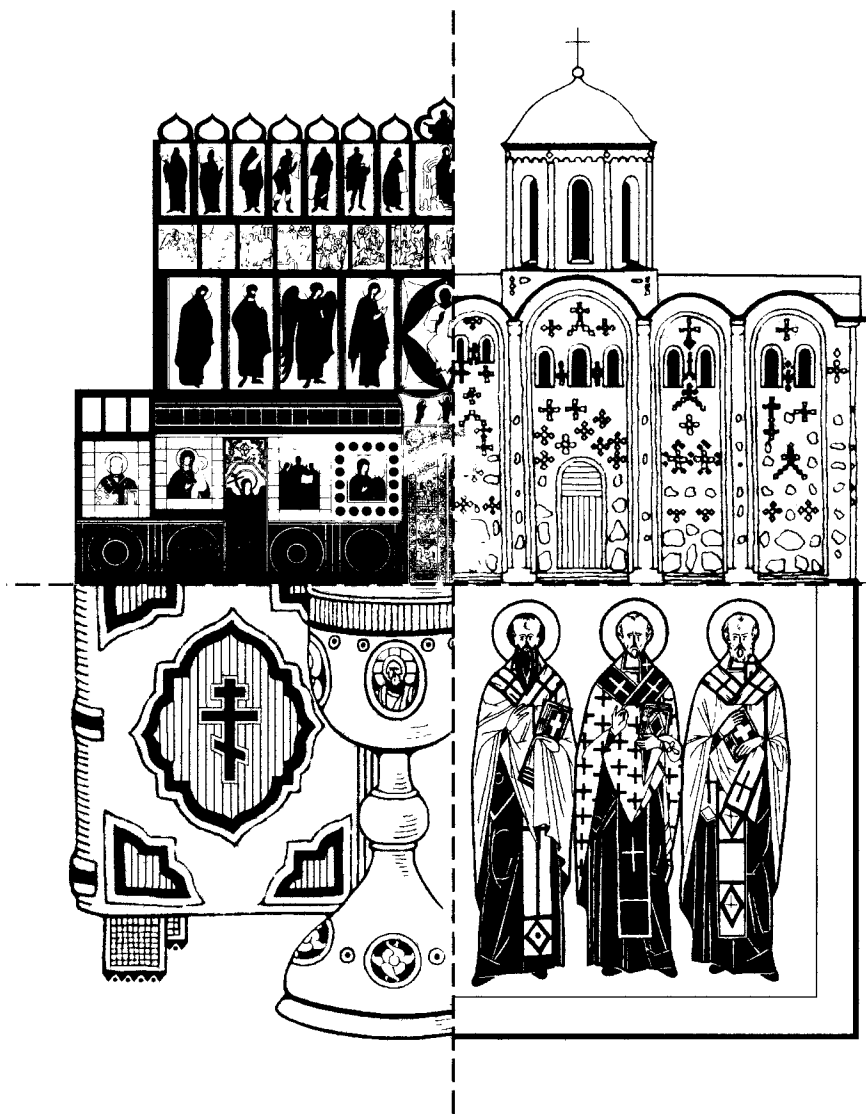


А.М. Копировский

# ХРИСТИАНСКИЙ ХРАМ



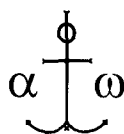
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

А.М. Копировский

# ХРИСТИАНСКИЙ ХРАМ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание 2-е,  
исправленное и дополненное*



СВЯТО-ФИЛАРЕТОВСКИЙ

ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИАНСКИЙ ИНСТИТУТ

МОСКВА 2007

УДК 281.93  
ББК 85.1 + 86.37  
К 65

*Рецензент: А.Л. Расторгуев, кандидат  
искусствоведения, доцент кафедры всеобщей  
истории искусства исторического факультета  
МГУ им. М.В. Ломоносова*

Копировский А.М.

К 65 Христианский храм: Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2007. — 64 с.: ил.

ISBN 5-89100-070-9

Учебное пособие «Христианский храм» разработано на основе курса церковной археологии, читавшегося автором в Ленинградской духовной академии в 1980–1985 гг. и в Свято-Филаретовском православно-христианском институте в 1992–2006 гг.

Содержание и методика преподавания курса являются частью магистерской работы А.М. Копировского, защищенной им в Свято-Филаретовском институте в 2002 г., и его диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, защищенной в Институте художественного образования Российской академии образования в 2006 г.

Пособие содержит материалы по архитектуре и внутреннему убранству храма, а также библиографию и методические материалы по теме «Христианский храм». Оно предназначено для студентов I курса Свято-Филаретовского института, изучающих предмет «Церковная археология», но может быть полезным и для студентов, изучающих этот или подобные предметы в духовных и светских учебных заведениях, а также для преподавателей и всех, кто интересуется храмовым искусством.

*Пособие отмечено Дипломом в номинации  
«Благодатная педагогика» в числе лучших работ  
на Межвузовском творческом конкурсе  
студенческих и преподавательских работ,  
посвященном 2000-летию христианства  
(Санкт-Петербург, 2003 г.)*

ISBN 5-89100-070-9

- © А.М. Копировский, 2003
- © А.М. Копировский, дополнения и исправления, 2007
- © Свято-Филаретовский православно-христианский институт, оформление, 2007

# Оглавление

<i>Предисловие</i> . . . . .	5	<i>Мировое искусство (обзор)</i>	
<b>Раздел I</b>		2. Язык искусства.	
<b>ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ КУРСА</b>		Искусство Древнего мира . . . . .	21
1. ПРОГРАММА . . . . .	7	3. Искусство Средних веков	
Цели курса . . . . .	7	и Возрождения . . . . .	22
Задачи курса . . . . .	7	4. Искусство Нового	
Введение . . . . .	7	и Новейшего времени . . . . .	23
Мировое искусство (обзор) . . . . .	7	<i>Храмовая архитектура</i>	
Храмовая архитектура . . . . .	8	5. Храм иудеев и храмы язычников . . . . .	23
Система внутреннего убранства храма . . . . .	8	6. Места богослужебных собраний	
Иконопись . . . . .	9	первых христиан (II–III вв.).	
Богослужебная утварь		Базилики (III–VI вв.) . . . . .	26
и церковная одежда . . . . .	10	7. Романские и готические храмы . . . . .	28
2. ЛИТЕРАТУРА . . . . .	10	8. Крестово-купольные храмы . . . . .	30
Основная . . . . .	10	9. Храмы «смешанного» типа . . . . .	34
Дополнительная . . . . .	10	<i>Система внутреннего</i>	
Вспомогательная . . . . .	11	<i>убранства храма</i>	
3. ОБЪЕМ КУРСА . . . . .	14	10. Иудейский храм и языческие храмы.	
4. СТРУКТУРА КУРСА . . . . .	14	Катакомбы . . . . .	36
5. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ . . . . .	15	11. Христианская базилика.	
6. ФОРМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ . . . . .	17	Романский и готический храмы . . . . .	37
<b>Раздел II</b>		12. Крестово-купольные храмы . . . . .	38
<b>МАТЕРИАЛЫ КУРСА</b>		13. Храмы «смешанного» типа . . . . .	40
1. УЧЕБНЫЙ ПЛАН . . . . .	19	14–15. Алтарная преграда и иконостас . . . . .	40
2. ЛЕКЦИИ . . . . .	20	<i>Иконопись</i>	
<i>Введение</i>		16. Икона. Иконопочитание.	
1. Церковная археология как наука		Иконописные подлинники . . . . .	42
и как учебный предмет . . . . .	20	17. Иконография Спасителя . . . . .	43
		18. Иконография Святой Троицы . . . . .	44
		19. Иконография Богоматери . . . . .	45
		20. Иконография ангелов и святых . . . . .	47
		21–22. Иконография праздников . . . . .	48
		<i>Богослужебная утварь</i>	
		<i>и церковная одежда</i>	
		23. Богослужебная утварь . . . . .	50
		24. Церковная одежда . . . . .	51
		3. СЕМИНАРЫ . . . . .	52
		1. Храмовая архитектура	
		до начала XX в. . . . .	52

2. Архитектура современного православного храма . . . . .	53	4. Троице-Сергиева лавра . . . . .	56
3. Система храмового декора . . . . .	53	5. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева . . . . .	56
4. Иконостас . . . . .	53	6. Государственная Третьяковская галерея . . . . .	56
5. Иконопись . . . . .	53	7. Московский Кремль (итоговая) . . . . .	56
6. Богослужбная утварь и церковная одежда . . . . .	53	5. ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНАМ . . . . .	56
7. Внутреннее убранство современного православного храма . . . . .	53	6. ТЕМЫ БАКАЛАВРСКИХ РАБОТ . . . . .	58
4. ЭКСКУРСИИ . . . . .	53	<i>Методические рекомендации студентам . . . . .</i>	<i>59</i>
1. Московский Кремль (вводная) . . . . .	53	<i>Заключение . . . . .</i>	<i>60</i>
2. Владимир – Боголюбово . . . . .	55	<i>Словарь терминов . . . . .</i>	<i>61</i>
3. Церковь Святой Троицы в Никитниках . . . . .	56		

# Предисловие

Там, где отношение к Богу понимается серьезно, оно выражается в культе... с исторической точки зрения преобладающее число всех значительных художественных созданий мировой истории представляет собой культовые сооружения и культовые образы, даже если они принадлежат секуляризованным или неявным культам.

Ганс Зедльмайр<sup>1</sup>

В современном мире поток прагматической информации заметно возрастает. Однако это в основном количественный прирост, и он достается дорогой ценой. Находящаяся на противоположном «полюсе» духовно-эмоциональная сфера жизни, наоборот, сужается и отодвигается на второй план. В контексте урбанистической культуры понятие «прекрасного», которое Платон определял как «сущность»<sup>2</sup>, вообще снимается нарочитым смешением самых противоречивых форм — художественных и нехудожественных, духовных и бездуховных — в культуре постмодерна. Чрезвычайно важным поэтому является приобщение человека — обычного человека, а не только будущего профессионала — к подлинно прекрасным образцам мирового искусства. Но нужно, с одной стороны, не свести восприятие прекрасного к субъективным эмоциям, а с другой стороны — не превратить его в еще один поток информации.

Сделать это сейчас труднее, чем когда-либо. На смену эпохе «кризиса искусства», о котором ярко писал в 1918 г. Н.А. Бердяев<sup>3</sup>, пришла эпоха «конца искусства» или даже «смерти искусства». Исследователи, употребляющие этот термин, утверждают, что теперь «...роль искусства в нашем обществе в его традиционных проявлениях непонятна, а его дальнейший курс непредсказуем»<sup>4</sup>.

В то же время, начиная с эпохи «кризиса искусства» и до сегодняшнего дня, можно говорить о существенном, в сравнении с предыдущими веками, расширении интереса к памятникам храмового искусства, особенно к христианским иконам и храмам. Христос сказал о Своих учениках: «...если они умолкнут, то камни возопиют» (Лк 19:40). Действительно, сейчас все больше и больше слышен голос церковных «камней». Становится все более понятно, что сама возможность получения эстетического наслаждения от собора Парижской Богоматери или «Троицы» прп. Андрея Рублева обусловлена в первую очередь их духовным и церковным содержанием.

То, что произведения храмового искусства, прямо связанные с верой в Бога и поклонением Ему, оказались наиболее востребованными в современном секулярном мире, — не случайно. Именно в них с наибольшей яркостью и

последовательностью выражено откровение Бога о Себе Самом, о сотворенном Им мире и его венце — человеке, о том, что все творение изначально было не только «хорошо весьма» (Быт 1:31), но и «прекрасно весьма»<sup>5</sup> и что эта красота, несмотря на страшные последствия грехопадения, не утрачена навсегда.

По мере изживания схематизма и идеологических клише в изучении церковного искусства светский и церковный подходы к нему сближаются. Это способствует преодолению существующего греховного раскола между светским и духовным в человеке и обществе. «Светское, — пишет свящ. Георгий Кочетков, — прежде всего, далеко не всегда и не во всем *мирское*». В отличие от *секулярного*, т. е. принадлежащего исключительно «миру сему», «...светское может иметь и иные, более духовные и высшие основания». Без светской культуры «...даже ученый монашеско-аскетический духовный мир как бы страдает и может редуцироваться, так же как без духовной культуры страдает и редуцируется светский мир»<sup>6</sup>. Поэтому представляется ошибочным категорическое противопоставление средневекового искусства, отождествляемого с церковным, и искусства ренессансного (а фактически — всего послесредневекового), отождествляемого со светским, как это имело место, например, у о. Павла Флоренского<sup>7</sup>.

Снятие идеологических барьеров после изменения политической системы в России в начале 1990-х гг. позволяет сейчас, в отличие от многих предшествующих десятилетий, объективно и всесторонне рассматривать произведения церковного искусства. Но для этого недостаточно изучения их по сюжетно-тематическому принципу. Необходимо и целостное, подлинно художественное их восприятие. Его невозможно достичь по отдельным, чаще всего случайным, книгам, лекциям, экскурсиям и т. д. Недостаточно и отдельного изучения истории средневекового искусства, поскольку оно рассматривается как одна из частей мирового искусства и подчиняет специфику богослужебного здания, церковных изображений, утвари и т. д. историко-стилистическим проблемам. Выходом из этой ситуации видится показ в форме специального учебного курса «синтеза искус-

ств» в христианском храме. Соединение в храме различных видов искусства наиболее естественно, именно здесь «зарождается нерасчлененное целое, которое таит в себе зародыш всех позднейших видов искусства»<sup>8</sup>.

Основой для такого курса в Свято-Филаретовском институте служит предмет «Церковная археология», непосредственно связанный с почти пятивековой традицией изучения христианских древностей, прежде всего — памятников церковного искусства.

Предлагаемое учебное пособие построено на синтезе некоторых направлений отечественной церковной археологии, сложившихся до революции 1917 г. (прежде всего методологии проф. СПбДА Н.В. Покровского), с достижениями современного искусствознания.

Название этого предмета проблематично, так как оно «допускает неоднозначные толкования»<sup>9</sup>. В любом случае словосочетание «церковная археология» для современного человека звучит архаично. Традиционные произведения церковного искусства нередко действительно представляются чем-то «ископаемым», связанным исключительно с глубокой древностью и далеким от жизни. Это, к сожалению, отчасти верно, поскольку сейчас в цер-

кви и обществе процветает далекий от подлинного почитания святынь культ старины, который мать Мария (Скобцова) иронически назвала «археологизмом»<sup>10</sup>. Владимир Соловьев даже считал такой культ одним из видов поклонения Антихристу<sup>11</sup>.

Но обращение к искусству прошедших времен само по себе не есть движение назад. Как писал известный историк искусства В.Н. Прокофьев, «даже то, что кажется умершим, может с течением времени возродиться из забвения и обнаружить прежде невиданную актуальность»<sup>12</sup>. Тем более, что кроме задачи противостояния современным техно- и антикультуре, посредственности и обыденности<sup>13</sup> встает задача возрождения самого церковного искусства, преодоления в нем стилизации и модернизма, укрепления его связи с богослужением. Для этого необходимо глубоко войти в творческое наследие богословов, церковных архитекторов, иконописцев, создателей церковной одежды и утвари, а также историков искусства, археологов и т. д. Не случайно писатель, драматург и философ XVIII века Генрих фон Клейст призывал вновь вкусить от древа познания в конце мировой истории, на этот раз — «чтобы обрести невинность»<sup>14</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 121.
- <sup>2</sup> Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 413.
- <sup>3</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1990.
- <sup>4</sup> Belting H. The End of the History of Art? Chicago; London, 1987. P. XI.
- <sup>5</sup> Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 372.
- <sup>6</sup> Кочетков Георгий, священник. Преодоление раскола между светским и духовным в человеке и обществе // Православная община. 1994. № 3 (21). С. 55, 57.
- <sup>7</sup> Флоренский Павел, священник. Обратная перспектива // Флоренский Павел, священник. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 134—135.
- <sup>8</sup> Мелик-Пашаев А.А. Опыт приобщения подростков к художественной культуре // Искусство в школе. 1992. № 1. С. 32.
- <sup>9</sup> Беляев Л.А., Чернецов А.В. Русские церковные древности: Археология христианских древностей средневековой Руси. М., 1996. С. 4.
- <sup>10</sup> «...Эстетический тип благочестия стал почти подавляющим и определяющим собою очень многое. <...> Эстетизм всегда связан с некоторым культом старины, с некоторым археологизмом» (Мать Мария (Скобцова). Типы религиозной жизни. М., 2006. С. 32; То же // Вестник РХД. 1997. № 176. С. 21).
- <sup>11</sup> См. слова Антихриста: «Любезные братья! ...Для которых всего дороже в христианстве его священное предание, старые символы, старые песни и молитвы, иконы и чин богослужения. <...> ...Сегодня подписан мною устав и назначены богатые средства Всемирному музею христианской археологии в... Константинополе с целью собирания, изучения и хранения всяких памятников церковной древности, преимущественно восточной...» (Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории... // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 752—753).
- <sup>12</sup> Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблема взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание'77. 1978. Вып. 2. С. 250.
- <sup>13</sup> Седакова О.А. Морализм искусства или о зле посредственности // Наше положение: Образ настоящего. М., 2000. С. 54—66.
- <sup>14</sup> Клейст Г. О театре марионеток // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 3. М., 1967. С. 323.

# Раздел I. ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

## 1. ПРОГРАММА

---

### ЦЕЛИ КУРСА

Дать представление:

1. О храмовом искусстве как части и одновременно как сердцевине всего мирового искусства.
2. О христианском храме как «иконе» Царства Небесного и месте «синтеза искусств», о связи церковного искусства с историей церкви и общества, с богослужением и богословием.
3. О духовной и художественной ценности любого произведения искусства, необходимости его сохранения без произвольных переделок.

### ЗАДАЧИ КУРСА

1. Ознакомить учащихся с выдающимися и «обычными» христианскими храмами: их архитектурой, росписями (мозаиками), иконами, церковной утварью и одеждой.
2. Дать представление о функциональном назначении, художественном и духовном содержании, технологии производства, условиях поддержания сохранности храмов.
3. Показать связи произведений церковного искусства с дохристианским (античным) искусством и светским искусством Нового и Новейшего времени.
4. Научить различать без противопоставления искусство древнее и новое, сакральное и светское, православное и иноконфессиональное.
5. Ознакомить с основными терминами науки об искусстве, дать навыки работы со специальной литературой.
6. Дать навыки самостоятельного описания и анализа произведений церковного искусства по репродукциям и при непосредственном знакомстве с ними.
7. Стимулировать формирование собственных представлений о перспективах развития церковного искусства.

### ВВЕДЕНИЕ

#### Церковная археология как наука и как учебный предмет

Начало церковной археологии: от св. равноап. царицы Елены до выдающихся итальянских археологов А. Бозио и Д.Б. де Росси. Конфессиональные особенности западноевропейской церковной археологии (католической и протестантской). Православная церковная археология как прикладная дисциплина в XIX – начале XX в. Наиболее известные русские ученые: архим. Антонин (Капустин), В.А. Прохоров, граф А.С. Уваров, А.П. Голубцов, Н.В. Покровский, Е.Е. Голубинский, Н.П. Кондаков и др. Выделение церковной археологии в самостоятельную дисциплину (1911 г.) и ее новое содержание. Концепции проф. А.П. Голубцова и проф. Н.В. Покровского. Современная западноевропейская церковная археология, ее содержание и хронологические границы исследований. Становление современной российской церковной археологии, ее отношение к светской археологии и искусствоведению. Наиболее известные светские специалисты по церковному искусству: М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев и др. Церковные ученые: свящ. Павел Флоренский, Л.А. Успенский и др. Особенности курса церковной археологии в Свято-Филаретовском институте: попытка синтеза российской церковной археологии начала XX в., церковной истории, литургики и искусствоведения. Основная и дополнительная литература курса.

#### МИРОВОЕ ИСКУССТВО (ОБЗОР)

Язык искусства и его особенности. Виды искусства: графика, скульптура, живопись, архитектура. Восприятие языка искусства и возможности общения на нем (по С.С. Аверинцеву). Различение без противопоставления древнего и современного, восточного и западного, сакрального и светского искусства.

Искусство Древнего мира (30 тыс. лет до н. э. – I в. н. э.). Искусство Средних веков и Воз-



рождения (III–XV–XVI вв.; в России – XVII в.). Искусство Нового (XVII – начало XX в.) и Новейшего (первая треть XX – начало XXI в.) времени. Особенности каждого вида искусства на примере наиболее известных художественных произведений первобытного мира, Вавилона, Египта, Индии, Китая, Греции, Рима, Византии, Западной Европы, Древней Руси и России.

## ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА

### Храм иудеев и храмы язычников

Скиния собрания, первый и второй храм (описание по книгам Исход, 3 Царств и Ездры). Назначение храма. Понятие «Дом Божий» по отношению к иудейскому храму. Языческие храмы, их космическая символика. Сходство и различие архитектурных принципов и организации богослужения в иудейском храме и в языческих храмах. Первобытные святилища, зиккураты («вавилонская башня»), храмовые комплексы Египта, буддийские ступы, храмы афинского Акрополя, римский Пантеон. Архитектурные ордера. Арки и купола. Художественная и духовная выразительность языческой храмовой архитектуры.

### Места богослужбных собраний первых христиан. Базилики

Представления о храме в Новом завете (Послания ап. Павла, Апокалипсис). Почему «христиане не имеют ни храмов, ни жертвенников»? Христианские дома (Сионская горница, дом в Дура-Европос). Катакомбы.

Назначение и особенности языческих базилик. Христианские базилики III–VI вв., их экстерьер и интерьер, сходство с языческими базиликами и отличия от них. Другие христианские молитвенные здания: мартирии, баптистерии. Символика архитектурных форм (св. Василий Великий, св. Феофил Антиохийский, Евсевий Кесарийский). Синтез базиликального и центрального типов здания – купольная базилика. Храм Святой Софии в Константинополе – «купол Пантеона на базилике Максенция»?

### Романские и готические храмы

Происхождение. Экстерьер, интерьер. Архитектурные элементы: стены, башни, своды, опоры, окна, декор, циркулярная и стрельчатая арки, нервюры, контрфорсы, аркбутаны, пинакли. Образность, связь с богословскими представлениями и литургией. Французские, германские, английские, итальянские соборы. Особенности символического языка, отличия от византийских храмов. Различия между романским и готическим храмом, между ранне- и позднеготическим храмом.

### Крестово-купольные храмы (храмы типа «вписанного креста»)

Происхождение. Экстерьер, интерьер. Архитектурные элементы: купола, барабаны, закомары, стены, своды, паруса, опоры, окна, декор. Образность, символика отдельных частей и храма в целом (св. Герман Константинопольский, Максим Исповедник и другие). Соотнесение форм храма с событиями церковной истории, изменениями богослужебного устава (уставы «Великой Церкви», Студийский, Иерусалимский). Разнообразие форм (количество глав, опор, их типы и т. д.). Наиболее известные храмы Византии, Сербии и Древней Руси, их изначальный и современный вид. София Киевская и София Константинопольская. Кризис крестово-купольного церковного зодчества: причины и формы.

### Храмы «смешанного» типа

Содержание термина. Соотношение экстерьера и интерьера в русских храмах XVI–XVII вв. Особенности архитектурного декора (кокошники и др.). Шатровый и клетский храмы. Происхождение шатра. Причины запрета шатрового зодчества в России. «Каноническое пятиглавие». Декоративные купола, щипцовое и четырехскатное покрытие. Символика (храм – «Новый Иерусалим»). Западные влияния в русской церковной архитектуре.

Купола на западноевропейских базиликах Нового времени. Храм св. Петра в Риме. Барокко в храмовом зодчестве Западной Европы и России. Псевдоготика, классицизм. Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге и храм Христа Спасителя в Москве, их особенности, западные прототипы.

Взаимное использование форм в церковном и светском зодчестве («палладианские» храмы и др.). Причины интереса к средневековым формам храмов, особенности его воплощения. Понятия эклектики и стилизации. Модерн и конструктивизм в церковном зодчестве. Каким будет христианский храм XXI века?

## СИСТЕМА ВНУТРЕННЕГО УБРАНСТВА ХРАМА

### Иудейский храм и языческие храмы. Катакомбы

Принципы изображений в языческих храмах и гробницах. Декор древнеегипетских и древнегреческих храмов. Магический характер изображений. Внутренний декор иудейской скинии и храма (Исход, 3 Царств). Сходство и различие декора скинии и языческих храмов.

Декор молитвенных помещений в христианских катакомбах, элементы системы. Объединение ветхо- и новозаветных сюжетов. Принципы

пы декора христианских саркофагов. Использование античных форм и средств выразительности в христианских сюжетах — начало преобразования античного искусства.

### **Христианская базилика.**

#### **Романский и готический храмы**

Развитие системы росписей, известной по катакомбам. Преобладание декоративного начала. Появление и распространение сюжетных композиций на темы Ветхого и Нового заветов, формы этих композиций. Мозаики баптистериев и базилик Равенны V в. Повествовательность. Усложнение системы декора в первой половине VI в. Особенности расположения сюжетов в алтаре, связь их тематики с евхаристией (церковь Сан Витале в Равенне). Декор Святой Софии Константинопольской. Противоречие между архитектурой и системой декора базилики.

Преодоление этого противоречия в романских и готических соборах. Скульптура порталов и храмовых интерьеров. Витражи. Декор католических и протестантских храмов Нового времени — стилевое единство, возрастание значения отдельных изображений.

#### **Крестово-купольные храмы**

Победа церкви над иконоборчеством и переход к новой системе храмового декора. Связь этой системы с новым типом храма. Мозаики и фрески монастыря Дафни, Софии Киевской, Успенского собора во Владимире, храмов Сербии. Усиление темы Второго пришествия Христа на основе композиции «Вознесение», ярусное расположение основных частей новой декоративной системы: купол, своды, стены, опоры, алтарь. Соотношение с молящимися. Связь с богослужебным календарем. Основной смысл системы внутреннего декора — единство Христа и Церкви.

#### **Храмы «смешанного» типа**

Соответствие изменений в системе декора изменениям в храмовой архитектуре. Увеличение количества сюжетов и фигур святых. Усиление повествовательности, декоративности, идеологические акценты. Тенденции к разрушению целостной системы декора при сохранении ее основных традиционных элементов. Декор русских храмов XVII века (церковь Святой Троицы в Никитниках в Москве и др.).

Повествовательные циклы, отдельные сюжеты в росписях католических храмов (потолок Сикстинской капеллы и «Страшный суд» Микеланджело). Сближение систем декора русских и западноевропейских храмов в XVIII—XIX вв.

Стилизация в росписях православных храмов второй половины XX в. Сведение декора к

минимуму, появление в нем элементов абстракции. Использование отдельных сюжетов или циклов, исполненных в православной традиции, в католических храмах второй половины XX в.

### **Алтарная преграда и иконостас**

Ветхозаветная храмовая завеса и ее упразднение в Новом завете. Алтарная преграда — происхождение и символика. Ее место и роль в языческих гражданских зданиях и христианских базиликах. Формы и размеры алтарной преграды: от базилики в Тире и Софии Константинопольской до русских храмов XI—XV вв. и западноевропейских готических храмов.

Появление икон на алтарных преградах. Значение слова «иконостас». Тябловый иконостас (темплон) в Византии и на Руси. Высокий иконостас: три стадии развития. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. Обозначение и символика рядов, символика всего иконостаса. Иконостасы московских, ярославских и костромских храмов (вторая половина XVII в.). Переход от эсхатологического явления Христа «во славе» к повествованию о священной истории. Дополнительные ряды. Разрушение целостности иконостаса в конце XVII—XVIII вв. Возвращение к древним формам иконостасов и алтарных преград в начале XX в. — стилистическая или церковная необходимость? «Вопрос иконостаса» (Л.А. Успенский) и варианты его разрешения. Современные иконостасы.

### **ИКОНОПИСЬ**

Начало иконописания. Икона и картина. Позднеантичный погребальный портрет и икона. Христианские апологеты об изображениях в церкви. Свв. Василий Великий, Григорий Богослов, V, VI и VII Вселенские соборы об иконописании. Иконоборчество. Свв. Иоанн Дамаскин, Феодор Студит и другие об иконопочитании.

Техника иконописи: основа, грунт, краски, защитный слой. Язык иконы. Типы изображений, пропорции, цвет, композиция, символика. Иконография. Канон и шаблон.

Формирование и закрепление иконографического канона в Византии в IV—XI вв. Введение иконы в богослужение. Роль гимнографии (кондак Торжества Православия, тропари и стихиры праздников и др.). Постановления об иконописании в Русской церкви. Стоглавый собор 1551 г., Большой Московский собор 1666—1667 гг. Синодальные постановления XVIII — начала XX в. Иконописные лицевые и толковые подлинники. Иконографические справочники.

Иконография Спасителя, Святой Троицы, Богоматери, ангелов и святых, двенадцатых,

великих и малых праздников: происхождение, основные типы, наиболее известные и почитаемые иконы.

## **БОГОСЛУЖЕБНАЯ УТВАРЬ И ЦЕРКОВНАЯ ОДЕЖДА**

### **Богослужебная утварь**

Понятие «прикладного искусства». Ветхозаветная (Исх 26:27) и новозаветная богослужебная утварь. Ее назначение, формы, происхождение, использование. Антиминс, евхаристические сосуды, кадило, паникадило (поликандило), подсвечники, облачение престола и сосудов, хоругви, напрестольные Евангелия и другое. Традиционность и многообразие форм, связь с историческими эпохами.

Функциональность и символика. Символические толкования церковной утвари (свт. Герман Константинопольский, Фотий, Симеон Солунский).

### **Церковная одежда**

Ветхозаветные (Исх 28) и новозаветные церковные одежды. Их назначение, формы, происхождение, использование. Стихарь, орарь, фелонь, епитрахиль, саккос, омофор, митра, палица, жезл и другие. Внебогослужебные одежды: ряса, подрясник и др. Традиционность и многообразие форм, связь с историческими эпохами. Функциональность и символика. Символические толкования церковных одежд (свт. Иоанн Златоуст, Герман Константинопольский, Симеон Солунский).

## **2. ЛИТЕРАТУРА**

### **ОСНОВНАЯ**

#### **I. Священное писание**

1. Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1988 (и др. издания).
2. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. писания Ветхого и Нового завета: В 3 т. Репр. воспроизведение изд. 1904–1913 гг. Стокгольм, 1987 (и др. издания).
3. Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового завета: В русском переводе, с приложениями. Брюссель, 1973.

#### **II. Творения святых отцов церкви**

1. Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения: В 3 т. Т. 1. СПб., 1855. См.: Псевдо-Дионисий Ареопагит; свт. Софроний, патр. Иерусалимский; прп. Максим Исповедник; свт. Герман, патр. Константинопольский.
2. Симеон Солунский. Разговор о святых священнодействиях и таинствах церковных // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения: В 3 т. Т. 2. СПб., 1856.
3. Симеон Солунский. О божественном храме и служащих в нем // Там же. Т. 3. СПб., 1857.
4. Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т. 1. СПб., 1913.

#### **III. Церковная археология**

1. Беляев Л.А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение: Учебное пособие для вузов. М., 1998.
2. Беляев Л.А., Чернецов А.В. Русские церковные древности: Археология христианских древностей средневековой Руси. М., 1996.
3. Голубинский Е.Е. Храмы или церкви // Голубинский Е.Е. История русской церкви: В 4 кн. Репр. воспроизведение изд. 1904 г. М., 1997–1998. Кн. 2. С. 15–291; Кн. 4. С. 307–388.

4. Голубинский Е.Е. Археологический атлас ко второй половине первого тома [кн. 2] «Истории русской церкви». М., 1906.
5. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. Репр. воспроизведение изд. 1917 г. СПб., 1995.
6. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. Репр. воспроизведение изд. 1900 г. СПб., 1999.
7. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916.

#### **IV. История искусства**

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
2. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.
3. Памятники мирового искусства: В 8 кн. М., 1968–1994.
4. Малая история искусств. М.; Дрезден, 1972–1981.
5. Новая история искусства. СПб., 2005– .
6. Готика: Архитектура, скульптура, живопись. Köln, 2000.
7. Барокко: Архитектура, скульптура, живопись. Köln, 2000.
8. Романское искусство: Архитектура, скульптура, живопись. Köln, 2001.
9. Холлингсворт М. Искусство в истории человечества. М., 1993.
10. История русского искусства: В 13 т. / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1953–1969.
11. Лифшиц Л. Русское искусство X–XVII веков. М., 2000.

#### **ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ**

##### **Храмовая архитектура**

1. Бусева-Давыдова И.Л. Толкования на литургию и представления о символике храма в Древней Руси

- // Восточно-христианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 197–203.
- Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. 1986. № 47. С. 163–181.
  - Комеч А.И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 209–223.
  - Комеч А.И. Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 64–78.
  - Красносельцев Н.Ф. О происхождении христианского храма. Казань, 1880.
  - Покровский Н.В. Происхождение древнехристианской базилики. СПб., 1880.
  - Сергий (Голубцов), архиеп. Церковная архитектура // Символика русского храмоздательства. Б. г. С. 47–59. (К свету. № 17).
  - Смородинова П.Л. Новая храмовая архитектура Запада // Художественные модели мироздания: XX век: В 2 кн. Кн. 2. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. М., 1999. С. 217–227. Илл. на с. 275–294.
  - Троицкий Н. Христианский православный храм в его идее. Тула, 1916; То же // Символика русского храмоздательства. Б. г. С. 22–46. (К свету. № 17).
  - Православные храмы: В 3 т. / Сост. М.Ю. Кеслер. М., 2003–2004.
  - Храмовое зодчество: Новые материалы и исследования / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М., 2004.
  - Храмостроительство в России: Традиции и современность. М., 2004.
  - Biéler A. Liturgie et Architecture: Le Temple des Chrétiens. Genève, 1961.
  - Davies J.G. The Origin and Development of Early Christian Church Architecture. London, 1952.
  - Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London, 1986.
  - Mainstone R. Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church. London, 1997.
  - Mills E. The Modern Church. London, 1956.
  - Crosbie M.J. Architecture for the Gods. Mulgrave, 1999.
- Храмовый декор, иконостас
- Высокий русский иконостас / Сост. Т.Н. Кудрявцева, В.А. Федоров. М., 2004.
  - Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001.
  - Иконостас: Происхождение. Развитие. Символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
  - Лазарев В.Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109.
  - Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Там же. С. 110–136.
  - Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле (1887 г.): В 3 т. М., 1890. Т. 1. С. 135–305.
  - Успенский Л.А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-Европейского патриаршего экзархата. 1963. Октябрь–декабрь. Т. 44. С. 223–255; То же. М., 1992.
- Иконография, иконопись
- Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995.
  - Икона: Секреты ремесла / Сост. А.С. Кравченко, А.П. Уткин. М., [1993].
  - История иконописи. М., 2002.
  - Как правильно обращаться с иконами. М., 2000.
  - Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: В 3 т. Репр. воспроизведение изд. 1914 г. М., 1998–1999.
  - Кондаков Н.П. Иконография Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Репр. воспроизведение изд. 1905 г. М., 2001.
  - Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. Репр. воспроизведение изд. 1892 г. М., 2001.
  - Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001.
  - Троицкий Н. Крест Христа – «Дерево жизни» // Светильник. 1914. № 3. С. 3–29.
  - Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
  - Уваров А.С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода. М., 1908.
  - Языкова И.К. «Се творю все новое»: Икона в XX веке. [Бергамо, 2002].
- Богослужебная утварь, церковные одежды
- Гнущева С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. М., 2000.
  - Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971.
  - Богослужебная утварь. Одежания духовенства // Настольная книга священнослужителя: В 8 т. М., 1983. Т. 4. С. 86–156.
  - Покровский Н.В. Древняя Софийская ризница в Новгороде: В 2 т. Т. 1. М., 1914.
  - Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000.
  - Юрочкин В.Ю. Древнейшие изображения Креста Господня // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. Киев, 2002. С. 21–50.
- ВСПОМОГАТЕЛЬНАЯ
- Церковная археология как наука и учебный предмет
- Александр (Федоров), игумен. Церковная археология в начале и в конце столетия в свете наследия Н.В. Покровского // Церковная археология. Вып. 4: Материалы II Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1848–1917) (Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 г.). СПб., 1998. С. 10–13.

2. Алексеев А.Н. Николай Васильевич Покровский — доктор церковной истории // Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб, 1999. С. 3–10.
  3. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М., 1986.
  4. Грива О.А. Церковная археология: Учебная дисциплина и учебный предмет // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. Киев, 2002. С. 10–14.
  5. Малицкий Н. Ученые труды профессора Н.В. Покровского и их значение для науки христианской археологии // Вестник археологии и истории. 1918. Вып. 23.
  6. Мусин Александр, дьякон. Проблемы возрождения церковной археологии в России: Предмет, метод, цель // Церковная археология: Материалы I Всероссийской конференции «Церковная археология» (Псков, 20–24 ноября 1995 г.). СПб.; Псков, 1995. С. 13–17.
  7. Покровский Н.В. Новейшие воззрения на предмет и задачи археологии // Сборник Археологического института. 1880. Вып. 4. Отд. 1. С. 13–28.
  8. Покровский Н.В. Желательная постановка церковной археологии в духовных академиях // Христианское чтение. 1906. Март. С. 333–349.
  9. Покровский Н.В. Христианская археология как самостоятельная наука в духовных академиях // Церковный вестник. 1907. № 38–40. Ст. 1223–1227, 1260–1262, 1278–1281.
  10. [Прохоров В.А.] Взгляд на художественную сторону рукописи Григория Назианзина и значение художественно-археологического разбора при изучении подобных рукописей // Христианские древности и археология. 1862. № 3. С. 42–50.
  11. Резолюция I Всероссийской конференции «Церковная археология» (Псков, 20–24 ноября 1995 г.) // Церковная археология. Вып. 4: Материалы II Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1848–1917) (Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 г.). СПб., 1998. С. 5–7.
  12. Роман (Тамберг), архидьякон. К вопросу о преподавании богословия иконы в духовных школах Русской православной церкви // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви: Материалы конференции (Москва, 6–8 июня 1996 г.). М., 1997. С. 39–45.
  13. Сен-Рок П. Современная христианская археология на Западе // Российская археология. 1998. № 2. С. 202–206.
  14. Уваров А.С. Что должна обнимать программа для преподавания русской археологии и в каком систематическом порядке должна быть распределена эта программа? // Уваров А.С. Сборник мелких трудов: В 3 т. М., 1910. Т. 3. С. 173–190.
  15. Хрушкова Л.Г. Европейская христианская археология: Развитие и метод // Материалы I Всероссийской конференции «Церковная археология» (Псков, 20–24 ноября 1995 г.). СПб.; Псков, 1995. С. 34–39.
  16. Хрушкова Л.Г. Археология христианская, византийская, церковная: Термины, предмет, современное состояние // Точки / Puncta. 2001. № 3–4 (2). С. 192–211.
  17. Хрушкова Л.Г. О международных конгрессах по христианской археологии // Российская археология. 1998. № 2. С. 207–214.
  18. Хрушкова Л.Г. Новые тенденции в европейской христианской археологии // Церковная археология. Вып. 4: Материалы II Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1848–1917) (Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 г.). СПб., 1998. С. 313–314.
  19. Чернышев Николай, иерей, Жолондзь А.Г. Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви: Материалы конференции (Москва, 6–8 июня 1996 г.). М., 1997. С. 17–39.
  20. Church Archaeology: Research Directions for the Future. London, 1996. (CBA RR. N 104 / Ed. J. Blair, C. Pyrah).
  21. Frend W.H.C. The Archaeology of Early Christianity: A History. Bodmin; Cornwall, 1996.
  22. Kraus F.-K. Uber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archaeologie. Freiburg, 1879.
  23. Morris R.K. An Introduction to Church Archaeology. London, 1983.
  24. Piper F. Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst: Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha, 1867.
  25. Seeliger H.R. Christliche Archaeologie oder spatantike Kunstgeschichte? // Rivista di ar. Chr. N 60. 1–2. 1985. P. 167–187.
- Методические разработки, программы
1. Копировский А.М. Церковная археология // Сборник учебных программ: Свято-Филаретовская московская высшая православно-христианская школа. М., 1999. С. 88–91.
  2. Лаевская Э.А., Языкова И.К. Христианское искусство // Сборник учебных программ: Библейско-богословский институт им. св. ап. Андрея. М., 1996. С. 41–43.
  3. Ратнер Л.Н. Искусство с точки зрения христианства // Сборник учебных программ: Общедоступный православный университет, основанный прот. Александром Менем. М., 1997. С. 86–87.
  4. Языкова И.К. Введение в церковное искусство // Сборник учебных программ: Библейско-богословский институт им. св. ап. Андрея. М., 1996. С. 44–48.
- Церковная археология.  
Каталоги, справочники, словари  
(архитектура, иконопись,  
прикладное искусство)
1. Плужников В.И. Термины российского архитектурного наследия. М., 1995.
  2. Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. М., 1997.

3. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. (Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1).
  4. Иконы Твери, Новгорода, Пскова: XV—XVI вв.: Каталог собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева / Ред.-сост. Л.М. Евсева, В.М. Сорокатый. М., 2000. (Иконы. Вып. 1).
  5. Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века. М., 1979.
  6. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII — начало XV века. М., 1976.
  7. Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982.
  8. Русское художественное шитье XIV—XVIII века: Каталог выставки. М., 1989.
  9. Средневековое лицевое шитье: Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византистов (Москва, 8—15 августа 1991 г.) / Авт.-сост. Н.А. Маясова. М., 1991.
  10. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983.
  11. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI—XV века / Ред.-сост. И.А. Стерлигова. М., 1996.
  12. Каталог изделий художественно-производственного предприятия Русской православной церкви «Софрино»: В 6 кн. Софрино, б. г. Кн. 1: Иконостасы и киоты. Кн. 2: Иконная продукция. Кн. 3: Церковная утварь. Кн. 4: Ювелирное производство. Кн. 5: Пошивное производство. Кн. 6: Свечное производство.
  13. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: 15 t. Paris, 1905—1925.
  14. Reallexicon fur Antike und Christentum. Stuttgart, 1950—.
  15. Reallexicon fur Byzantinische Kunst. Stuttgart, 1964—.
  16. Murray P., Murray L. The Oxford Companion to Christian Art and Architecture. Oxford; New York, 1998.
- Богословие искусства,  
философия, эстетика,  
искусствоведение
1. Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М., 2002.
  2. Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание в православии // Булгаков С., прот. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 297—307.
  3. Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980.
  4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.
  5. Жегин А.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М., 1970.
  6. Квливидзе Н.В. Историография русского церковного искусства // Исторический вестник. 2000. № 3—4 (7—8). С. 238—263.
  7. Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987.
  8. Копировский А.М. Вопрос иконостаса и обновленчество // Живое предание: Материалы Международной богословской конференции (Москва, 15—17 октября 1997 г.). М., 1999. С. 220—228.
  9. Копировский А.М. Библейские эскизы Александра Иванова: демифологизация или новая иконопись? // Мир Библии. 1999. Вып. 6. С. 87—97.
  10. Копировский А.М. Голландия глазами церковного археолога // Православная община. 2000. № 5 (59). С. 99—107.
  11. Копировский А.М. Иконописец: индивидуальность и личность // Вестник РХД. 2002. № 184. С. 136—148; То же // Личность в Церкви и обществе: Материалы Международной научно-богословской конференции (Москва, 17—19 сентября 2001 г.). М., 2003. С. 294—307.
  12. Копировский А.М. Как изучать язык церковного искусства? // Язык Церкви: Материалы Международной богословской конференции (Москва, 22—24 сентября 1998 г.). М., 2002. С. 241—254.
  13. Копировский А.М. «Подписана бысть церковь...» // Творчество. 1991. № 1. М., 1991. С. 11—12.
  14. Копировский А.М. Проблема возрождения традиций в современном русском иконописании // Проблемы современной церковной живописи, ее изучение и преподавание в Русской православной церкви: Материалы конференции (Москва, 6—8 июня 1996 г.). М., 1997. С. 63—70.
  15. Кочетков Георгий, свящ. Преодоление раскола между светским и духовным в человеке и обществе // Православная община. 1994. № 3 (21). С. 53—72; То же // Кочетков Георгий, свящ. Церковь и мир. М., 2004. С. 11—33.
  16. Краутхаймер Р. Три христианские столицы: Топография и политика. М.; СПб., 2000.
  17. Муратова К.М. Мастера французской готики XII—XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988.
  18. Остапов Алексей, прот. Пастырская эстетика. М., 2000.
  19. Попова О.С. Аскеза и Преображение: Образы византийского и русского искусства XIV века. Милан, 1996.
  20. Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003.
  21. Ратнер Л. Что нам делать с розовой зарей: Несколько замечаний по поводу истории искусства // Христианос. 2002. Вып. 11. С. 308—319.
  22. Сергей (Голубцов), архиеп. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. 1981. Сб. 22. С. 3—67.
  23. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.

24. Флоренский П., свящ. Иконостас // Богословские труды. 1972. Сб. 9. С. 83–148; То же. М., 1994.
  25. Флоренский П., свящ. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 134–135.
  26. Чукова Т.А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным / Подсл. А.Е. Мусина. СПб., 2004.
  27. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1994.
  28. Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л., 1985.
  29. Heaven on Earth: Art and the Church in Byzantium / Ed. by L. Safran. Pensilvania, 1998.
  30. Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
  26. Belting H. The End of the History of Art? Chicago; London, 1987.
  27. Danto A.C. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton; N. Jersey, 1997.
- (А также альбомы по церковной архитектуре, изобразительному и прикладному искусству)

### 3. ОБЪЕМ КУРСА

Общий объем курса по времени занятий составляет 144 академических часа, т. е. еженедельно по 4 академических часа, или по 72 академических часа в семестр. На лекции отводится 96 часов, на семинары – 28, на экскурсии – 20 часов. Поскольку в число экскурсий с преподавателем входят выездные экскурсии (Троице-Сергиева лавра, Владимир – Боголюбово), длящиеся практически целый день, а самостоятель-

ные экскурсии не предполагают их временного ограничения, это время, как правило, значительно возрастает.

Помимо этого, предусмотрены самостоятельные занятия. Эти занятия предполагают не только просмотр изобразительного материала и чтение предложенных текстов, но и постоянное всматривание в окружающие памятники архитектуры, скульптуры, живописи.

### 4. СТРУКТУРА КУРСА

Структурно курс состоит из лекций, семинаров и экскурсий в соотношении приблизительно 3:1:1 (подробнее см.: Учебный план на с. 19). Лекции читаются по семи разделам: «Введение», «Церковная архитектура», «Система внутреннего убранства храма», «Алтарная преграда и иконостас», «Иконопись», «Богослужбная утварь» и «Церковная одежда». В лекциях о церковной одежде и утвари рассматривается назначение этих предметов, история их происхождения (как правило, бытовая) и художественные достоинства. В разделе «Иконопись» подробно разбираются принципы, техника, богословское осмысление иконописи, а также особенности изображения Св. Троицы, Спасителя, Богоматери, ангелов, святых и церковных праздников. Отдельными частями в курс входят семинары (в т. ч. творческие) и экскурсии (с преподавателем и самостоятельные).

Разделы связаны между собой принципом взаимного соответствия. Так, лекции о системах внутреннего убранства храма, об алтарной преграде и иконостасах соответствуют лекциям по типологии храмовой архитектуры (дохристианские базиликальные и центрические храмы, раннехристианские базилики, романские и готические базилики, крестово-купольные храмы, храмы «смешанного» типа).

В разделе «Иконопись», кроме вводной темы общего характера и иконографии основных

сюжетов и святых, представлены также некоторые изображения, принятые в католической церкви. Все изображения классифицированы прежде всего не по «школам» и хронологии, но по иконографическим типам (что не исключает, разумеется, указаний на принадлежность иконографии той или иной определенной территории и исторической эпохе). Сравнение в течение лекции нескольких (до пяти, и даже более) изображений одной и той же иконографии дает возможность не только запомнить ее, но и наглядно увидеть многообразие форм, возможность творчества в границах иконографического канона<sup>1</sup>. Содержание преподаваемого материала включает памятники практически всех эпох мирового искусства, в том числе и современного.

Настоятельно рекомендуется предварительное знакомство с кратким содержанием лекций (материалы по каждой лекции не превышают, как правило, одной страницы). Они предназначены для того, чтобы студенты имели возможность предварительно не только ознакомиться с их основными положениями, но и при желании просмотреть литературу и иллюстрации.

Для чтения и просмотра рекомендуется как дореволюционная церковно-археологическая, так и современная научная литература. Особенно рекомендуется просмотр различных альбомов

мов по церковному искусству и самостоятельное сравнение типов храмов и иконографии, с запоминанием основных особенностей, времени и места их создания.

Количество семинаров (четыре) соответствует количеству основных разделов курса: церковная архитектура, внутреннее убранство храма, иконостас, иконография. Вместо системы докладов на семинарах предлагается самостоятельное узнавание произведений церковного искусства, определение по репродукциям или слайдам типа храма, иконостаса, иконописного сюжета, времени и места их создания с обоснованием своего мнения, формулирование собственных впечатлений от анализируемого изображения. После этого проходит

совместное обсуждение ответов с комментариями преподавателя. Кроме семинаров такого типа, введены два творческих семинара. На них предлагается представить и обосновать собственную концепцию архитектуры и внутреннего декора современного православного храма, включая утварь и одежду священнослужителей (проект «Православный храм XXI века»), с последующим обсуждением.

Экскурсии, предполагающие посещение основных музеев, монастырских и храмовых комплексов Москвы и Подмосковья и охватывающие, таким образом, все разделы курса, делятся приблизительно поровну между двумя семестрами; при этом семь проводятся преподавателем, шесть — самостоятельно студентами.

## 5. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

В основу вводного цикла лекций положено знакомство с языком искусства: его «буквами» — конкретными изобразительными средствами — линией, цветом, пропорциями; «словами» — образами и символами; «речью» — стилистикой и духовным содержанием<sup>2</sup>.

Вначале читаются три вводные лекции обзорного характера (искусство Древнего мира, Средних веков и Возрождения, Нового и Новейшего времени), где для приобретения навыка восприятия произведений искусства используется кратковременное, но интенсивное «погружение» студентов в среду этих произведений.

Основой самого курса являются темы, посвященные христианскому храму, — архитектура, система внутреннего декора и иконостас, прикладное искусство. Христианский храм с его архитектурой, фресками, мозаиками, иконами, резьбой по камню и по дереву, иллюстрированными книгами, окладами, богослужебной утварью и облачениями — самый естественный исходный пункт для вхождения в среду, в которой язык церковного искусства «звучит» не только во время богослужений. При этом очень важно ориентироваться не только на прошлое. В сентябре 1992 г. свящ. Георгий Кочетков, характеризуя курс во вступительном слове к студентам Московской высшей православно-христианской школы перед первой лекцией по церковной археологии, отметил: весь курс задуман для утверждения того, что Дух, Который создавал церковное искусство, «жив и может сотворить никак не меньшее и не худшее и в наше время, и в будущем»<sup>3</sup>.

Для того чтобы наиболее органично соединить церковную археологию и искусствоведение, в новом курсе специфически богословский материал (особенно догматика), как ранее — специфически искусствоведческий, по возмож-

ности, выносился за скобки. Причина этого в том, что «богословие иконы», «богословие архитектуры» и т. п. для людей, впервые всерьез соприкасающихся с церковным искусством, легко может закрыть собой икону и храмовую архитектуру.

Само изложение материала идет в основном по хронологическому принципу. Например, в храмовой архитектуре вначале описываются базилики, затем крестово-купольные, шатровые и клетские храмы и т. д. Но главным является не столько строгая хронологическая и типологическая их последовательность, характерная для истории искусства, сколько многообразие храмов внутри каждого типа, их художественный уровень и духовные особенности, связь их форм с типом богослужебного устава в целом и формой и содержанием отдельных богослужений, прежде всего литургии. Даже в эклектических храмовых зданиях XIX — начала XX в. отмечается не только снижение духовного и художественного уровня церковной архитектуры, что обычно подчеркивают и церковные, и светские авторы<sup>4</sup>, но и степень их близости к исходным формам и большая или меньшая осмысленность сочетания традиционных элементов.

В лекциях о системе храмовых росписей выясняется степень их соотносительности с архитектурой и представлением о внутреннем декоре храма в тот или иной исторический период жизни церкви. Качество росписи анализируется не столько в стилистическом отношении, сколько с точки зрения возможности восприятия и самих сюжетов, и их внутреннего смысла.

При изучении иконостаса отдельно рассматриваются алтарная преграда и оба типа «классических» русских иконостасов (начало XV и середина XVII в.)<sup>5</sup>, затем — смысл и состав бо-



лее поздних иконостасов. Основное внимание обращается на выразительность и возможность восприятия системы икон в целом, их смысла и соотношения с архитектурой и системой росписей, а не на преимущество той или иной формы иконостаса.

Однообразие основной части курса, ограниченное только храмовым искусством, в сравнении с богатством форм и образов общей истории искусства — кажущееся. Храмовое богослужение, оказывающее значительное влияние на формы церковной архитектуры, иконописи и т. д., дает, по известному определению свящ. Павла Флоренского, в соединении с ними «синтез искусств»<sup>6</sup>. Кроме того, средневековое церковное искусство потенциально содержит в себе формы более позднего светского искусства. Например, искусство Ренессанса, несмотря на сознательное дистанцирование от искусства средневекового, которое художники Ренессанса презрительно именовали «готикой» (Д. Вазари), столь много приняло от готики в наследство, что это позволило некоторым исследователям XX века назвать искусство Ренессанса «эпилогом средневековой традиции»<sup>7</sup>. Известный европейский культуролог И. Хейзинга называл переходный период к Ренессансу не Проторенессансом, а «осенью средневековья»<sup>8</sup>.

Таким образом, общим методическим принципом курса является уже не группировка памятников церковного искусства по эпохам и стилям, а рассмотрение их типологически, в соответствии с их храмовым назначением. Основное внимание уделяется средствам выразительности искусства (его «языка») в различных типах храмов, росписей и т. д. Для их анализа применяются методы, принятые в светском искусствоведении. Художественные достоинства этих памятников не противопоставляются их церковному происхождению и назначению, как было принято в науке советского периода, но нет противопоставления церковного искусства, как «единственно истинного» — светскому, что происходило и происходит у некоторых церковных исследователей<sup>9</sup>. Как справедливо заметил известный специалист по средневековому искусству В.М. Полевой, «художественная культура не воспарила на крыльях христианства ввысь со ступеней лестницы истории, а лишь сделала по ней очередной шаг»<sup>10</sup>.

В курс введены материалы литургики, от которой церковная археология отделилась в начале XX в., показано влияние изменения богослужебных уставов на формы храмовой архитектуры<sup>11</sup>.

Эта методика последовательно распространена на все остальные темы курса. Христианс-

кий храм становится центром всего материала, соединяет его, помогая не утонуть в частностях.

### Приложение. Христианский храм как место «синтеза искусств»

Тема «синтеза искусств» является ключевой для решения проблемы приобщения к искусству, поскольку кризис культуры Нового времени, вследствие утраты целостности мировоззрения, выражался в обособлении различных видов искусства.

В XX веке, в соответствии с развитием гегелевской концепции синтеза, было окончательно сформулировано представление о «синтезе искусств» как художественном творчестве, в результате которого возникают новые художественные качества, не содержащиеся ни в одном из составляющих его искусств, достигается целостное объединение разнородных пространственно-образных систем<sup>12</sup>. Его цель — найти современную эпохе формулу слияния искусства с жизнью, поскольку без него это слияние неосуществимо.

Попытки воплощения идей «синтеза искусств» происходили в основном в направлении сакрализации воплощаемых образов. Так, в искусстве модерна светский архитектурный объект имел практически храмовый, сакральный характер, диктовавший определенный ритуал поведения<sup>13</sup>. Но практически одновременно внимание философов и деятелей культуры, особенно русских, стало обращаться от светской, сугубо эстетической стилизации культа, от первобытного синкретического или древнегреческого культа к христианскому храму и богослужению в нем.

Например, один из выдающихся деятелей русской культуры «серебряного века» (конец XIX — начало XX в.), Вяч. Иванов, который в своих философско-эстетических работах отводил искусству роль, принадлежавшую в древности религии, тем не менее, ставил конечной целью «не только увенчание процесса перерождения культа в культуру, но и новое слияние культуры с культом»<sup>14</sup>. Известный русский философ Н.Ф. Федоров называл христианский храм «совершеннейшим созданием архитектуры», а совокупность его экстерьера и интерьера — «священным искусством». В храме, воплощающем «органическое объединение» искусств, он видел воспроизведение мира, но не земного, а вечного, в котором нет мертвых. Н.Ф. Федоров считал, что здание храма и его внутреннее украшение соединяют в себе все искусства. Именно постижение формы и содержания храма призвано, по его мнению, помочь уничтожению «разрыва между наукою и искусством, между изображением кажущегося ми-

рождения (архитектура, храм) и тем, как оно представляется мысли, мышлению или современной науке»<sup>15</sup>. Выдающийся отечественный ученый и православный богослов свящ. Павел Флоренский ощущал храм не только местом для богослужения, но и художественной средой, «в которой, и только в которой, икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в подлинной своей художественности»<sup>16</sup>.

Такие взгляды на особое значение искусства для храма основывались на средневековых представлениях. Как пишет крупнейший отечественный исследователь византийской эстетики В.В. Бычков, храм с происходящим в нем богослужением «представлялся византийцам неким сложным сакрально-символическим феноменом, реально объединявшим небесный и земной уровни бытия»<sup>17</sup>. Это соединение «небесного» и «земного» в храме было настолько гармоничным, что эстетический момент в оформлении храма и богослужения часто оказывался в центре внимания. Византийский церковный писатель X в. Иоанн Геометр прямо называл храм «вместилищем всех красот»<sup>18</sup>.

Принцип единства образа храма с духовной и художественной точкой зрения на рубеже XIX–XX вв., почти через тысячу лет после появления христианской храмовой культуры на Руси, подтвердили выдающиеся отечественные ученые. Историк искусства Н.П. Кондаков пи-

сал, что средневековый собор — зримое свидетельство интереса к памятникам искусства, «столь ярко блиставшего в эти мнимо грубые времена»<sup>19</sup>. Историк церкви В.В. Болотов отметил особое значение для религиозного чувства «изящно построенного храма», посредством которого человек посвящает Богу «самое лучшее произведение своих рук и мысли»<sup>20</sup>.

Обращение к теме храма и выделение именно в храмовом искусстве проблемы интеграции различных видов искусства произошло и во второй половине XX — начале XXI в., поскольку светский и церковный подходы к освоению памятников церковного искусства существенно сблизились. Теперь церковные ученые свободно пользуются разработками представителей светского искусствознания. Светские ученые зарубежных стран и России широко и все более адекватно используют в исследованиях богословские тексты. Некоторые исследователи даже предлагают использовать храмовый «синтез искусств» не только как материал для приобщения к искусству, но и как основной принцип русского типа образованности, по которому призывают строить систему образования в целом<sup>21</sup>. Из этого вытекает необходимость создания интегрированных курсов, сочетающих светский и церковный подходы к освоению произведений искусства, особенно церковного, на основе взаимного использования материалов, методов и форм обучения.

## 6. ФОРМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ

Все лекции курса (за исключением первой, вводной) читаются с демонстрацией изобразительных материалов. Это слайды, иллюстрации, видеоматериалы, показ которых ведется на большом экране, чтобы изображение было видно в деталях. Часто дается возможность увидеть отдельные фрагменты композиций или даже однофигурных изображений. Видеоматериалы показываются в большом количестве (от 25 до 40 кадров за 4 академических часа). Основная часть их (прежде всего храмовая архитектура и изображения одного и того же сюжета у разных авторов) рассматривается на двух проекторах параллельно, для сравнения.

Цель сравнения — не выявление лучшего из двух сравниваемых произведений, но лишь демонстрация вариантов и способов выразитель-

ности внутри одного и того же типа храма, одной и той же иконографии. При показе той или иной пары кадров никогда не помещаются одновременно одинаковые по сюжету изображения в православной и католической традициях, чтобы не создавать ложного оценочного сравнения (в основе которого всегда лежат прежде всего субъективные предпочтения), не закреплять поверхностных симпатий и антипатий по вкусовому признаку и не способствовать чисто идеологическому противопоставлению «правильного» и «неправильного».

Одна из основных особенностей преподавания церковной археологии в СФИ состоит в том, что анализ произведения искусства происходит в момент его рассматривания и определяется непосредственным впечатлением.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чернышев Николай, иерей, Жолондзь А.Г. Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви: Материалы конференции (Москва, 6–8 июня 1996 г.). М., 1997. С. 17–39.

<sup>2</sup> Копировский А.М. Как изучать язык церковного искусства? // Язык Церкви: Материалы Международной богословской конференции (Москва, 22–24 сентября 1998 г.). М., 2002. С. 241–254.

- <sup>3</sup> Кочетков Георгий, священник. Вступительное слово // Копировский А.М. Православный храм: Лекции по церковной эстетике для студентов IV–VI курсов МВФХШ. [Рукопись.] М., 1993. Лекция 1. Раннехристианские и ранневизантийские храмы (от катакомб до Святой Софии). С. 1–2.
- <sup>4</sup> Например: «...Исаакиевский собор имеет портик – ряд колонн с фронтоном над ними – на каждой, в том числе и на восточной, стороне... Это не отвечает церковной идее храма, а соответствует лишь требованиям светской понятого принципа симметрии» (Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. М., 1996. С. 26).
- <sup>5</sup> В отличие от общепринятого в церковной литературе рассмотрения в качестве «классического» только иконостаса XVII века. См.: Успенский Л.А. Вопрос иконостаса. М., 1992; Его же. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 255; Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1994. С. 47.
- <sup>6</sup> Флоренский П., священник. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 41–55.
- <sup>7</sup> Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 22.
- <sup>8</sup> Хейзинга И. Осень средневековья. М., 1988.
- <sup>9</sup> Например, священник Павел Флоренский в своей схеме «духовного и теоцентрического эстетизма» отождествил обычную эстетику (в схеме К.А. Леонтьева) с дурной бесконечностью и, более того, – с тьмой кромешной (см.: Флоренский П., священник. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 586).
- <sup>10</sup> Полевой В.М. Искусство Греции: Средние века. М., 1973. С. 93.
- <sup>11</sup> Толковый Типикон / Сост. М. Скабалланович. Киев, 1910. Вып. 1. С. 372–375, 395–396, 410–411.
- <sup>12</sup> Взаимодействие искусств в истории мировой культуры // Художественные модели мироздания: XX век: В 2 кн. М., 1997. Кн. 1. С. 16.
- <sup>13</sup> Там же. С. 256.
- <sup>14</sup> Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории. М., 1982. С. 41.
- <sup>15</sup> Федоров Н.Ф. Статьи об искусстве // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 563, 570.
- <sup>16</sup> Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 296.
- <sup>17</sup> Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 394.
- <sup>18</sup> Там же. С. 241–242.
- <sup>19</sup> Кондаков Н.П. Наука классической археологии и теория искусства // Записки Императорского Новороссийского университета. 1872. Т. 8. Отдел П. С. 64–65.
- <sup>20</sup> Болотов В.В. О различии между религиозным, нравственным и эстетическим чувством // Сосуд избранный: История российских духовных школ: В 2 кн. СПб., 2000. Кн. 2. С. 132.
- <sup>21</sup> Валицкая А.П. У истоков русской образованности // Диалог отечественных светской и церковной образовательных традиций: Материалы Покровских педагогических чтений (12–14 октября 2000 г.) СПб., 2001. С. 28–29.

# Раздел II. МАТЕРИАЛЫ КУРСА

## 1. УЧЕБНЫЙ ПЛАН

---

Общий объем: 144 академических часа.

24 лекции по 4 академических часа, 7 семинаров по 4 академических часа, 7 экскурсий с преподавателем приблизительно по 3 академических часа, 6 самостоятельных экскурсий вне учебного времени.

### I СЕМЕСТР

Общий объем: 72 академических часа (13 лекций, 3 семинара, 3 экскурсии с преподавателем, 3 самостоятельные экскурсии).

#### Лекции

##### *Введение*

1. Церковная археология как наука и как учебный предмет.

##### *Мировое искусство (обзор)*

2. Язык искусства. Искусство Древнего мира.
3. Искусство Средних веков и Возрождения.
4. Искусство Нового и Новейшего времени.

##### *Храмовая архитектура*

5. Храм иудеев и храмы язычников.
6. Места богослужебных собраний первых христиан (II–III вв.). Базилики (III–VI вв.).
7. Романские и готические храмы.
8. Крестово-купольные храмы.
9. Храмы «смешанного» типа.

##### *Система внутреннего убранства храма*

10. Иудейский храм и языческие храмы. Катакомбы.
11. Христианские базилики. Романские и готические храмы.
12. Крестово-купольные храмы.
13. Храмы «смешанного» типа.

#### Семинары

1. Храмовая архитектура до начала XX века.
2. Архитектура современного православного храма.

3. Система храмового декора.

#### Экскурсии с преподавателем

1. Московский Кремль (вводная).
2. Владимир – Боголюбово.
3. Церковь Троицы в Никитниках.

#### Самостоятельные экскурсии

1. Спасский собор Андроникова монастыря.
2. Церковь Вознесения в Коломенском.
3. Храм Покрова на Рву (Собор Василия Блаженного).

### II СЕМЕСТР

Общий объем: 72 академических часа (11 лекций, 4 семинара, 4 экскурсии с преподавателем, 3 самостоятельные экскурсии).

#### Лекции

##### *Алтарная преграда и иконостас*

- 1 (14). Базилики. Крестово-купольные храмы.
- 2 (15). Храмы «смешанного» типа.

##### *Иконопись*

- 3 (16). Икона. Иконопочитание. Иконописные подлинники.
- 4 (17). Иконография Спасителя.
- 5 (18). Иконография Святой Троицы.
- 6 (19). Иконография Богоматери.
- 7 (20). Иконография ангелов и святых.
- 8 (21). Иконография двенадцатых праздников.
- 9 (22). Иконография великих и малых праздников.

##### *Богослужебная утварь и церковная одежда*

- 10 (23). Богослужебная утварь.
- 11 (24). Церковная одежда.

#### Семинары

1. Иконостас.
2. Иконопись.

3. Богослужбная утварь и церковная одежда.
4. Внутреннее убранство современного православного храма.

#### Экскурсии с преподавателем

1. Троице-Сергиева лавра.
2. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева.

3. Государственная Третьяковская галерея.
4. Московский Кремль (итоговая).

#### Самостоятельные экскурсии

1. Церковь св. Николая в Толмачах.
2. Смоленский собор Новодевичьего монастыря.
3. Храм Христа Спасителя.

## 2. ЛЕКЦИИ

### ВВЕДЕНИЕ

#### 1. Церковная археология как наука и как учебный предмет

Церковная археология как наука сформировалась к середине XIX в. Она была связана с раскопками христианских кладбищ, храмов и т. п., которые велись с XVI века, прежде всего в Италии, и последующим их изучением. Наиболее известные ученые до XX века — аббат Антонио Бозио (1573—1629) и Джованни Батиста де Росси (1822—1894).

В основе церковной археологии как науки лежало стремление католических ученых в полемике с протестантами подтвердить на примерах древностей Рима теорию изначальной связи храмового богослужения и церковного искусства. Но разделом исторической науки церковная археология становится благодаря интересу каждой европейской страны к собственным христианским древностям. Хронологические границы так называемой «христианской археологии» — со II по VIII век, т. е. до конца Средних веков; «церковной археологии» — по XVI век, позже — по XIX век. Сегодня западноевропейская церковная археология — гуманитарная светская наука. В христианских странах она занимается натурными исследованиями церковной архитектуры, а также изучением прилегающих к храмам территорий (кладбищ и др.).

В России церковная археология возникла как прикладная дисциплина по отношению к церковной истории и литургике. Она была призвана разъяснить происхождение и назначение частей храма, богослужбной утвари и одежды, а также содержание храмовых изображений (христианской иконографии) в Византии и на Руси. Ее хронологические границы — с конца X по XVII век (т. е. до конца средневековья на Руси). Наиболее известные ученые — еп. Порфирий (Успенский), архим. Антонин (Капустин), В.А. Прохоров, граф А.С. Уваров, Н.Ф. Красносельцев, А.П. Голубцов, Н.В. Покровский, Е.Е. Голубинский, Н.П. Кондаков.

Благодаря усилиям проф. Н.В. Покровского церковная археология была соединена с историей христианского искусства и в начале XX в. (1911 г.) выделилась в самостоятельную дисциплину, включив в себя также западноевропейское искусство IX—XVII вв. (средневековье, Возрождение и барокко).

После революции 1917 г. исследование памятников церковного искусства велось в границах общей истории искусств. Их церковное происхождение, смысл и назначение замалчивались и искажались. Возрождение во время войны 1941—1945 гг. интереса к отечественной истории привело к более глубокому, в том числе археологическому, изучению этих памятников, расширило возможности использования церковных письменных источников при научных исследованиях. Наиболее известные ученые этого периода — М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев, Н.Н. Воронин, Б.А. Рыбаков, Г.К. Вагнер.

Церковная археология как учебный предмет преподавалась в русских духовных школах с начала XIX в. до 1917 г. Преподавание возобновилось в конце 1940-х гг., и ее хронологические границы были расширены до начала XX в. Сейчас церковная археология в России преподается в основном как «христианская история искусства». Предпринимаются попытки возродить ее по типу западной «христианской археологии» — с изучением всех, а не только церковных, памятников христианской древности, но с акцентом на их богословском содержании.

В основу курса церковной археологии в Свято-Филаретовском институте положено связанное с традициями старой церковной археологии (особенно с методом Н.В. Покровского) отдельное изучение храмовой архитектуры, росписей, икон, одежды и утвари. Материал дополнен работами современных археологов и искусствоведов без противопоставления его богословско-литургического содержания эстетическому. В курс также включены лекции по современному церковному искусству.

## ЛИТЕРАТУРА

## Основная

1. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. СПб., 1995. Введение. С. 9–35.
2. Беляев Л.А., Чернецов А.В. Русские церковные древности: Археология христианских древностей средневековой Руси. М., 1996. С. 10–37.

## Дополнительная

1. Беляев Л.А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. М., 1998.
2. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М., 1986. [Гл.] Ученые общества. С. 126–168; [Гл.] Академическая и университетская наука. С. 210–273.
3. Алексеев А.Н. Николай Васильевич Покровский — доктор церковной истории // Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1999. С. 3–10.
4. Сен-Рок П. Современная христианская археология на Западе // Российская археология. 1998. № 2. С. 202–206.
5. Хрушкова Л. Археология христианская, византийская, церковная: Термины, предмет, современное состояние // Точки/Puncta. 2001. № 3–4(2). С. 192–211.

## МИРОВОЕ ИСКУССТВО (ОБЗОР)

## 2а. Язык искусства.

Основное содержание трех лекций, охватывающих все мировое искусство, — не история искусства, а язык искусства.

По аналогии с разговорным и письменным языком в языке искусства можно выделить:

- «буквы» — отдельные формы и средства выразительности (линия, цвет, объем, пропорции и т. д.);
- «слова» — образы (человек, море, дерево и т. д.) и символы (сияние, необычные существа, геометрические фигуры, образы в необычном контексте и т. д.);
- «речь» — целостные произведения, стиль.

Но язык искусства — не обычный язык, подобный одному из иностранных языков. Воспринять произведение искусства методом простого «чтения» сюжета, символики или отдельных художественных форм до конца невозможно, поскольку содержание здесь передается не информативным «текстом», не «суммой» символов и образов, а их живым, в большой мере субъективным единством.

«О вкусах не спорят». Однако это не означает того, что каждая картина, скульптура или здание не могут быть рассмотрены и объективно, с адекватным восприятием содержания, вложенного в них автором, эпохой, наконец, Самим Богом, Который в Священном писании

назван «Художником и Строителем» (Евр 11:10), не могут быть оценены, разобраны, изучены. С этой точки зрения любое произведение искусства, которое создано по вдохновению и не случайно, может выражать, хотя бы в какой-то степени, откровение о Боге, мире и человеке. Неполадотворной представляется позиция, которая не различает, а противопоставляет искусство древнее и современное, восточное и западное, сакральное и светское.

В конечном счете язык искусства постигается благодаря тому, что он изначально присущ каждому человеку как образу и подобию Божьему. Это язык нашего самовыражения и нашего общения, но поднятый над обыденностью (в духовном значении этого слова). Можно не только понимать его, но и говорить на этом языке с Богом, с самим собой, друг с другом, с авторами художественных произведений, даже с их персонажами. При этом особенно важно не только давать оценки и получать ответы, но и обмениваться вопросами, благодаря которым, по выражению С.С. Аверинцева, «вещи делаются прозрачнее». Поэтому первым приближением к языку искусства будет не столько изучение его отдельных «букв» и «слов», сколько погружение в «речь» на этом языке. Оно будет происходить через наш диалог с признанными шедеврами мирового искусства по каждому из трех основных «времен жизни» человечества: древнему (античному), средневековому и новому с новейшим. «Этот диалог всегда останется рискованным, но никогда не станет безнадежным» (С.С. Аверинцев).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 371–397.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
3. Копировский А.М. Как изучать язык церковного искусства? // Язык Церкви: Материалы Международной богословской конференции (Москва, 22–24 сентября 1998 г.). М., 2002. С. 240–254.

## 2б. Искусство Древнего мира.

Хронология: от появления человека (приблизительно 30-е тысячелетие до н. э.) до прихода Христа, «нового Адама» (I в. н. э.).

По отношению к истории искусства условна не только первая дата, но и вторая. Во-первых, потому, что самые ранние произведения искусства следующего периода — средневекового — дошли до нас только от III века. Во-вторых, потому, что античное греко-римское искусство

во продолжало существовать, как минимум, до IV века н. э., а «античное» искусство Индии и Китая продолжало развиваться в течение всего европейского средневековья и даже позже.

Художественные произведения для этой лекции отобраны по принципу наибольшей известности. Они представляют семь «областей» Древнего мира (цифра, конечно, тоже символически-условна): 1. Доисторический мир, 2. Вавилон, 3. Египет, 4. Индию, 5. Китай, 6. Грецию, 7. Рим.

Однако последовательность рассмотрения этих произведений будет не хронологической и не территориальной. Она будет типологической, т. е. по видам искусства: графика — скульптура — живопись — архитектура, что соответствует целям нашего обзора: не история, а *язык искусства!* (Обоснование такой последовательности, а также разбор особенностей каждого вида искусства, его техники, выразительных средств и т. д. см. в книге Б.Р. Виппера.)

Перечень основных рассматриваемых произведений:

1. Пещерные изображения животных.
2. Китайский пейзаж «горы — воды».
3. Индийские статуи Шивы и Будды.
4. Греческие статуи Аполлона и Афродиты.
5. Позднеримский («фаумский») портрет.
6. Вавилонские зиккураты.
7. Египетские пирамиды.
8. Греческий храм Афины (Парфенон).
9. Римский храм всех богов (Пантеон).

В этих произведениях можно увидеть и характерное для античного мировоззрения «подчинение духа внешней природе» (проф. Н.В. Покровский), и творческую свободу, поднявшую многие из них на вершину гармонии и оказавшую влияние на все последующее искусство.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. (Малая история искусств).
2. Окладников А.П. Утро искусства. М., 1968.
3. Искусство Древнего Востока. М., 1968. (Памятники мирового искусства).
4. Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1978. (Малая история искусств).
5. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979. (Малая история искусств).
6. Искусство эгейского мира и Древней Греции. М., 1970. (Памятники мирового искусства).
7. Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982. (Памятники мирового искусства).

8. Холлингсворт М. Искусство в истории человечества. М., 1993. Раздел: Древнейшие культуры; Греция и Рим.

### 3. Искусство Средних веков и Возрождения

Хронология искусства средневековья: на православном Востоке — от распространения христианства (III—IV вв.) до падения Византийской империи (1453 г.), в Западной Европе — до разделения католиков и протестантов (XVI в.), в России — до реформ Петра I (начало XVIII в.).

Искусство Возрождения в Италии (Ренессанс): Предвозрождение (Проторенессанс), XIII—XIV вв.; Возрождение, XV—XVI вв. (в том числе Высокое Возрождение, конец XV — первая половина XVI в.); Позднее Возрождение, вторая половина XVI в.

Искусство Возрождения в Германии, Франции, Англии, Нидерландах (так называемое «Северное Возрождение»), XV—XVI вв.

Перечень основных рассматриваемых произведений:

1. Росписи катакомб.
2. Скульптуры готических соборов.
3. «Давид» Микеланджело Буонаротти.
4. Мозаики Равенны.
5. «Богоматерь Владимирская».
6. «Святая Троица» прп. Андрея Рублева.
7. Храм Святой Софии в Константинополе.
8. Храм Святой Софии в Киеве.
9. Собор Нотр-Дам в Париже.

Искусство Средних веков по формам — преобразованная, «охристовленная» античность. Его эстетика — не только продолжение позднеантичной традиции, но и парадоксальная «эстетика аскетизма» (В.В. Бычков), где высшая красота — божественный «неприступный свет», ради которого нужно презреть красоту чувственного мира. Переход к гармоничным, похожим на античные, образам Возрождения иногда представляется отходом назад, отказом от духовных и художественных ценностей средневековья. Однако это не столько возрождение античности, сколько «новое открытие мира и человека» (Я. Бургхардт).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981. (Малая история искусств).
2. Тяжелов В.Н. Сопоцинский О.И. Искусство Средних веков. М., 1975. (Малая история искусств).
3. Искусство Италии конца XIII—XV веков. М., 1987. (Памятники мирового искусства).

4. Искусство Италии XVI века. М., 1967. (Памятники мирового искусства).
5. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М., 1994. (Памятники мирового искусства).
6. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. М., 1990. Главы: Истоки зодчества Древней Руси; Становление средневекового зодчества Руси; Сложение общерусской архитектуры.
7. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1974.
8. Холлингсворт М. Искусство в истории человечества. М., 1993. Разделы: Религия завоевания: между Востоком и Западом; Средние века: эпоха веры; Средние века: новые горизонты; XV век; XVI век.

#### 4. Искусство Нового и Новейшего времени

Хронология искусства Нового времени: от начала религиозных войн в Западной Европе (XVII в.) до Первой мировой войны (начало XX в.), в России — от реформ Петра I (начало XVIII в.) до Первой мировой войны (начало XX в.).

Новейшее время: от окончания Первой мировой войны (первая треть XX в.) по настоящее время.

Перечень основных рассматриваемых произведений:

1. Библейские эскизы Александра Ив́анова.
2. «Голубка» Пабло Пикассо.
3. Памятник Петру I Этьена-Мориса Фальконе.
4. «Мыслитель» Огюста Родена.
5. «Возвращение блудного сына» Рембрандта.
6. Пейзажи Клода Моне и Винсента Ван-Гога.
7. «Распятие» Сальвадора Дали.
8. Собор Святого Петра в Риме.
9. Собор Святого Семейства («Саграда Фамилия») в Барселоне.
10. Эйфелева башня в Париже.

Различия между эпохами и стилями в искусстве становятся в ходе истории все более значительными, а в Новейшее время приобретают принципиальный характер. Некоторые манифесты искусства XX века уже не критикуют предшественников, а просто сбрасывают их «с парохода современности». И все же путь от мистических интерпретаций евангельских сюжетов у Эль Греко и Рембрандта до абстрактных «Композиций» К. Малевича и П. Мондриана, стилизованных икон и постмодернистских курьезов — путь не только потерь, но и находок. Переход искусства в «высшие формы сознания», который предсказывал Г. Гегель, происходит лишь отчасти; ирония, призванная осво-

бождать, нередко оказывается самоцелью. Но даже наступивший в последней трети XX в. «конец искусства» (Г. Белтинг), при всех трагических его проявлениях, несет в себе освобождение от «серединости» гуманизма. Ожидается «новое средневековье» — не в историческом, а в онтологическом смысле слова (Н.А. Бердяев), то есть целостное возрождение жизни и культуры под знаком выявления предельных религиозных начал.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. (Памятники мирового искусства).
2. Кантор А.М., Кожина Е.Ф., Лифшиц Н.А. и др. Искусство XVIII века. М., 1977. (Малая история искусств).
3. Европейское искусство XIX века. М., 1975. (Памятники мирового искусства).
4. Русское искусство XIX — нач. XX века. М., 1972. (Памятники мирового искусства).
5. Полевой В.М. Искусство XX века. М., 1991. (Малая история искусств).
6. Герман М.Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2005. (Новая история искусства).
7. Холлингсворт М. Искусство в истории человечества. М., 1993. Разделы: XVII век; XVIII век; XIX век; XX век.

#### ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА

##### 5. Храм иудеев и храмы язычников

Первый иудейский храм был построен при царе Соломоне в X в. до н. э. вместо временной скинии (палатки), воздвигнутой Моисеем в пустыне (Исх 36:8—39:32). Описание храма (3 Цар 6:4—29) не дает возможности точно реконструировать его внешний вид. Можно лишь предположить, что это было прямоугольное здание приблизительно 30 м на 10 м, высотой 15 м. О внешних его украшениях ничего не говорится, описаны лишь украшения интерьера. Внутри храм был разделен на три части: притвор, Святое и закрытое специальной завесой Святое Святых; сложных архитектурных конструкций в храме не было.

Одна из задач строителей иудейского храма (и это же можно сказать о большей части дохристианской сакральной архитектуры) — выразить представление о нем как о месте явления или присутствия Бога, как о Доме Божьем («Соломон же построил дом Ему», Деян 7:47), поскольку Слава Божья в нем невидима, а иногда и видимо присутствует (Исх 40:34, 3 Цар 8:11). Поэтому в храм для служения Богу (как и в языческие храмы для служения своим богам) входят только священники, народ же молится и приносит жертвы перед храмом (Лк 1:9—10).



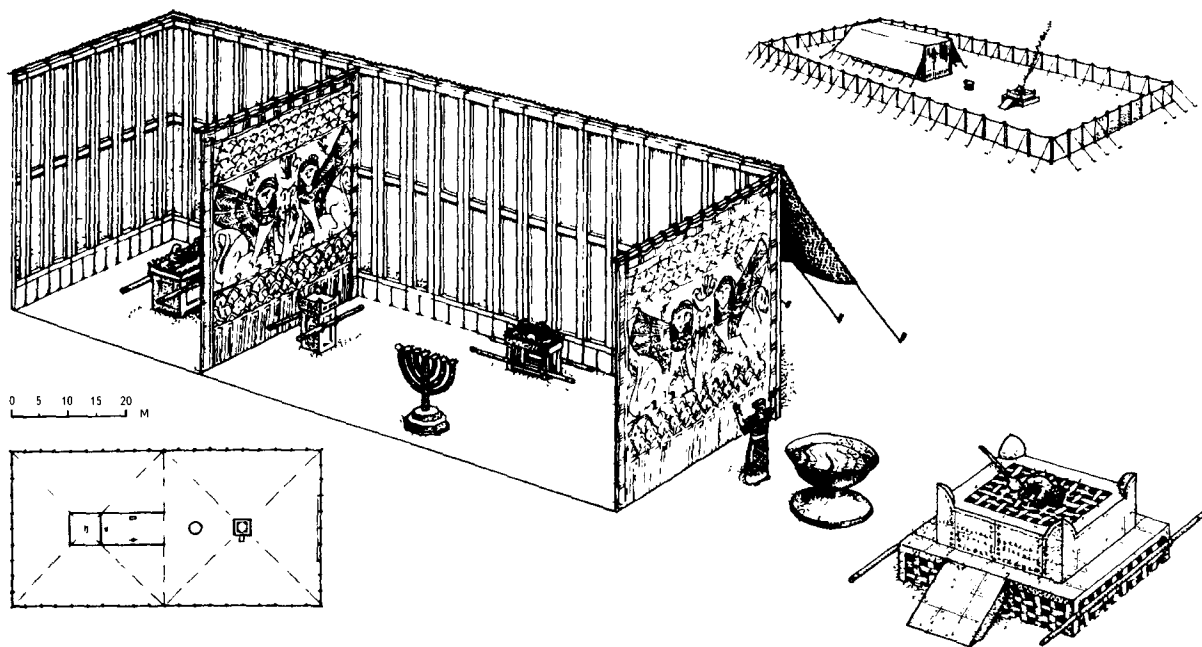


Рис. 1. Скиния собрания (реконструкция)

В языческом храме как знак присутствия бога находилась его статуя. В отличие от язычников у народа Божьего существовал запрет на изображение Бога (Исх 20:4). Поэтому аналогия иудейского храма с домом не могла быть полной: «Небо и небо небес не вмещают Тебя, тем менее — сей храм» (3 Цар 8:27). Символика мира — космоса (верх — «небо», низ — «земля»), составлявшая суть языческих сакральных построек, по той же причине могла присутствовать в иудейском храме лишь отчасти («Небо — престол Мой, земля — подножие ног Моих», Ис 66:1). Хотя внешними прототипами храма Соломона, несомненно, были более древние языческие месопотамские храмы, их первоначальные архитектурные формы при использовании в иудейском храме модифицировались. Можно утверждать, что храм Соломона почти ничем, кроме прочности и внешней монументальности, не отличался от полотняной скинии, т. е. его архитектура была парадоксальным свидетельством не только величия Бога иудеев и окончательного обретения народом Божьим земли обетованной, но и того, что «Всевышний не в рукотворенных храмах живет» (Деян 7:48).

В отличие от иудейского главные храмы языческого мира представляли собой, как правило, более сложные, обильно декорированные комплексы построек, «священные участки», посвященные богам. В их архитектуре активно использовались символические элементы: колонны в виде гигантских лотосов в Египте и Индии или, наоборот, строгих граненых опор, вы-

разительность которых основана на пропорциях их частей, в Греции, ведущие «на небо» лестницы в Вавилоне, купола в Риме и другие. Знаменитые храмы Древней Греции Парфенон и Эрехтейон (V в. до н. э.) символизируют Вселенную. В них крыша — «небо», и колонны, на которые оно «опирается», являют противоборство абстрактных сил; при этом колонны, в зависимости от их форм и пропорций, напоминают человеческие фигуры, мужские или женские, или прямо изображают их.

Символика «дома бога», священного леса и одновременно всего космоса, в который человек входит вместе со священной процессией (хотя и никогда не достигает его «вершины»), присутствует в первобытных святилищах (Стунхендж), в вавилонских зиккуратах, египетских храмах (Карнак, Луксор), афинском Акрополе, буддийских ступах. Средствами выразительности для этого служат различные архитектурные ордера (сочетание несущих и несомых частей здания), а также арки, своды и другие конструкции. Большую роль играет круглая скульптура на храме, внутри и около него, многосюжетные циклы рельефов и т. п.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Покровский. Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916. С. I–XV.
2. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. С. 36–53. СПб., 1995.

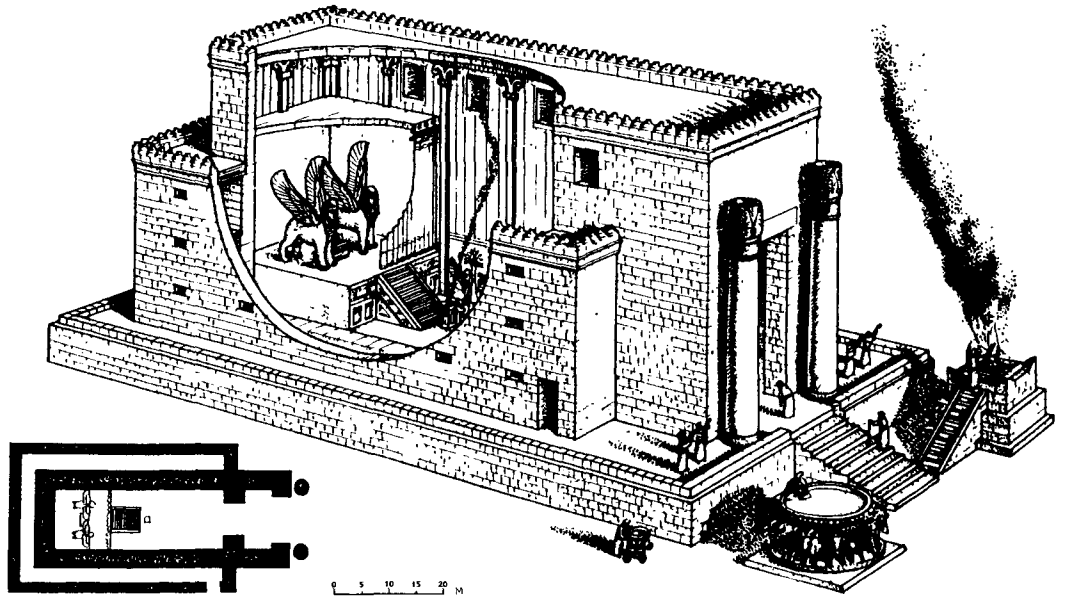
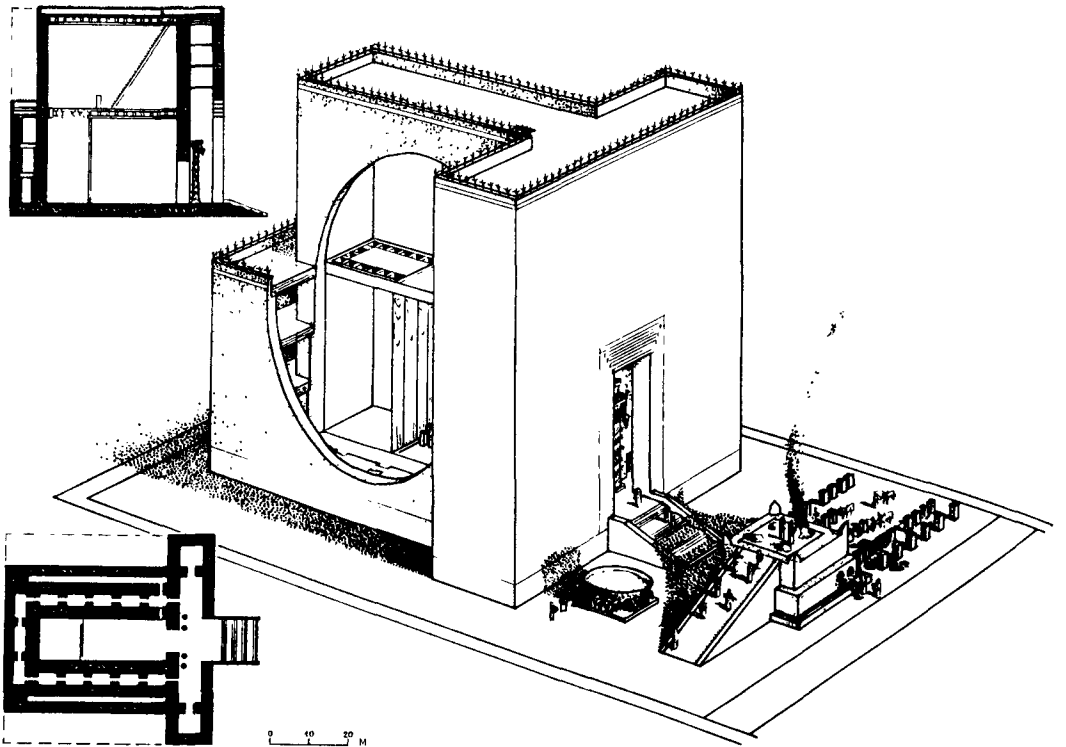


Рис. 2  
Храм Соломона  
(реконструкция)

Рис. 3  
Храм времен Ирода  
(реконструкция)



Дополнительная

1. Лаевская. Э.А. Мир мегалитов и мир керамики. М.: ББИ, 1997. [Стоунхендж]. С. 173–195.
2. The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East. New York; Oxford, 1997. Temples [Языческие храмы Вавилона и Египта]. Р. 165–179; Ziggurat [Вавилонский зиккурат]. Р. 390–391; Biblical Temple [Библейский храм]. Р. 324–330.
3. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. Кн. 3, 4. С. 75–121.
4. Искусство Древнего Востока. М., 1968. (Памятники мирового искусства).
5. Искусство эгейского мира и Древней Греции. М., 1970. (Памятники мирового искусства).
6. Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982. (Памятники мирового искусства).

## 6. Места богослужбных собраний первых христиан (II—III вв.). Базилики (III—VI вв.)

«Христиане не имеют храмов» — это выражение христианских апологетов середины III в. нужно понимать в том смысле, что у христиан нет таких же храмов, как у язычников. Известны христианские дома, в которых собиралась церковь, — обычные жилые, или определенным образом перестроенные, или специально построенные. Иногда богослужбные собрания проводились в подземных кладбищах — катакомбах. Места собраний носили разные названия — «эклесия» (собрание), «кириакон» (дом Господень), «базилика» (царская постройка; ею могло быть государственно-общественное здание; так же назывались иногда гостиницы в богатых частных домах).

Принципиальное отличие этих комнат или зданий от языческих храмов заключалось в том, что они были предназначены для таких богослужбных собраний, на которых предполагалось присутствие в одном помещении и непосредственное участие в молитве и священнодействии всей общины — «царственного священства», а не только специально поставленных священников.

По форме это обычно были прямоугольники. Если размер помещений был значительным, боковые части отделялись от центральной параллельными рядами колонн. В центре или у восточной стены такого помещения стоял престол, который уже в середине III в. называли «святилищем». Но могли использоваться и другие формы, особенно если здание строилось в особо почитаемом месте, например на Гробе Господнем, над которым была возведена круглая базилика («ротонда»), или над столпом прп. Симеона Столпника, где базилика (точнее, «маририй», т. е. памятник свидетелю Христа) была крестообразной. Кроме этого, строились баптистерии — отдельные, как правило восьмигранные, здания для крещения.

Постепенно христианские постройки, распространившиеся чрезвычайно широко по Ближнему Востоку, Малой Азии и Африке, становились все более разнообразными по архитектуре. Известны их символические толкования (Евсевий Кесарийский уподоблял базилику в Тире человеческой душе, обществу и тому, «что находится превыше небесного свода»). В V и особенно в VI веке в некоторых из этих построек осуществлялся синтез архитектурных форм прямоугольной базилики и центрально-

Рис. 4. Дом в Дура-Европос, 232—256 гг.

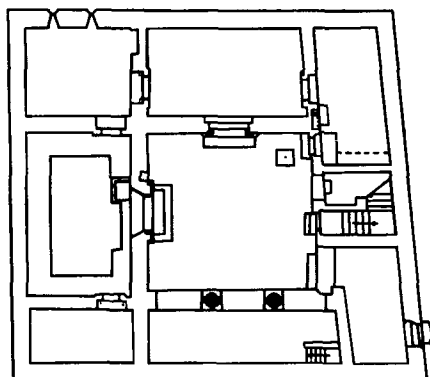


Рис. 4а. Этот же дом после перестройки в церковь

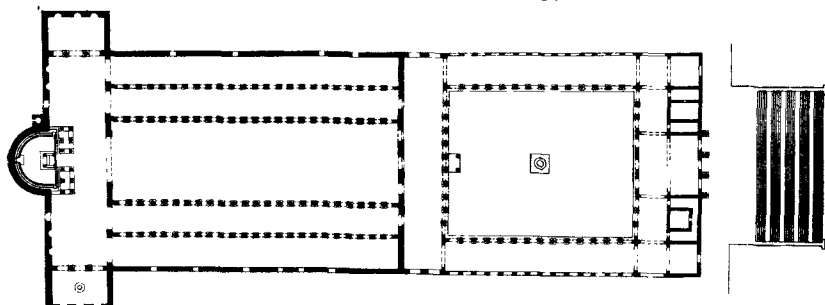
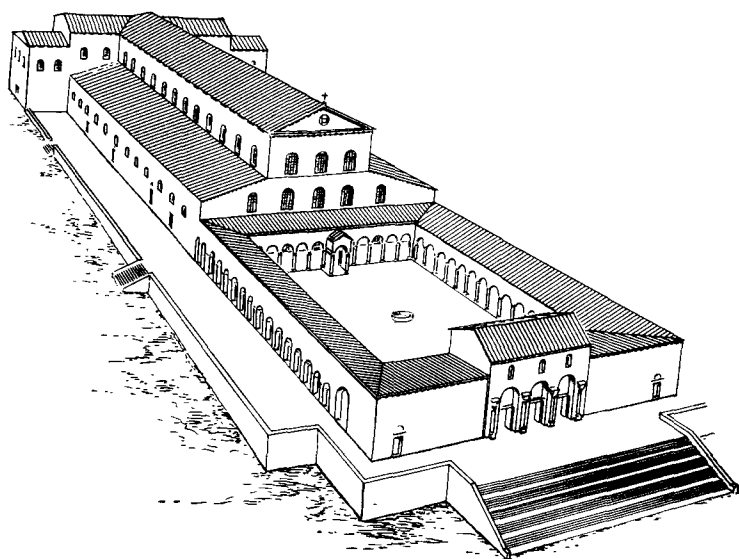


Рис. 5. Базилика св. Петра. Рим. Ок. 400 г. (реконструкция и план)

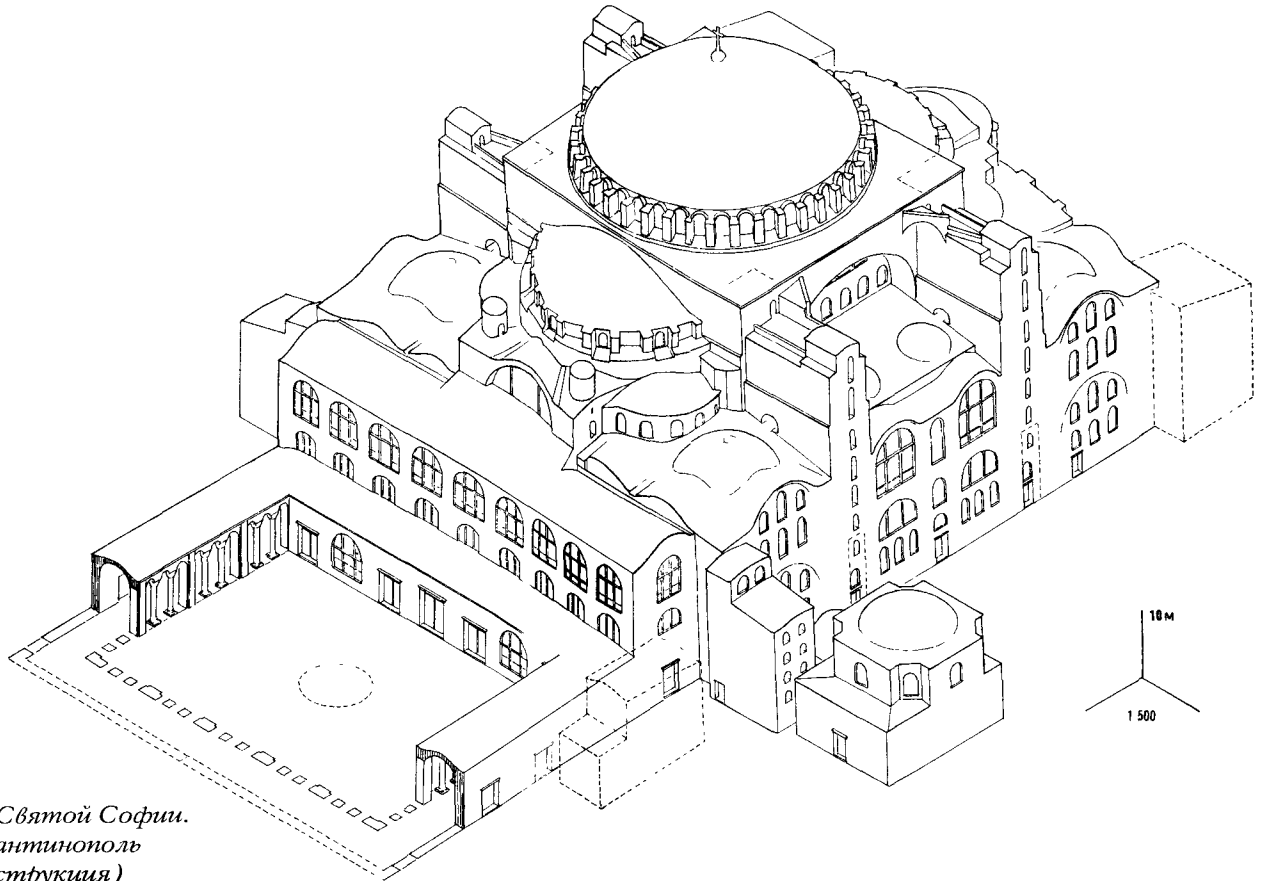
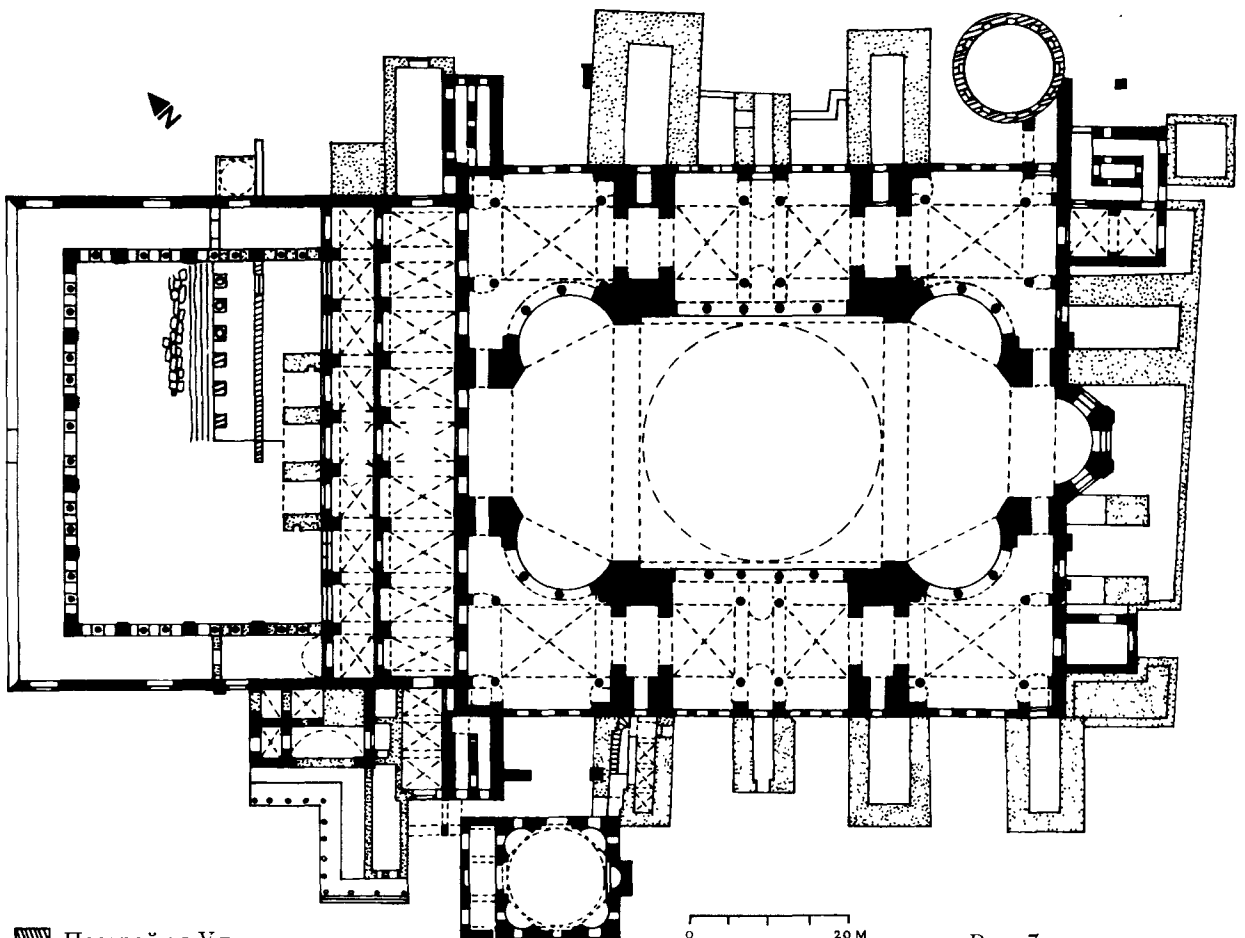


Рис. 6  
Собор Святой Софии.  
Константинополь  
(реконструкция)






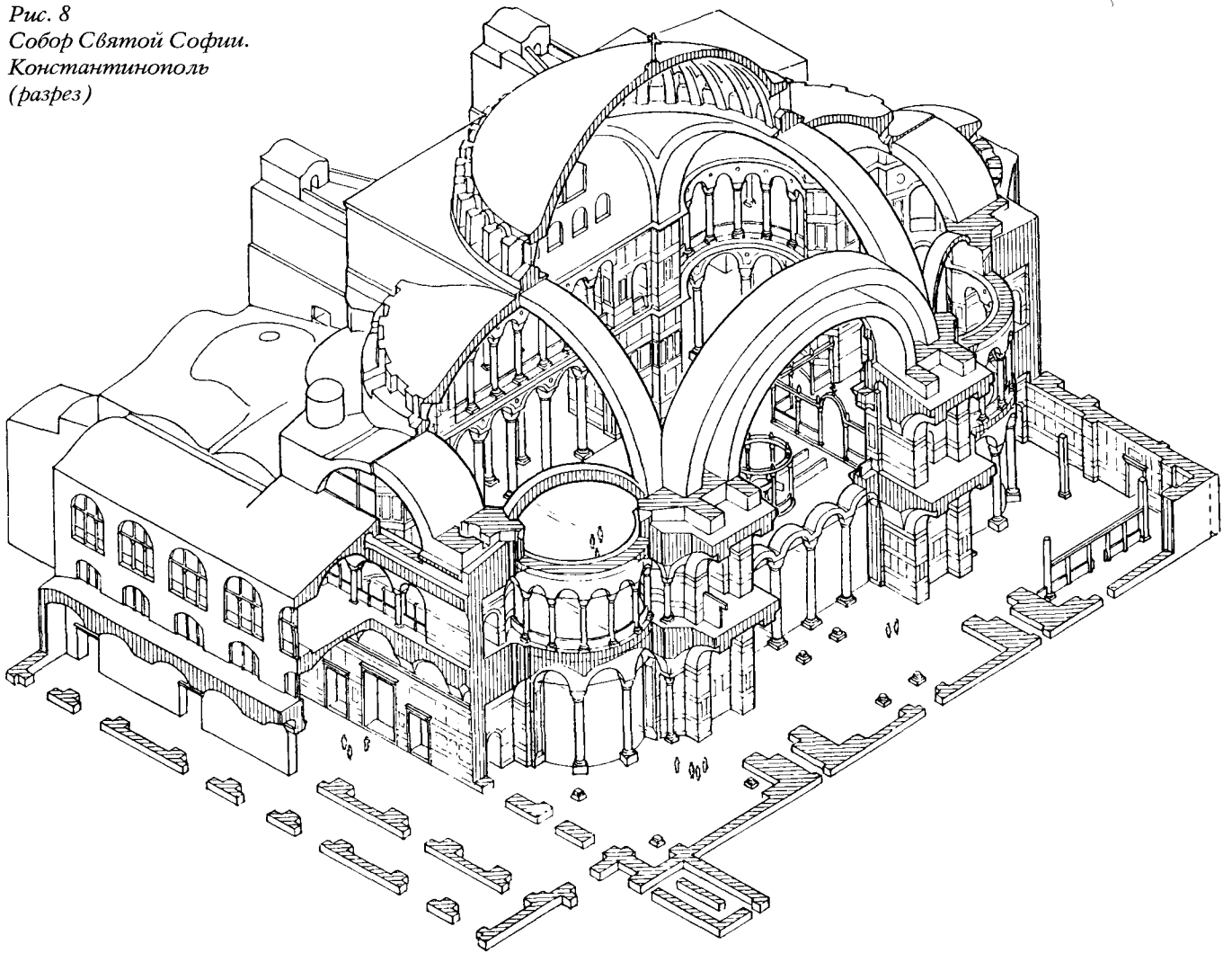
-  Постройки V в.
-  Здание храма VI в.
-  Поздние пристройки

Рис. 7  
Собор Святой Софии.  
Константинополь (план)

Рис. 8  
Собор Святой Софии.  
Константинополь  
(разрез)



го купольного сооружения. Самым ярким примером этого синтеза стал знаменитый храм Святой Софии в Константинополе, построенный в 532–537 гг.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Покровский Н.В. Памятники христианской архитектуры // Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1999. С. 333–357.
2. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. С. 54–68, 83–86. СПб., 1995.

##### Дополнительная

1. Беляев Л.А. Христианские древности. М., 1998. [Храм Гроба Господня.] С. 32–41; [Церковь Рождества Христова в Вифлееме.] С. 52; [Дом собраний в Дура-Европос.] С. 96–100.
2. Беляев Л.А., Чернецов А.В. Русские церковные древности. М., 1996. С. 42–51.

3. Комеч А.И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 209–223.
4. Яacobсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л., 1985. С. 8–59.
5. Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven; London, 1986. P. 1–282.
6. Mainstone R. Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church. London, 1997.

#### 7. Романские и готические храмы

Романская (букв. — «римская») эпоха, т. е. возрождение традиций римского церковного искусства, прерванных нашествием варваров в V веке, начинается в Европе с конца X в. и длится до XII–XIII вв. В архитектуре она характеризуется строительством большого количества храмов и замков.

Храмы строятся на основе продольной базилики, ориентированной, как правило, на восток, к которой иногда добавлены одна, две

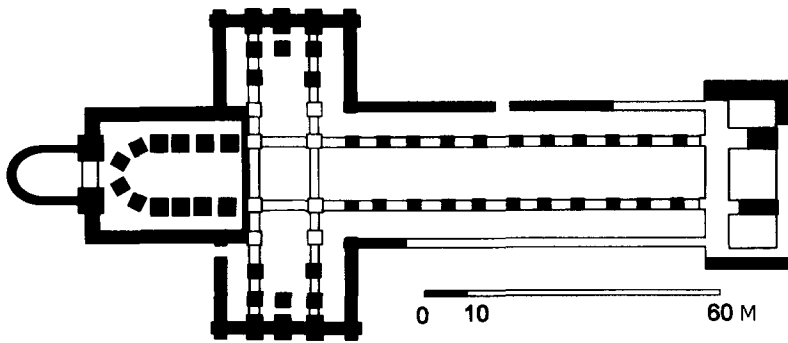
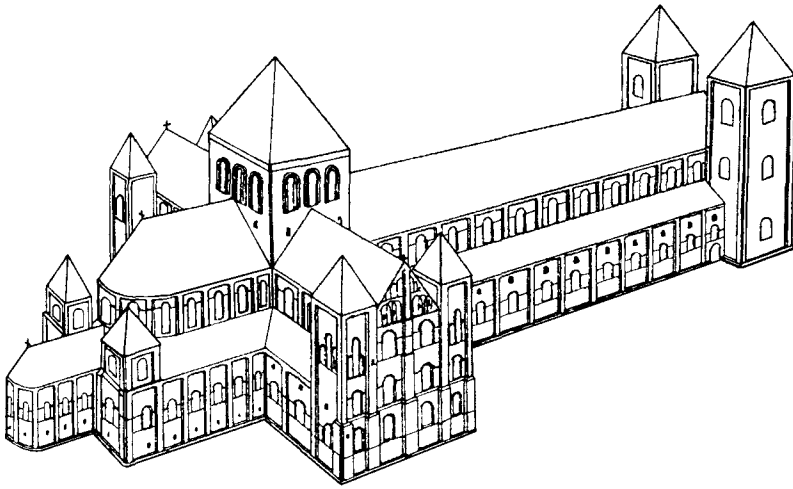


Рис. 9. Романский собор в Винчестере (Англия). Конец XI в. (реконструкция и план)

или несколько башен (с западного и/или восточного фасада, над пересечением трансепта и центрального нефа и т. д.). Появляются каменные цилиндрические (полукруглые) своды; в интерьере храма выделяется несколько поперечных арок. Тяжесть сводов ложится на стены (их толщина значительно увеличивается) и мощные внутренние опоры, которые бывают как круглыми колоннами, так и прямоугольными столпами. Дополнительно для укрепления стен делаются специальные утолщения — контрфорсы. Архитектурный декор сдержанный, в основном это небольшие колонки, соединенные арками, и плоские выступы стены — пилястры. В некоторых храмах (прежде всего французских) устраивается несколько меньших апсид вокруг главной алтарной апсиды — «венцы капелл», с кольцевым обходом вокруг алтаря.

В результате храм, не теряя привычной базилической формы, становится значительно более целостным архитектурным «образом» — это Дом Божий и Дом Церкви, архитектурный символ спасенного и преображенного Богом мира. Символический язык здесь иной, нежели в Святой Софии. Каменная масса не пронизывается светом, не кажется невесомой или удерживаемой сверху. Она расчленяется, являя

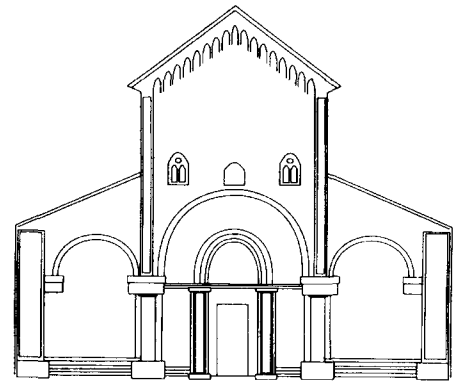


Рис. 10. Фасад романского храма

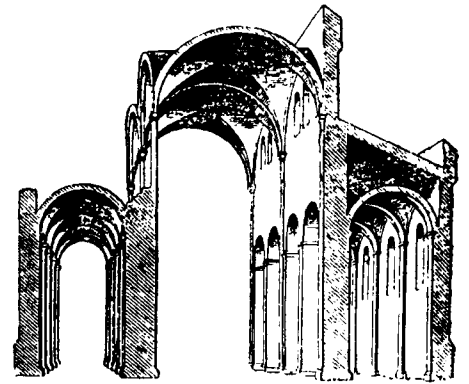


Рис. 11. Система сводов романского храма

всю свою мощь, но одновременно — божественный порядок и «устроенность свыше» и храма, и всего христианского мира. Наиболее характерные образцы романского зодчества: храм XI—XIII вв. в аббатстве Клюни (Франция); соборы XI—XII вв. в аббатстве Лаах, в Шпейере, Майнце и Вормсе (Германия); собор XI—XII вв. в Пизе (Италия).

Переход к готике (с XII—XIII до XIV—XV вв. в различных странах Европы) обусловлен ростом городов, повышением уровня образования, изменением культурной среды. В духовном смысле готический храм становится одной из форм выражения более глубоких богословских представлений (прежде всего, Псевдо-Дионисия Ареопагита): храм — это место, где царствует божественный свет. Одним из первых это выразил (словесно и в архитектуре) создатель монастыря св. Дионисия в Париже аббат Сюжер (Сугерий).

Единство пространства готического храма достигается за счет больших проемов между главным и боковыми нефами. При этом полукруглые арки становятся стрельчатыми, что

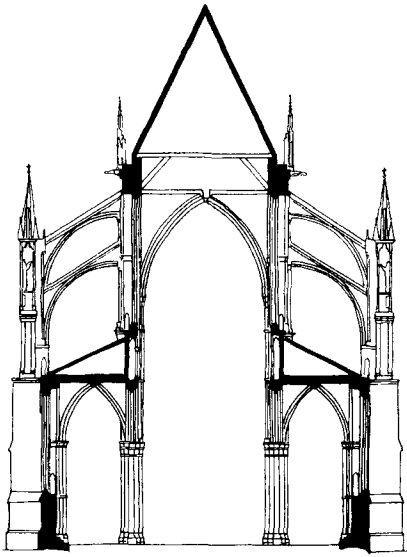


Рис. 12. Готический собор в Реймсе (Франция). XIII в. (разрез)

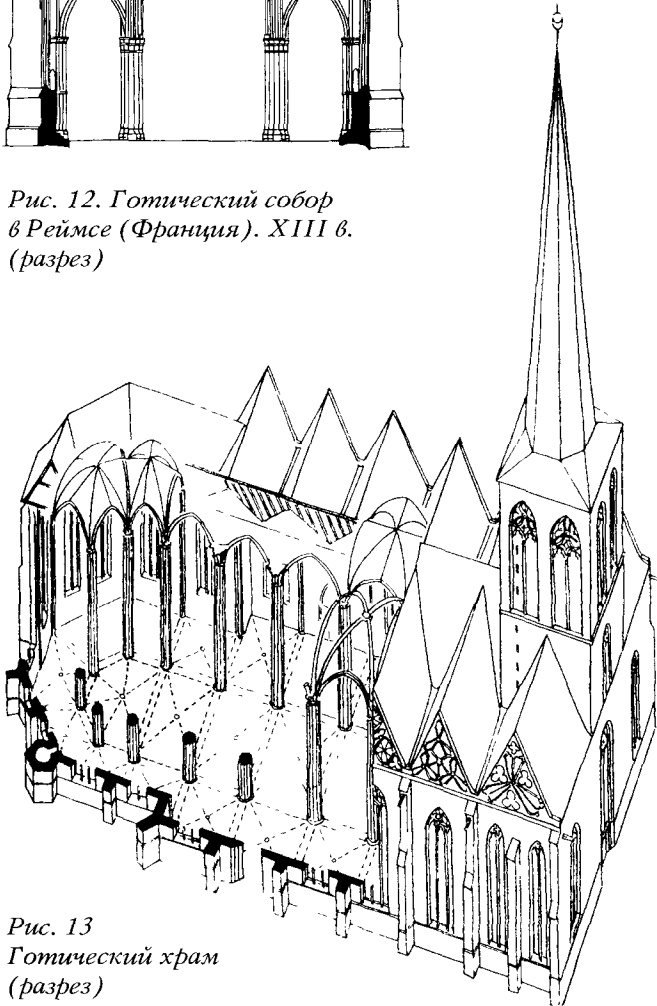


Рис. 13  
Готический храм (разрез)

0 10 20 30 м

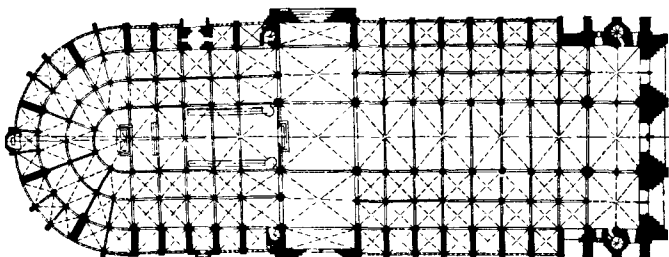


Рис. 14. Собор Нотр-Дам в Париже. XII-XIII вв. (план)

позволяет не только уменьшить давление свода и, следовательно, толщину стен, но и придать интерьеру храма большую устремленность вверх. Поэтому основная ось храма при сохранении в архитектуре продольных форм базилики становится скорее вертикальной, чем горизонтальной. Тяжесть сводов передается на отдельно стоящие контрфорсы через систему дополнительных арок (аркбутанов). Столбы и своды расчленены тонкими нервюрами. Алтарь, фасады трансепта и боковые стены украшаются большими окнами. Особенно значимым становится круглое окно над западным порталом — «роза». В окнах, как правило, располагаются цветные витражи с библейскими и другими сюжетами.

Архитектура готических храмов достигла большого разнообразия. Они существенно отличаются друг от друга в разные периоды эпохи средневековья и в разных странах: архитектура поздних храмов становится больше декоративной, чем мистической. Классическими считаются соборы в Париже, Шартре, Реймсе, Амьене (Франция); в Кельне (Германия); в Кентерберии (Англия); во Флоренции и Милане (Италия).

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916. [Гл.] Романская архитектура. С. 88–93; [Гл.] Готическая архитектура. С. 93–98.

##### Дополнительная

1. Муратова К.М. Образный строй и архитектурно-художественная композиция готического собора // Муратова К.М. Мастера французской готики XII–XIII веков. М., 1988. С. 192–205.
2. Панюфский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 79–117.

##### Альбомы

1. Романское искусство: Архитектура, скульптура, живопись. Köln, 2001. С. 20–255.
2. Готика: Архитектура, скульптура, живопись. Köln, 2000. С. 18–299.

#### 8. Крестово-купольные храмы

Основной тип христианского храма, принятый на православном Востоке, появился задолго до разделения Церкви на Западную и Восточную — в V веке. Название «крестово-купольный» или, более точно, храм типа «вписанного креста», данное ему в современной специальной литературе, передает его главную особенность, хорошо видную на плане — постановку купола на крестообразную нижнюю часть здания.

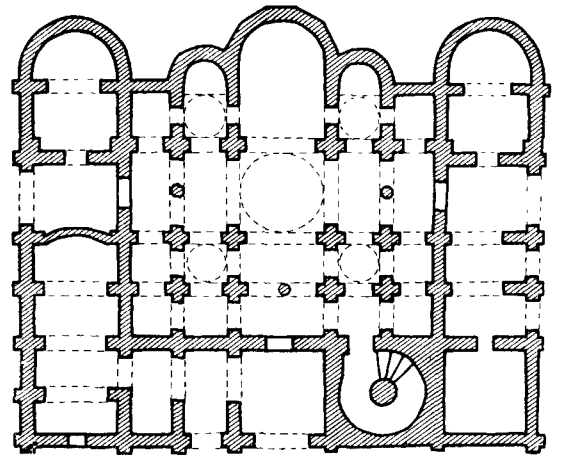
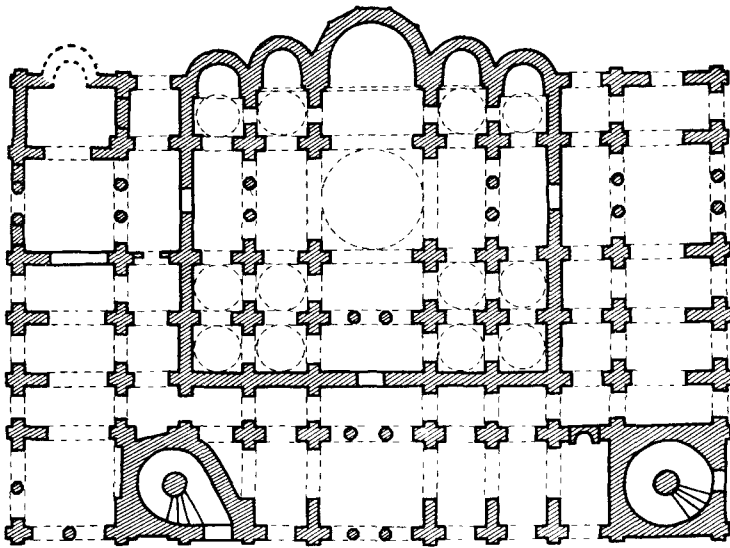
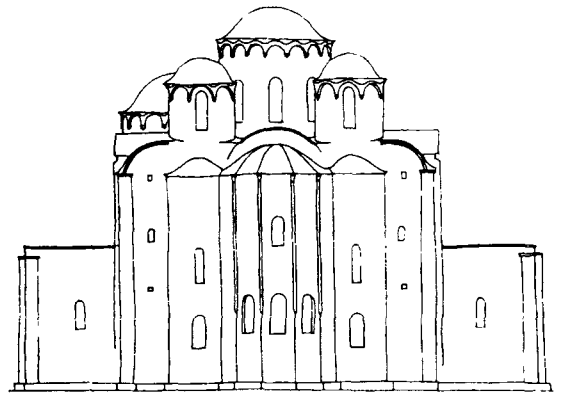
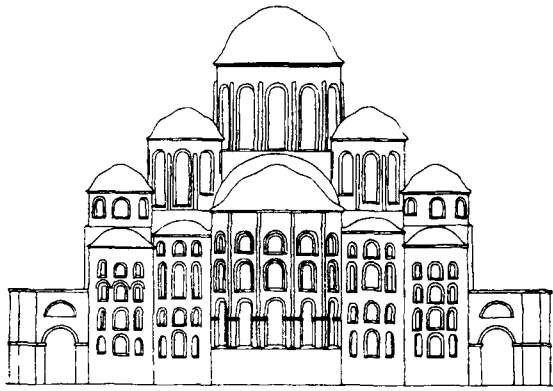


Рис. 15. Храм Святой Софии. Киев.  
Первая половина XI в. (реконструкция и план)

Рис. 16. Храм Святой Софии. Новгород.  
Середина XI в. (реконструкция и план)

В отличие от западноевропейских базилик с куполом, византийский купол является формообразующим элементом, хотя и не имеет такого значения, как в Святой Софии. Четыре опоры, на которых стоит купол, становятся главными в интерьере храма, определяя его крестообразность: проемы между ними, ориентированные на восток, запад, север и юг, и есть «ветви» креста. Своды храма также образуют крест, видимый не только сверху, но и со стороны каждого фасада, поскольку покрытие храма теперь делается по форме сводов (свод по-славянски «комара», поэтому его внешняя форма называется «закомарой»). Своды, как в романском и готическом храмах, крестовые, т. е. образованные перпендикулярным соединением цилиндрических сводов. Купол ставится на пересечении двух «ветвей» креста на высоком вертикальном цилиндре («барабане») и укрепляется на опорах через посредство четырех сферических треугольников («парусов»). На пересечении сводов в угловых ячейках храма также могут ставиться купола. Это не нару-

шает единства храмового интерьера, так как его пространство оформляется уже не только куполом и стенами, но и внутренними опорами, т. е. участием всех архитектурных элементов здания. Жертвенник и дьяконник соединяются с алтарем проходами.

При этом пространство храма оказывается не зальным, как в базилике, даже купольной, а ориентированным в основном вверх. Каждая часть храма, как и каждая часть литургии, наделена отцами церкви символическим значением: алтарь — небо и одновременно — душа человека, Великий вход — шествие Господа от Вифании до Иерусалима (св. Максим Исповедник, свт. Герман Константинопольский) и т. д.

Изменилась форма храмов и с введением новых богослужебных уставов — Студийского, а затем Иерусалимского, более строгих и в то же время более мистически углубленных, чем устав «Великой церкви», т. е. Святой Софии. Разнообразие форм крестово-купольного храма (одно- и многоглавие; наличие не только



четырёх, но и шести, и восьми опор; разные формы опор — круглые колонны, прямоугольные и крещатые столпы), его духовная и эстетическая выразительность — обусловили почти тысячелетнее безраздельное господство этого типа храма в православном мире. Исключение составляют лишь несколько греческих и сербских купольных базилик и русских бесстолпных храмов, а также деревянные храмы.

Наиболее известны Мирелийон в Константинополе (X в.), храмы в монастырях Хозиос Лукас и Дафни в Греции, Святой Софии в Киеве и Новгороде, Сан Марко в Венеции (XI в.), Покрова на Нерли под Владимиром (XII в.), Благовещенская церковь в Грачанице, Сербия (XIV в.), Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре (XV в.).

Однако варьирование одного и того же типа не могло не привести в конце концов к

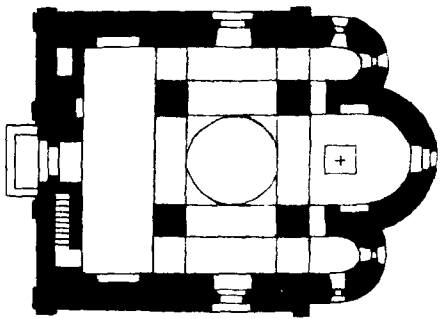
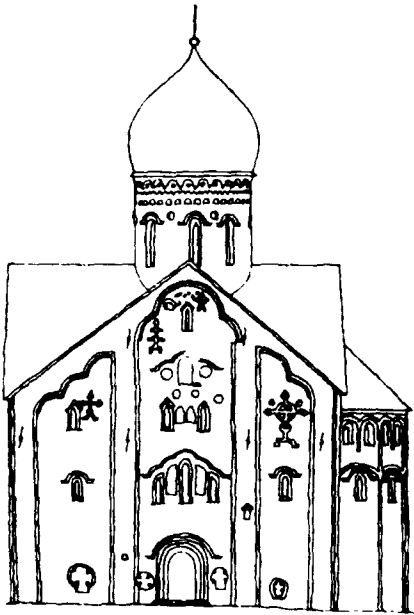


Рис. 17  
Церковь Спаса  
(Преображения)  
на Ильине улице.  
Новгород. 1374 г.  
(внешний вид с XVI в.  
и план)

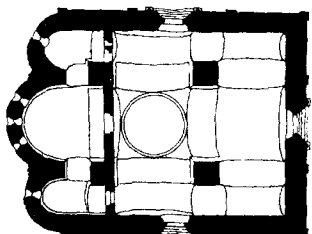
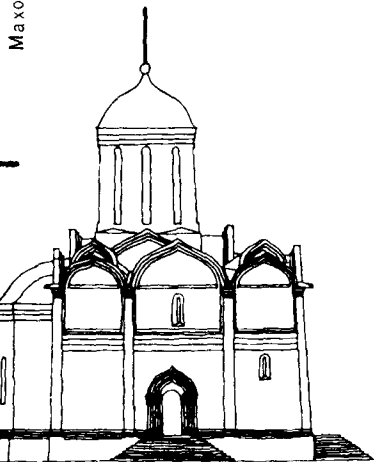
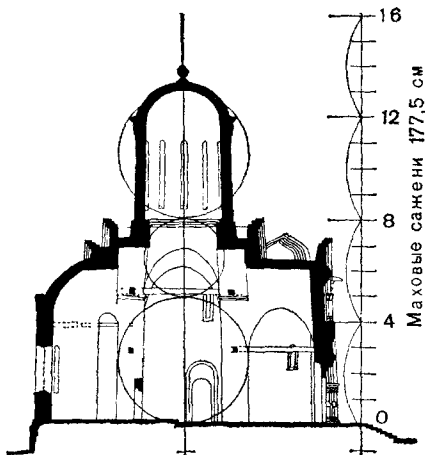


Рис. 18. Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры.  
1423 г. (разрез, план и реконструкция)

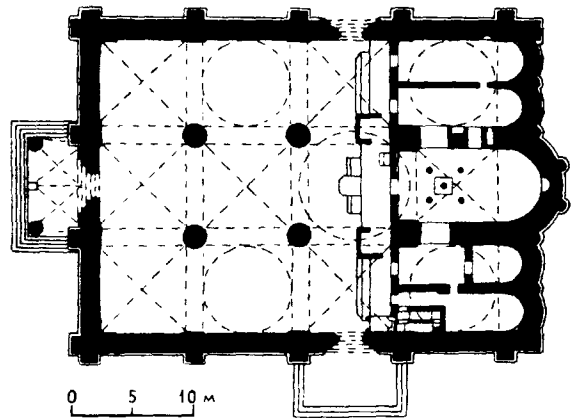
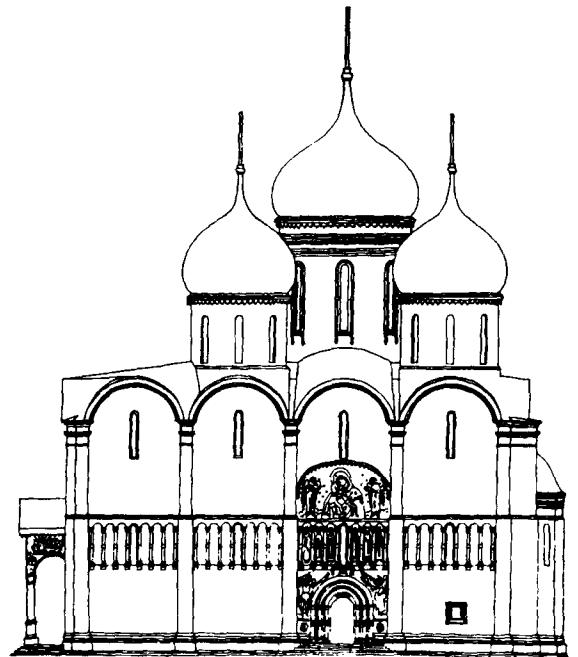


Рис. 19. Успенский собор  
Московского Кремля. 1479 г.  
(реконструкция и план)

определенному формализму в храмовой архитектуре, тем более что историческое бытие христианских народов и их духовное состояние не оставалось неизменным. Все это обусловило поиски новых форм храмовой архитектуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубинский Е.Е. Архитектура церквей каменных // Голубинский Е.Е. История русской церкви: В 4 кн. М., 1997. Кн. 2. С. 15–125. Особенно: С. 33–75.

##### Дополнительная

1. Комеч А.И. Византийская архитектура VI–XII вв. / Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. М., 1987. С. 9–132. Особенно: С. 9–48.
2. Комеч А.И. Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 64–77.
3. Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л., 1985. С. 60–139.
4. Полевой В.М. Искусство Греции: Средние века. М., 1973. [Гл.] Начало крестово-купольной архитектуры. С. 105–111; [Гл.] Крестово-купольный храм: Функция и конструкция. С. 157–168. Особенно: С. 163–168.
5. Krautheimer R. Middle Byzantine Architecture from the Macedonian Empire to the Latin Conquest (864–1204) // Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven, 1986. Pt. 6. P. 331–411.

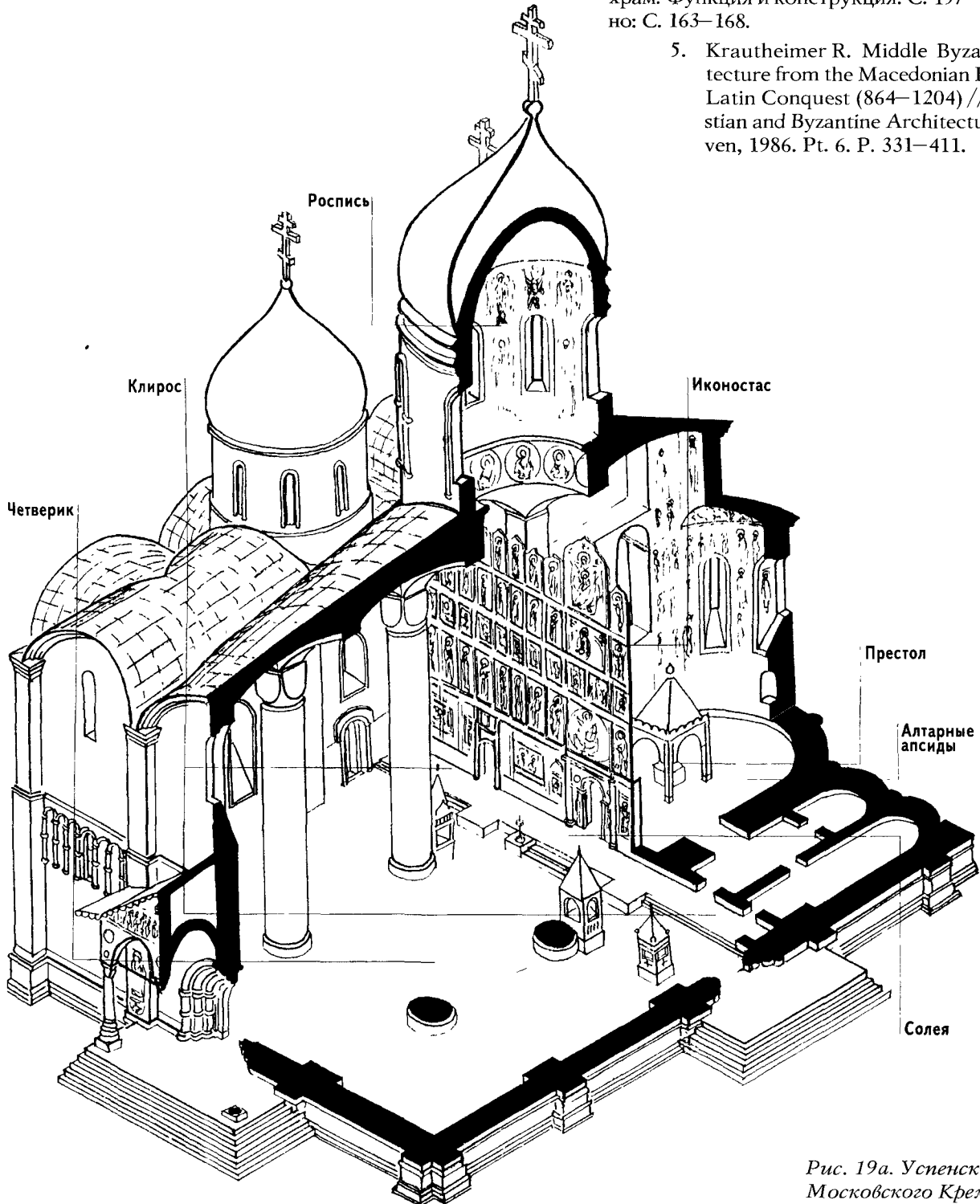


Рис. 19а. Успенский собор Московского Кремля (разрез)

### 9. Храмы «смешанного» типа

Конец эпохи средневековья знаменуется появлением храмов, тип которых условно можно назвать «смешанным». Богослужение практически перестает влиять на формы церковных зданий. Больше не создается принципиально новых архитектурных систем, подобных базиличной, купольной или крестово-купольной, но элементы всех этих систем, соединяясь между собой, находят в храмах новое воплощение.

В Западной Европе в эпоху Возрождения появляются храмы, подобные базилике с куполом (собор св. Петра в Риме), — с ясным, свободным внутренним пространством. Зодчие эпохи барокко, стремясь достичь мистического эффекта, украшают храмы снаружи и внутри обильным декором; отдельные конструктивные части храмов также приобретают иногда декоративную форму (колоннада собора св. Петра).

Центром православной культуры со второй половины XV в., после падения Византии, становится Русь. Сохраняя в большинстве случаев традиционные формы крестово-купольного храма, русские зодчие в ряде храмов XVI и осо-

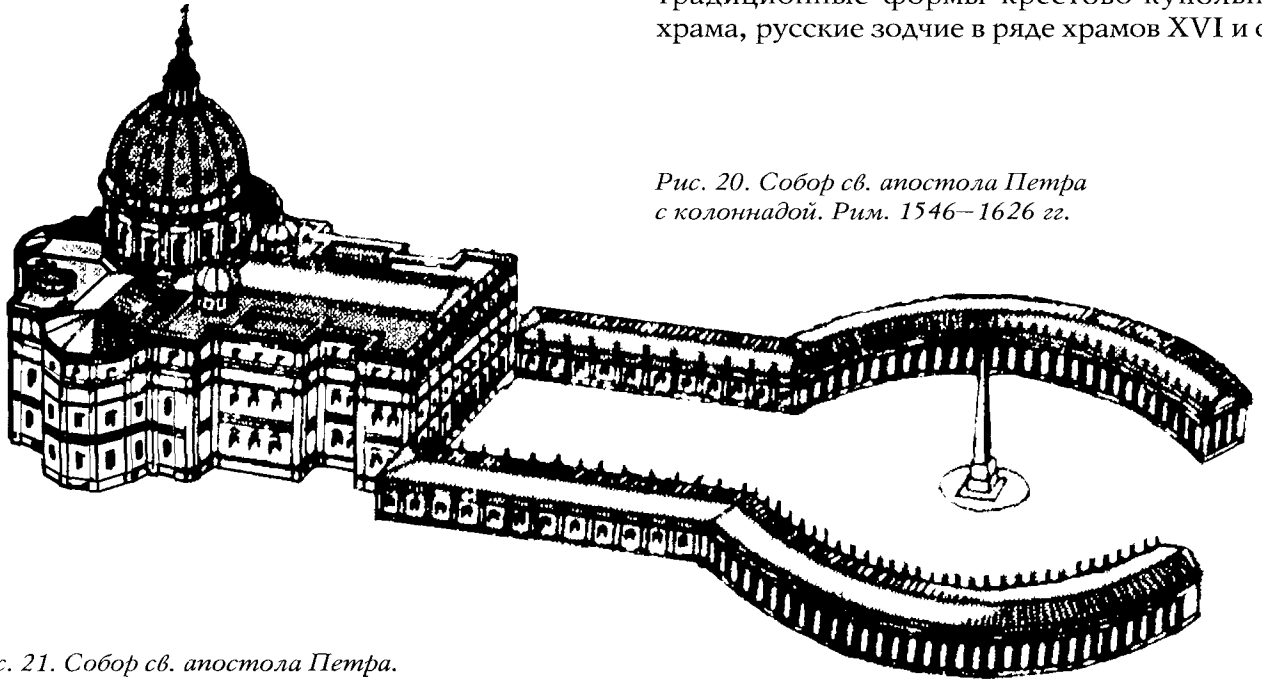
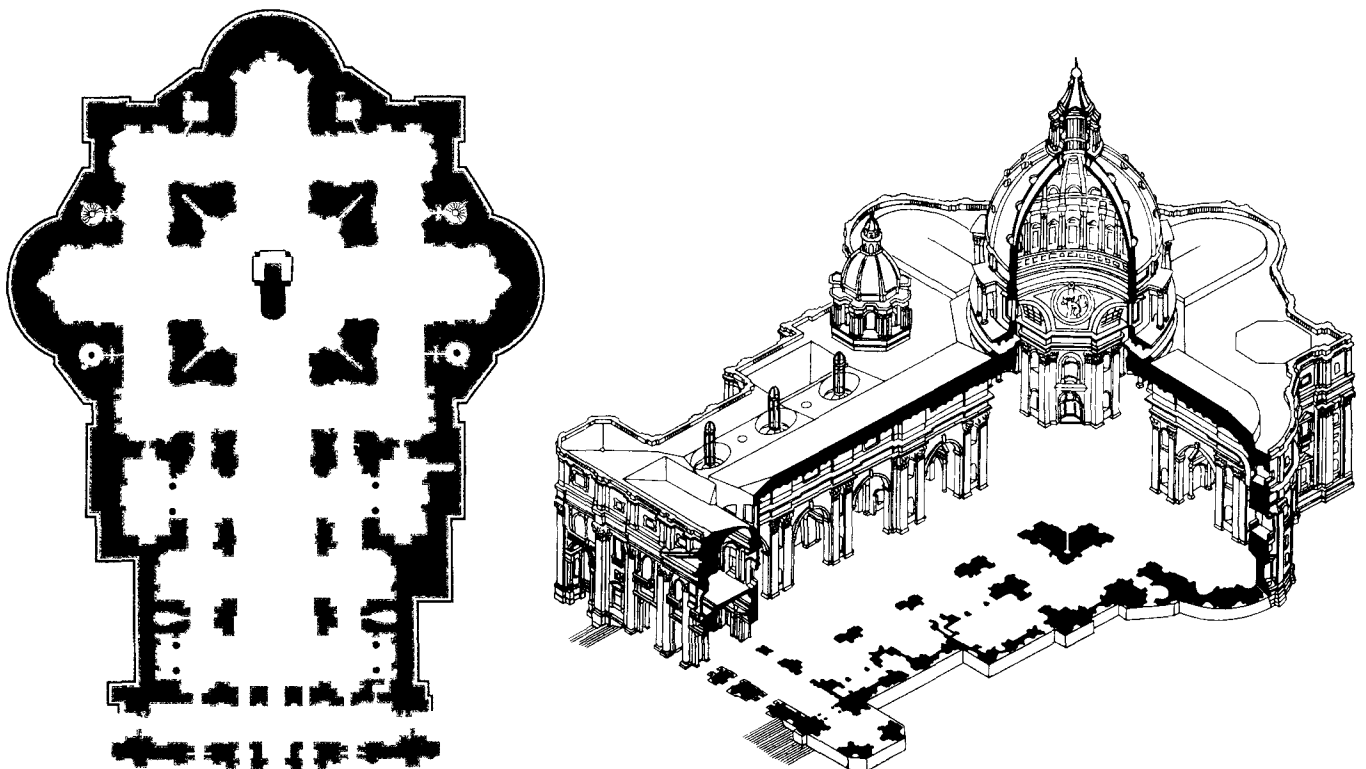


Рис. 20. Собор св. апостола Петра с колоннадой. Рим. 1546–1626 гг.

Рис. 21. Собор св. апостола Петра.  
(план и разрез)



бенно XVII века переносят акцент на внешний вид здания, используют отдельные элементы западноевропейской церковной архитектуры (шатер и другие). Многие каменные храмы внешне уподобляются клету — четырехстенной структуре деревянного дома. Отдельно стоящие опоры в интерьере не используются, купола превращаются в декоративные навер-

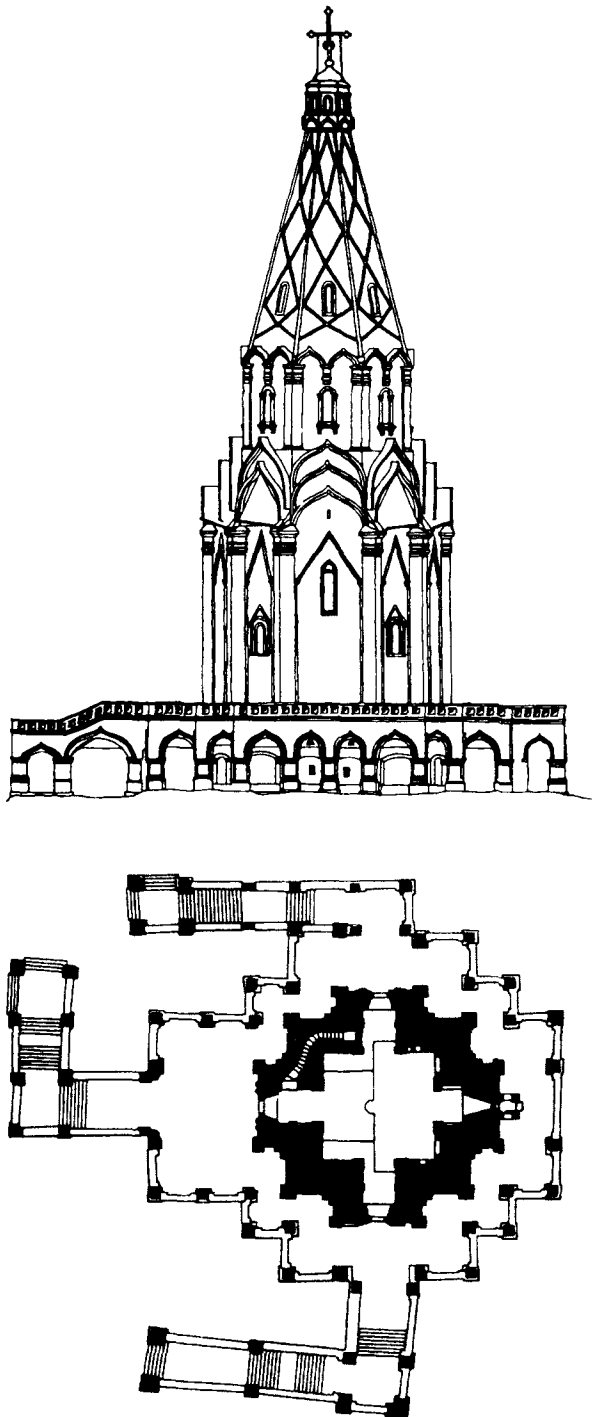


Рис. 22  
Церковь Вознесения в Коломенском.  
Москва. 1532 г. (общий вид и план)

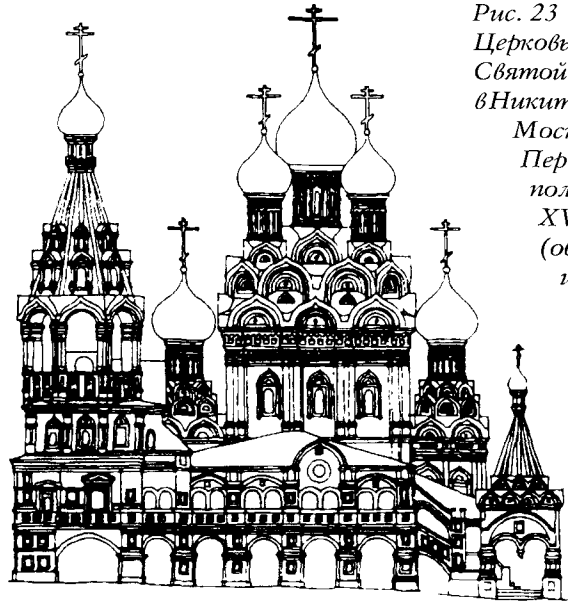


Рис. 23  
Церковь  
Святой Троицы  
в Никитниках.  
Москва.  
Первая  
половина  
XVII в.  
(общий вид  
и план)

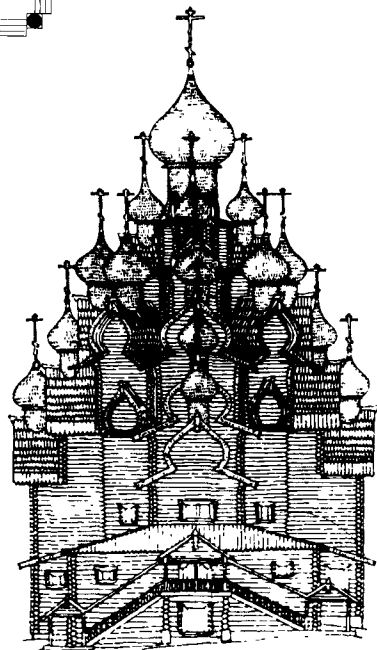
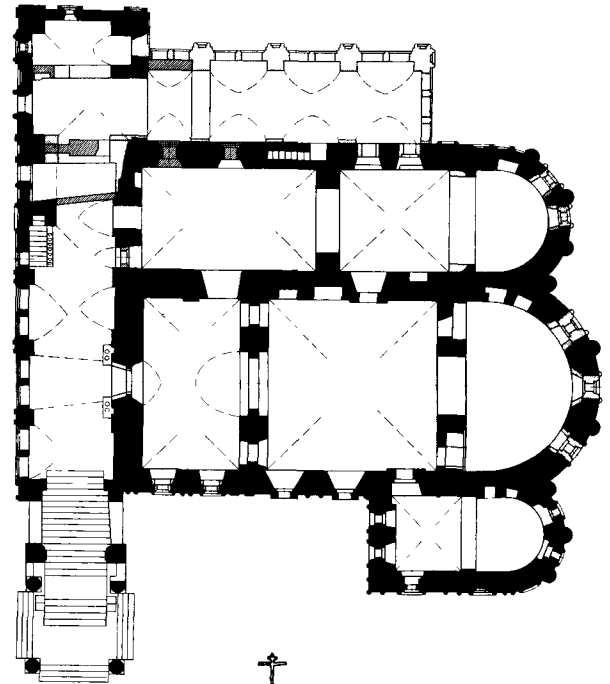


Рис. 24  
Церковь  
Преображения.  
Киж. 1714 г.

шая (церковь Троицы в Никитниках в Москве, церковь Преображения в Кижях и др.).

Сознательно и активно воспринимая с XVIII века традиции западноевропейской культуры, русские архитекторы используют и базиличный, и центрический (купольный) типы храмов, свободно соединяя их между собой и дополняя специфическим декором (псевдоготика), как это делали в XVII и XVIII вв. архитекторы храмов Западной Европы (собор св. Павла в Лондоне).

В XIX веке складывается храм центрического типа, в котором используются формы купола собора св. Петра в Риме и античные портики с колоннами (церковь св. Женевьевы в Париже, Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге и др.). Архитектура храмового здания, включающая большой центральный купол и четыре колокольни-башенки по углам, была воспринята во всей Европе. В России она стала аналогом традиционного пятиглавия и использовалась в сочетании с древнерусским декором (например, в храме Христа Спасителя в Москве). В общественных и частных зданиях также использовались подобные формы.

И на Западе, и в России второй половины XIX — начала XX в. проявляется особый интерес к средневековому церковному зодчеству. Его элементы используются при храмовом строительстве, иногда новые храмы возводятся почти как копии древних.

В XX веке, наряду с традиционными, возникают церковные здания совершенно новых, свободных форм. Внешняя удаленность от храмовой архитектуры средневековья и Нового времени и уподобление гражданским постройкам неожиданно сближает некоторые из них с раннехристианскими местами церковных собраний.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916. [Гл.] Архитектура эпохи Возрождения. С. 98–102; [Разд.] Церковное искусство России. С. 173–181.

##### Дополнительная

1. Беляев Л.А. «Археология» церковной архитектуры // Беляев Л.А. Христианские древности. М., 1998. С. 443–477.
2. Смородинова П.А. Новая храмовая архитектура Запада // Художественные модели мироздания: XX век: В 2 кн. Кн. 2. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. М., 1999. С. 217–227. Илл. на с. 275–294.
3. Biéler A. Liturgie et Architecture: Le Temple des Chrétiens. Genève, 1961.
4. Mills E. The Modern Church. London, 1956.

## СИСТЕМА ВНУТРЕННЕГО УБРАНСТВА ХРАМА

### 10. Иудейский храм и языческие храмы. Катакомбы

Изображения в древних храмах и гробницах имели не иллюстративно-воспоминательный, а символический характер. С их помощью магически воспроизводилась «реальность» иного мира, в котором душа должна пребывать после смерти, если это гробница, или в котором вечно происходят (а не происходили!) события священной истории, если это храм. Отсюда условность их форм. Поверхность египетских саркофагов или внутренние стены гробниц покрывали росписи с повествовательными циклами на сюжеты предстояния души умершего перед богами, его загробных пиров, охоты и т. д. Поскольку эти изображения не предназначались для рассматривания, не существовало и целостной изобразительной системы, связанной с внутренним пространством и с обязательным набором определенных сюжетов. Повествовательными или декоративными были и росписи пещерных буддийских храмов в Индии (Аджанты).

Наиболее полно система храмового декора в эпоху античности реализовалась в наружной скульптуре. На фронтонах и по периметру греческого храма располагались различные мифологические сцены (храм Зевса в Олимпии и Парфенон, оба V века до н. э.), огромное количество сюжетов и отдельных фигур заполняли стены индийских храмов (например, в Кхаджурахо). Принципиальное значение для всех языческих храмов имела статуя божества, которому был посвящен храм. Она находилась в середине закрытого храмового помещения, иногда также на площади перед храмом (Афина перед Парфеноном в афинском Акрополе). Выразительность форм имела целью достичь не столько эстетического эффекта (хотя и он, несомненно, присутствовал), сколько представления о неземных свойствах божества.

Для иудейского храма сюжетная роспись и, тем более, скульптура, были абсолютно невозможны вследствие запрета на изображение Бога, что утверждалось 2-й заповедью (Исх 20:4). Существовали только декоративные росписи — «огурцы» и «пальмы» — на внутренних стенах храма, а также крылатые херувимы над крышкой Ковчега Завета.

Раннехристианские системы росписей и скульптурных изображений по форме принципиально не отличались от языческих. Декоративные (растительный и геометрический орнамент) росписи христианских катакомб III–IV вв. постепенно пополнялись отдельными

библейскими сюжетами и даже циклами. Характер системы росписям придавало расположение нескольких дополнительных сюжетов вокруг главного (например, вокруг фигуры Доброго Пастыря в центре свода), что имело не только декоративное, но и смысловое значение. Но в основном можно говорить лишь о внутренней связи отдельных ветхозаветных и новозаветных сюжетов. Они объединялись одной темой, например спасения души человека Богом (история Сусанны, изображение птиц и оленей, пьющих воду и т. д.), воскресения из мертвых (история Ионы, воскрешение Лазаря и др.). Такие же принципы — декоративный и одновременно смысловой, символический — действовали в расположении сюжетов на христианских саркофагах.

Активно используя античные художественные формы и средства выразительности, вводя их в систему художественного убранства богослужбных помещений, раннехристианские художники и скульпторы преобразили античное искусство и тем самым дали ему новую жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1995. Т. 1. С. 96–105.
2. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916. С. 6–19.
3. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1999. С. 23–52.

##### Дополнительная

1. Дворжак М. Живопись катакомб: Начала христианского искусства. М.; Л., 1934. С. 37–72.
2. Stevenson J. The Catacombs. London, 1978.

## 11. Христианская базилика.

### Романский и готический храмы

Декоративно-символическая система росписей, украсившая христианские катакомбы в III–IV вв., продолжила свое развитие в базиликах, баптистериях и мартириях.

Вначале в оформлении преобладала декоративность: своды христианских церковных зданий сплошным ковром покрывали росписи из ветвей, гроздьев плодов, изображений птиц и животных, отдельных фигур людей.

Затем акценты поменялись в принципе, и в зданиях, предназначенных для молитвы, основными стали сюжетные композиции на темы Ветхого и Нового заветов. Они помещались в алтарных апсидах, иногда — на боковых стенах храма. На сводах капелл и баптистериев располагались символические композиции (крест на звездном фоне и другие), а также

отдельные новозаветные сюжеты. В баптистериях это обычно Богоявление — Крещение Господне. Изображения событий Ветхого и Нового заветов опоясывали весь храм по периметру, чаще всего в хронологической последовательности (например, базилика Санта Мариа Маджоре в Риме, начало V в.).

В VI в. появились более сложные системы, включавшие до трех параллельных рядов изображений (в базилике Сан Аполлинаре Нуово сверху вниз: пророки — новозаветные события — мученики за Христа). Фигуры главного ряда объединялись позами молитвенного обращения ко Христу и Богородице, чьи изображения были расположены или в конце стены, в непосредственной близости от алтаря (процессии мучеников и мучениц — базилика Сан Аполлинаре Нуово) или непосредственно в алтарной апсиде (процессии с императором и императрицей — центрический храм Сан Витале в Равенне). В алтаре располагались сюжеты, связанные с символическим изображением Евхаристии (жертвоприношения Авеля, Мелхиседека, Авраама в Сан Витале). В композициях использовались условные вневременные формы, что позволяло обратиться к любой эпохе и зримо представить духовное единство Церкви земной и небесной. Однако в целом христианская базилика не имела системы храмового декора, объединявшей все внутреннее пространство, что объяснялось неподходящими для этого архитектурными формами интерьера.

Система оформления, наиболее соответствующая форме базилики, была разработана в романских и особенно в готических храмах Западной Европы. Порталы и витражи были настолько насыщены отдельными фигурами и композициями, что полное восприятие их было возможно только при внимательном и подробном рассматривании. Скульптуры интерьера, свободно располагавшиеся вдоль храмовых опор или стен, чаще подчеркивали архитектурные членения храма, чем привлекали к себе специальное внимание.

В эпоху Нового времени декор в католических храмах стал более целостным, но лишь в декоративном плане. Возросло значение отдельных скульптур и алтарных образов. В лютеранских храмах внешний и внутренний декор практически не применялся или был сведен к минимуму.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. [Гл.] Раннехристианский период; [Гл.] Пятый век и эпоха Юстиниана; [Гл.] Послеюстиниановская эпоха. С. 73–82.

## Дополнительная

1. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле (1887 г. ): В 3 т. М., 1890. Т. 1. С. 135–305.
2. Буркхардт Т. «Я есмь Дверь»: Размышления об иконографии портала романской церкви // Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. М., 1999. С. 93–121.

## 12. Крестово-купольные храмы

Изменения в системе декора базилики (повествовательной, и лишь в отдельных элементах символической) произошли после победы церкви над иконоборчеством. Иконоборчество стимулировало создание новой системы декора, не просто отвергнув старую, но поставив под вопрос саму возможность изображения Христа и святых. Ответ церкви был дан в богословских разработках, в новом типе храма и в новой системе его мозаик и росписей.

Главенство купола в этом типе храмов и символическое дублирование его в алтарной апсиде сделало эти части храма местами расположения основных сюжетов. В куполе помещался образ Христа-Пантократора (Вседержителя) — на троне или поясной, в окружении ангелов; в барабане изображались апостолы и пророки; на парусах — четыре евангелиста; на сводах — евангельские сюжеты, соответствовавшие двенадцати главным праздникам церковного года. Кроме этого, на арках, столпах, в оконных проемах иногда помещали скульптурные или мозаичные фигуры святых. Таким образом, все пространство храма в этой системе изображений иерархически разделялось на три яруса: первый — купол («небо небес»), вто-

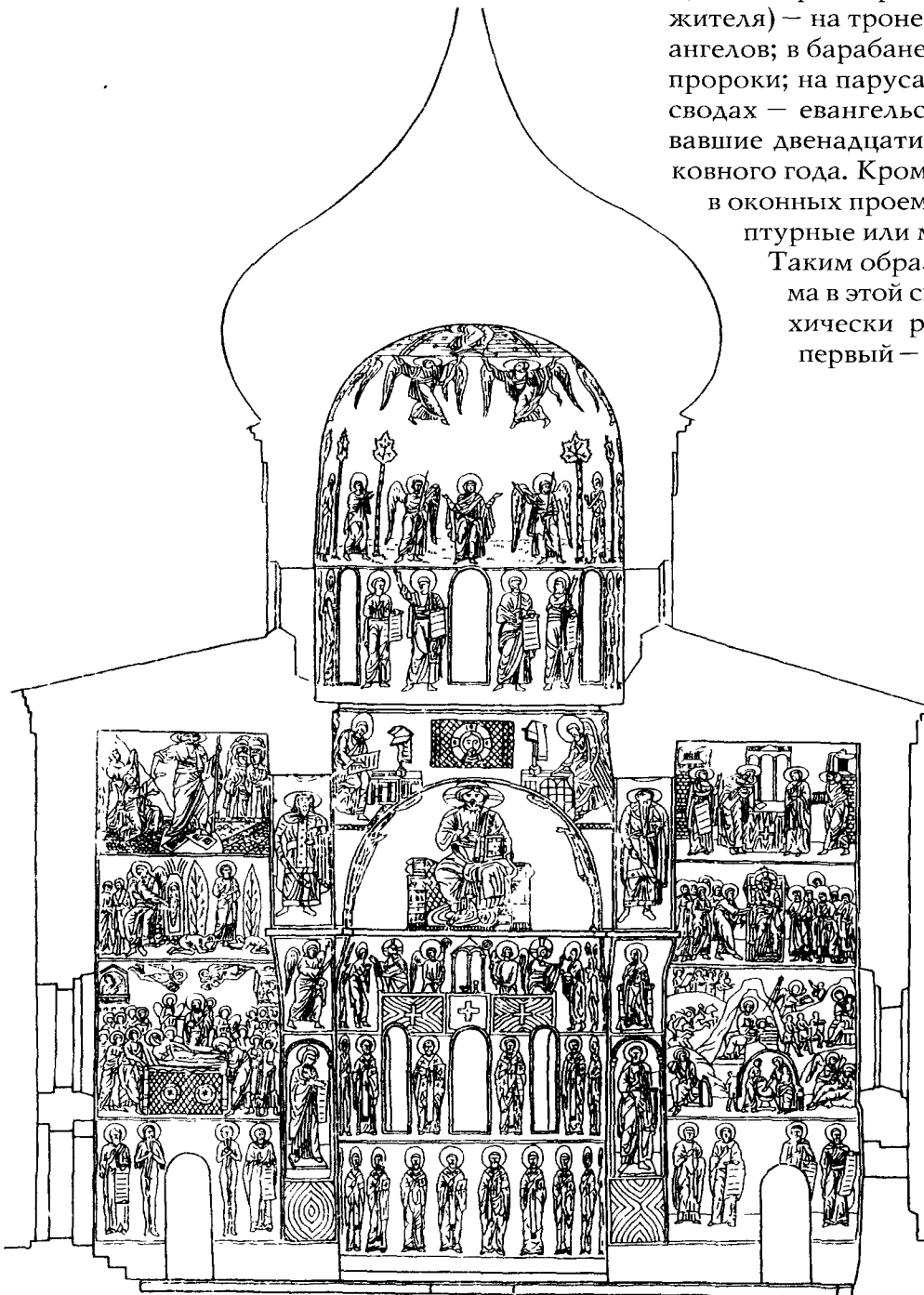


Рис. 25  
Спасо-Преображенской собор Мирожского монастыря. Псков. Росписи 1137–1142 гг. Продольный разрез (схема расположения фресок в восточной части собора)

рой — барабан и своды («небо»), третий — столпы и стены («преображенная земля»). Система была единой, поскольку каждый из ярусов предполагал наличие других и, кроме того, — присутствие молящихся, стоявших в храме в качестве своего рода «четвертого» яруса изображений.

Вторая часть системы, объединявшей пространство храма и включавшей в него молящихся, находилась в алтаре. Она также делилась на ярусы и состояла из образа Богородицы и предстоящих ей ангелов (первый ярус), причащения апостолов Христом (второй ярус) и святых епископов и архидиаконов (третий ярус). Будучи символически связанной с евхаристическим богослужением, совершавшимся в алтаре, система алтарного декора по ярусно соответствовала и декору основной части храма: Богородица — изображению Христа в куполе, причащение апостолов — евангельским сюжетам на сводах, священнослужители — святым на арках, столпах и т. д.

Такая система позволяла с необходимыми модификациями использовать ее во всех видах крестово-куполь-

ных храмов, сохраняя основной смысл — зримое единство Церкви с ее Главой — Христом.

#### ЛИТЕРАТУРА

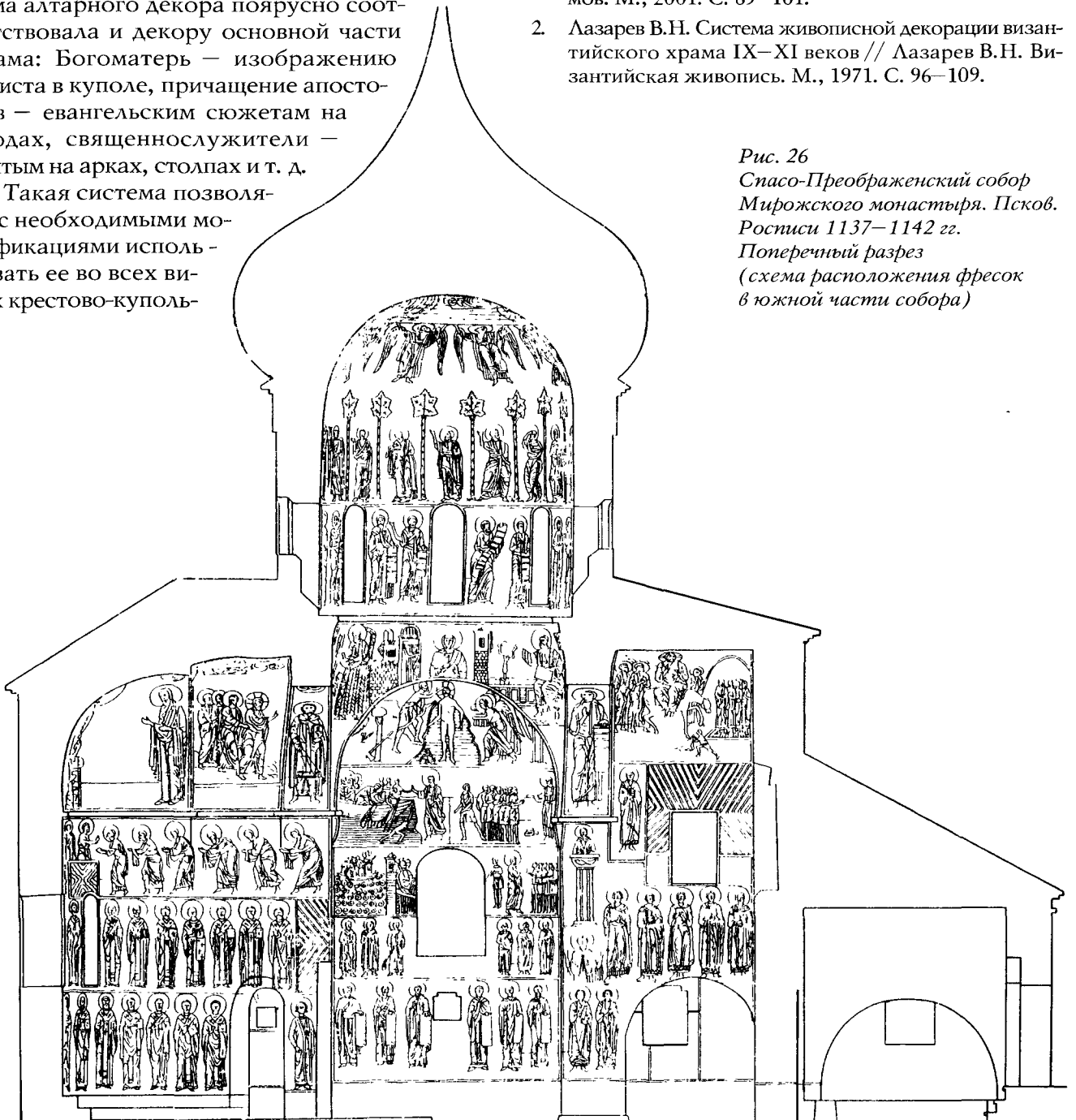
##### Основная

1. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. СПб., 1999. [Гл.] Мозаики константинопольские. С. 81–90; [Гл.] Мозаики и фрески киевские; [Гл.] Фрески новгородские; [Гл.] Фрески владими́ро-суздальские. С. 126–152.
2. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916. С. 144–148, 160–164, 168–172.

##### Дополнительная

1. Демус О. Послеиконоборческий и классический периоды // Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 85–101.
2. Лазарев В.Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109.

*Рис. 26*  
Спасо-Преображенский собор  
Мифожского монастыря. Псков.  
Ростиси 1137–1142 гг.  
Поперечный разрез  
(схема расположения фресок  
в южной части собора)





**13. Храмы «смешанного» типа**

Изменения в архитектуре крестово-купольных храмов и появление других типов храмов привели к изменениям в системе храмовой росписи. Новые интерьеры в основном тяготели к зальному пространству, что давало возможность расположить на сводах и стенах большее число сюжетов и отдельных фигур.

Однако еще до этих изменений количество сюжетов в росписях храмов значительно выросло (монастырь Хора XIV в., затем — росписи монастырей Афона XV—XVI вв.). Их содержание в ряде случаев приобрело не столько богословский (как росписи Дионисия в Ферапонтовом монастыре), сколько идеологический характер (росписи Чудова монастыря в Москве).

С появлением росписей в храмах клетского типа повествовательное направление в них усилилось (церковь Троицы в Никитниках в Москве). Некоторые древние храмы (Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, церковь Ризоположения в Кремле) были расписаны в XVII веке по новым принципам. Одновременно возрос интерес к отдельному сюжету. Все это вело к разрушению целостной системы храмового декора, связывавшей росписи с архитектурным интерьером здания.

В храмах Западной Европы, начиная с эпохи Возрождения, вновь стали распространяться росписи храмов в виде повествовательных циклов с выделением отдельных, наиболее значимых изображений («Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле).

С XVIII века храмовый декор русских и западноевропейских храмов строится приблизительно одинаково — по декоративно-повествовательной программе (мозаики и росписи Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге). При этом делаются попытки сохранить основные элементы традиционной трехъярусной системы росписей.

В XX веке новопостроенные храмы Запада чаще всего обходятся без сложной системы внутреннего декора. В витражах и скульптуре появляются элементы абстракции. В России в конце XX в. храмовый декор, как правило, эклектически сочетает древние и послесредневековые системы росписей и мозаик или стилизуется под традиционные.

**ЛИТЕРАТУРА****Основная**

1. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1999. [Гл.] Возрождение греческого искусства на Афоне. С. 101–116; [Гл.] Стенописи русские XVI—XVII вв. С. 201–220.
2. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Пг., 1916.

[Фрески в Сикстинской капелле. Страшный суд в Сикстинской капелле. Антонио Аллегри Корреджо.] С. 120–125; [Гл.] Русские фрески XV—XVII вв. С. 182–190.

**Дополнительная**

1. Овчинникова Е.С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 32–129.
2. Мухин В.В. Церковная культура Санкт-Петербурга. СПб., [1994]. С. 160–177.
3. Копировский А.М. Библиейские эскизы Александра Ив́анова: Демифологизация или новая иконопись? // Мир Библии. Вып. 6. М., 1999. С. 87–97.
4. Копировский А.М. «Подписана бысть церковь...» // Творчество. 1991. № 1. М., 1991. С. 11–12.

**14–15. Алтарная преграда и иконостас**

В Новом завете Тело Христа уподоблено завесе, через которую верующие в Него, в отличие от людей Ветхого Завета, получают доступ во святилище (Евр 10:19–20). Образом такой завесы в новозаветной церкви служит, по мнению многих, иконостас. Он умозрительно являет стоящим в храме горний мир, «Церковь торжествующую», собранную вокруг своего Главы — Христа. С другой стороны, несколько рядов икон, подобно завесе ветхозаветного храма, загораживают от стоящих в храме людей то, что происходит в алтаре, разделяют церковь на клир и мирян, игнорируя откровение о царственном священстве всего народа Божьего. Чтобы приблизиться к разрешению этой коллизии, необходимо знать не только название рядов иконостаса и его символическое значение, но и то, как он появился, как и в связи с чем изменялись его формы.

В христианских катакомбах и базиликах алтарь, как правило, отделялся невысокой преградой, так же как места для официальных лиц в гражданских языческих базиликах. Появление над преградой сквозной колоннады и даже икон на перекрывающем ее сверху архитраве (VI–VII вв.) еще не превратило ее в иконостас

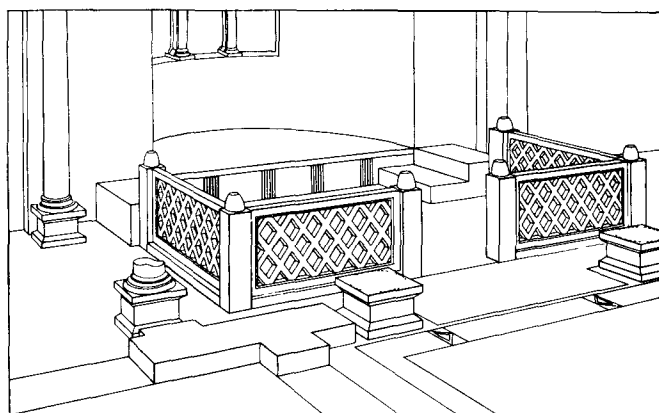


Рис. 27. Алтарная преграда базилики IV в. (реконструкция)

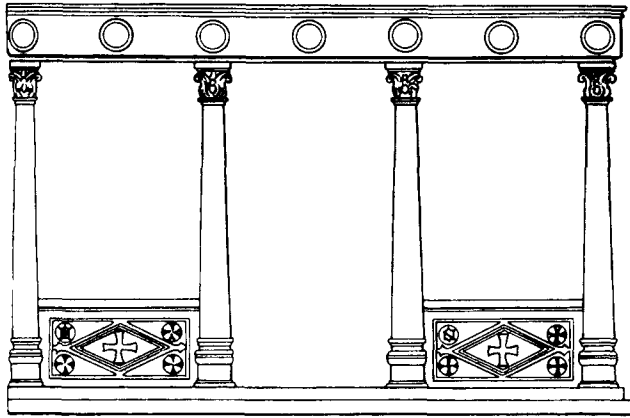


Рис. 28. Алтарная преграда VI в. собора Святой Софии в Константинополе (реконструкция)

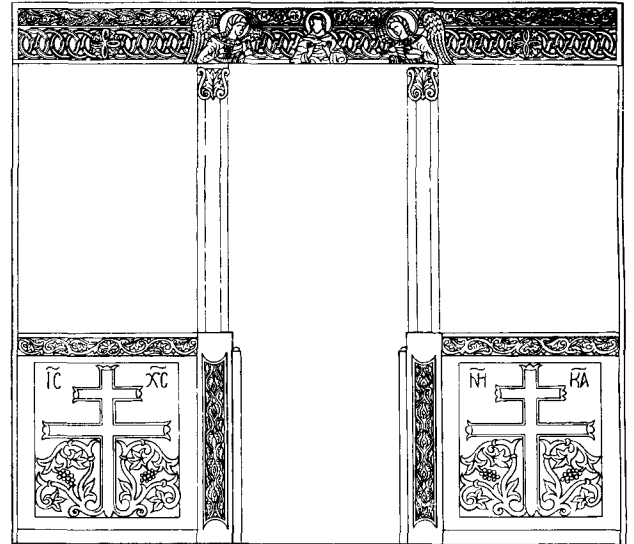


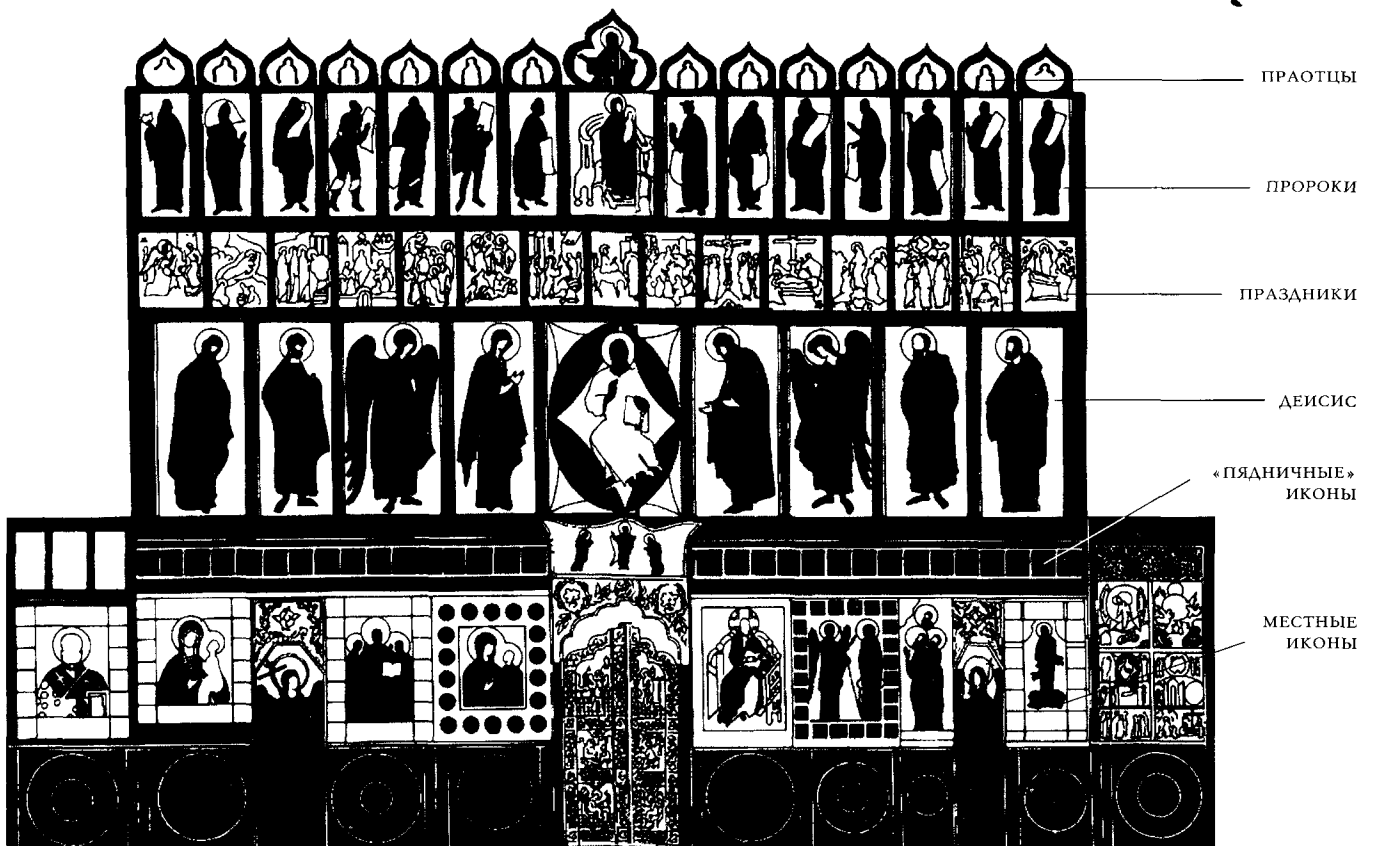
Рис. 29. Алтарная преграда дьяконника, начало XIII в. (реконструкция)

в современном понимании этого слова, т. е. в сплошную стену из икон (первоначальное значение слова «иконостас» — подставка под иконы, в первую очередь — аналой или киот). «Создание архитектурно-иконной стены, закрывшей алтарь и одновременно воплотившей его идею в образах, могло быть обусловлено реакцией христианской церкви на нарастающий процесс десакрализации мира» (А.М. Лидов). Это было в большей степени реакцией церковной культуры, чем явлением Духа, действием скорее пассивно-охранительным и поэтому

лишь углубляющим, а не преодолевающим проблему обмирщения («десакрализации»).

В отдельные исторические периоды «щит» из икон, заменивший алтарную преграду (которая на Западе осталась сквозной и сохранилась до XVIII века, а на Руси была, как правило, сплошной, размером до 2 м и более и до конца XV в. существовала параллельно с иконостасом), сам становился огромной, многочастной, единой по замыслу «иконой». Так было на Руси в эпоху Феофана Грека и Андрея Рублева (конец XIV —

Рис. 30. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. Конец XIV — XIX в.



начало XV в.), когда и зрительным, и смысловым центром иконостаса стал деисис (по греч. «просьба», на Руси это слово превратилось в «деисус») — моление святых Христу, явившемуся во славе, образ Его второго пришествия. Так было в России в первой половине XVII в., когда иконостас превратился в своеобразный пересказ священной истории, «изложенной» сверху вниз от праотеческого ряда до деисиса, т. е. от сотворения мира до Страшного суда.

Однако уже во второй половине XVII в. значение деисиса стало уменьшаться, введение все новых рядов разрушило целостность иконостаса, а сам он «превратился в гигантскую резную раму» (И.Л. Бусева-Давыдова), в которой иконы зачастую воспринимались лишь как декоративные вставки. Поэтому в более поздних храмах иконостас, оставаясь сплошной «стеной», мог иногда вообще не иметь деисиса.

С начала XX в. стали возрождаться однопрусские псевдовизантийские и многоярусные древнерусские иконостасы. В отдельных современных храмах они вновь видоизменяются, представляя в качестве второго ряда набор икон, например, на тему жития местночтимого святого.

«Вопрос иконостаса» (Л.А. Успенский) — является ли он «окном» в духовный мир или стеной, отгораживающей алтарь, не только остается открытым, но и усугубляется вопросом о влиянии иконостаса на целостность интерьера храма и систему его внутреннего декора.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубинский Е.Е. История русской церкви: В 4 кн. М., 1997–1998. Кн. 2. С. 195–216; Кн. 4. С. 344–354.

##### Дополнительная

1. Иконостас: Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. Особенно: Лидов А.М. Иконостас: Итоги и перспективы исследования. С. 11–29; библиография на рус. и англ. яз. в примеч. после статей.
2. Чукова Т.А. Алтарь древнерусского храма конца X — первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным / Послесл. А.Е. Мусина. СПб., 2004.
3. Успенский Л.А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-Европейского патриаршего экзархата. 1963. Т. 44. Октябрь–декабрь. С. 223–255; То же. М., 1992.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М., 1989. [Об иконостасе]. С. 223–238.
5. Копировский А.М. Вопрос иконостаса и обновленчество // Живое предание: Материалы Международной богословской конференции (Москва, 15–17 октября 1997 г.). М., 1999. С. 220–228.

6. Иконостасы и киоты. Софрино, б. г. (Каталог изданий художественно-производственного предприятия Русской Православной Церкви «Софрино»: 6 кн. Кн. 1).

## ИКОНОПИСЬ

### 16. Икона. Иконопочитание.

#### Иконописные подлинники

Сегодня икона, после ее открытия в начале XX в. фактически заново, воспринимается как чудо и откровение о горнем мире (князь Евгений Трубецкой). В то же время икона является продолжением и развитием (преображением) античной живописи, синтезом различных ее традиций. Поэтому категоричное противопоставление иконы и картины не отражает реальности. Ряд раннехристианских писателей выступал вообще против изображений в церкви. Святые отцы IV века (Василий Великий) считали изображение иногда более выразительным, чем слово, но не предписывали изображению особых форм. Лишь после победы над ересью иконоборчества (направленной, впрочем, не только против икон, но и против христологического догмата и догмата о Церкви) было принято, что Христос, а затем и все святые должны изображаться «в подобии человека нетленного». Но ни VII Вселенский собор, утвердивший иконопочитание, ни богословы-иконопочитатели (свв. Иоанн Дамаскин, Феодор Студит и др.) не противопоставляли иконопись другим видам искусства, в том числе живописи.

К XI веку в Византии сложился иконописный канон — единый принцип изображения фигур, сюжетов, жестов, атрибутов, символических знаков, пропорций, цвета. Но до XVI века он не был предметом церковного узаконения в конкретных деталях. Канон стал не столько формальной, сколько духовно-символической системой и фиксировал общую норму, являя образец. «Визуально структура изображения должна была отражать его метафизическую сущность, т. е. мыслилась постоянной» (В.В. Бычков). Образ поэтому был легко узнаваемым, изменялись лишь его детали: позы, жесты, тексты, цвета одежд и т. д. Изменения никогда не носили принципиального характера, а число вариантов было ограничено внутренним содержанием образа. Это фиксировалось в единых иконографических сборниках для иконописцев — так называемых иконописных подлинниках.

Восприятию иконы как священного изображения способствовала техника иконописи: чистые, яркие темперные краски на плотном, подобном камню, грунте и деревянной основе. Но главным выразительным средством был язык

иконы. Существовала система условных символических жестов, пропорций (увеличивалась фигура главного персонажа, фигуры были вытянутыми и уплощенными, легкими), значений цвета (которых могло быть несколько: например, красный был символом царственности и одновременно — мученичества) и т. д.

Однако с течением времени каноническая живопись пришла в упадок в связи с общим кризисом духовной жизни. Возникли разделения внутри самой иконописной традиции: иконы с западноевропейским влиянием в середине XVI—XVII вв. считались «еретическими». У канона появились противники, но его все меньше понимали и сторонники, что видно по ряду соборных постановлений об иконописании. Канон постепенно превращается в проформу, в шаблон.

Современная иконопись, несмотря на возрождение интереса к изучению и правильному пониманию иконы, ее канонических принципов, в основном остается на уровне стилизации как под древние (XII—XIII вв.), так и под поздние (XVI—XVII вв.) «живоподобные» изображения.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание в православии // Булгаков С., прот. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 297–307.

##### Дополнительная

1. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. СПб., 1995. [Ч.] Об отношении христиан первых веков к искусству вообще, к живописи в частности. С. 87–105; [Ч.] Из истории церковной живописи. С. 106–163; [Гл.] О греческом иконописном подлиннике. С. 250–262.
2. Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
3. Успенский Л.А. Смысл и содержание иконы // Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 119–161.
4. Евдокимов П. Введение в икону // Евдокимов П. Православие. М., 2002. Гл. 2. С. 307–338.
5. Аверинцев С.С. [Предисловие] // Икона Древней Руси XI—XVI веков: Альбом. СПб., 1993. С. 5–8.
6. Бычков В.В. Глагол божественных икон // Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 257–269.
7. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
8. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1994.
9. История иконописи. М., 2002.
10. Икона: Секреты ремесла / Сост. А.С. Кравченко, А.П. Уткин. М., [1993].
11. Как правильно обращаться с иконами. М., 2000.

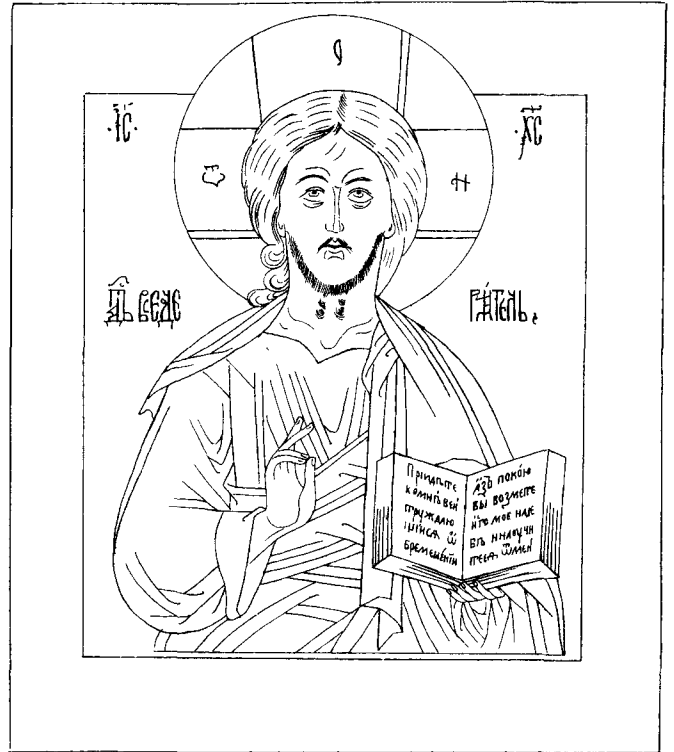


Рис. 31. Господь Вседержитель. Пропись

#### 17. Иконография Спасителя

Изображения Господа Иисуса Христа времени Его земной жизни или созданные сразу после нее неизвестны. Церковный историк Евсевий Кесарийский сообщает предание о статуе Христа, которую воздвигла после своего исцеления кровоточивая жена. Но даже если бы такая статуя сохранилась до наших дней, мы увидели бы не «портрет» Господа, а Его идеализированный образ, поскольку он создавался скульптором, разумеется, не с натуры.

Священное писание предлагает нам два текста, обычно понимаемых как описание образа Спасителя: «Ты прекраснее всех сынов человеческих» (Пс 44:3) и «нет в Нем ни вида, ни величия» (Ис 53:2). В соответствии с ними уже ранние церковные писатели, в том числе и святые отцы, разделялись во мнениях по поводу внешнего вида Спасителя. Однако в первых же известных нам росписях и скульптурах (III—IV вв.) Христос показан только величественным. Лишь позднеготические Распятия в некоторой степени возвращают нас к страшной реальности Его кеносиса (умаления, «истощания»).

Подробные текстовые описания облика Христа, известные с VI века, также дают образ «идеального человека», и даже конкретность отдельных деталей (например, сросшиеся брови, которые упоминает св. Иоанн Дамаскин) не приближает нас к восприятию Его лика, каким он был в истории. Подтверждается сказанное ап. Павлом: «Если мы и знали Христа по пло-

ти, то ныне уже не знаем» (2 Кор 5:16). Но лик Христа запечатлен теперь на иконах, и это благодаря особенностям иконографического канона дает церкви возможность видеть Его как единую Личность, Богочеловека, пребывающего «во славе Отца». Символичность иконных изображений не только не исключает, а в некоторых случаях даже усиливает эмоциональные оттенки образа.

Тем не менее начиная с эпохи Возрождения в искусстве проявляется тенденция к индивидуальным представлениям художников о Христе. Она свидетельствует не только о стремлении подняться над идеалами средневековья, но и о желании вернуться к более древним художественным формам — античности и раннему христианству. Поэтому иконография Спасителя, распространенная в Средние века и включающая различные типы Его изображений — «Вседержитель», «Спас Нерукотворный», «Спас на престоле», «Спас в силах», «Христос-Эммануил» и некоторые другие — пополнилась рядом уникальных авторских произведений искусства: «Христос» Микеланджело, Тициана, Эль Греко, Александра Иванова, Виктора Васнецова и других. Однако эти произведения не только изображают Христа в Его земном виде, но и несут в себе, прямо или косвенно, опыт средневековых художников. В XVI веке (Грюнвальд) и в конце XIX века (Н. Ге) появились изображения, заставляющие вспомнить слова некоторых церковных писателей III века, что Христос был «самым некрасивым из людей» (Климент Александрийский).

Открытие в начале XX в. так называемой Туринской плащаницы, которую многие считают тканью с подлинным отпечатком Тела Спасителя, не исчерпало вопроса о Его подлинном внешнем облике, поскольку он может быть реконструирован лишь очень условно. При этом в XX и XXI вв. все громче звучит тема, выраженная еще в писаниях ранних христианских апологетов: «...сам человек, правильно рассматриваемый, есть Его образ».

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубцов А.П. Изображения Иисуса Христа // Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. СПб., 1995. С. 172–193.

##### Дополнительная

1. Кондаков Н.П. Иконография Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М., 2001.
2. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001. Библиогр. в конце каждого разд.
3. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. С. 187–203.

4. Корнеева Н.И. Иконография Христа. М., 2002. (Азы древнерусской иконописи. Ч. 4).
5. Успенский Л.А. Первые иконы Спасителя и Божией Матери // Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 21–28, 30–32.
6. Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX вв. СПб., 2000.

##### Справочная

(для всех тем по иконографии)

1. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. (Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1).
2. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII – начало XV века. М., 1976.
3. Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982.
4. Попов Г.В. Иконопись // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979.
5. Иконы Твери, Новгорода, Пскова: XV–XVI вв.: Каталог собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева / Ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М., 2000. (Иконы. Вып. 1).

#### 18. Иконография Святой Троицы

Основой иконографии Троицы стало описание явления Аврааму Господа в виде трех «мужей»-ангелов «у дубравы Мамре» (Быт 18:1–16). По более ранним толкованиям и это были «ангелы и Господь их» (свт. Иоанн Златоуст). Позже в византийской гимнографии VII–IX вв. их явление было истолковано как явление Самой Пресвятой Троицы («Приемлет Божество единое триипостасное священный Авраам» (Канон службы свв. отцов). К XI в. сложился иконографический канон с тремя ангелами у Авраама и Сарры, где выделялась фигура среднего ангела, отмеченного крещатым нимбом — знаком Сына Божьего. Однако это изображение («Гостеприимство Авраама») в целом понималось как указание на явление всей Святой Троицы.

На Руси иконография Троицы достигла совершенства в великом творении Андрея Рублева. «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно такое умозаключение: есть «Троица» Рублева — следовательно, есть Бог» (свящ. Павел Флоренский). Особенно удивляет то, что откровение о едином Боге, троичном в Лицах, в этой иконе прп. Андрея Рублева, написанной «в память и похвалу» прп. Сергию Радонежскому, выражено в столь простой иконографии. На иконе только три фигуры ангелов вокруг стола-престола, на нем чаша, а на заднем плане — дом, дерево и гора. Однако именно эта внешняя простота позволяет раскрыться символической

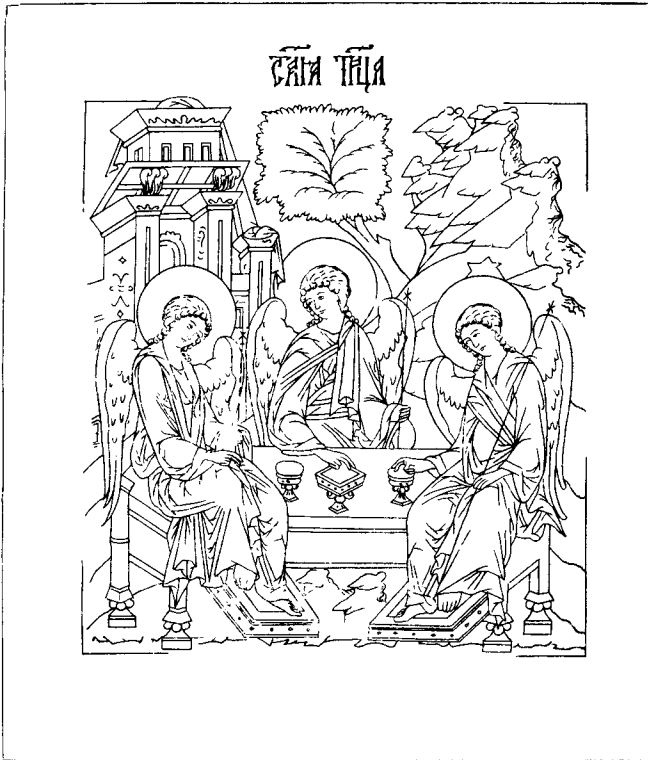


Рис. 32. Святая Троица. Прорись

многозначности образа. Средний ангел (в одеждах Христа) не перестал быть главным в композиции, но вместе с тем уже не возвышается над боковыми, как на фреске Феофана Грека. Фигуры Авраама и Сарры исключены из образа, поскольку Рублев сосредоточивается не на библейском сюжете, а на его богословском истолковании: «единосущии» Святой Троицы и «равночестности» Ее Лиц — Отца, Сына и Святого Духа (попытки точного их указания на иконе искусственны). В дальнейшем такой силы духовной и художественной выразительности в этом сюжете не достигал никто.

Икона совершенна в художественном смысле. Композиционная уравновешенность, цветовая гармония приводят к созвучию изображения на иконе с самыми высокими устремлениями человека, иногда неожиданно для него самого. Тайна Пресвятой Троицы оказывается связанной с тайной человека, сотворенного по образу и подобию Божьему.

Открытие в 1904 г. «Троицы» Рублева из под оклада и поздних записей (окончательно раскрыта в 1919 г.) вызвало к ней огромный интерес во всем христианском мире. Ее списки или репродукции находятся в большинстве не только православных, но и католических храмов. Однако плохая сохранность иконы привела к большому количеству неточных или неполных ее реконструкций.

В Византии с XI века существовало изображение Трех Божественных Лиц в виде, соот-

ветственно, старца, отрока и голубя («Отечество»), с XIV века — старца, Христа и голубя («Троица Новозаветная»), получивших распространение на Руси, но в XVII веке запрещенных за неканоничность. На католическом Западе, кроме этих изображений, с XII века существует, а в последующие эпохи все большее распространяется иконография Троицы в виде распятия Христа «в лоне Отца» и т. п.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Дополнительная

1. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике: В 2 т. Т. 1. Церковная археология. СПб., 1995. С. 167–172.
2. Успенский Л.А. Большой Московский собор и образ Бога Отца // Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 315–352.
3. Троицкий Н. Троиединство Божества. М., 1997. Особенно: Гл. 8–9. С. 56–79.
4. Аверинцев С.С. Троица // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 527–528.
5. Попов Г.В. Иконография Троицы // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 309–310.
6. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве // Древнерусское искусство XV — начала XVI вв. М., 1963.
7. Вздорнов Г.И. «Троица» Андрея Рублева: Антология. М., 1981.
8. Бунге Габриэль, иером. Другой Утешитель: Икона Пресвятой Троицы преподобного Андрея Рублева / Предисл. С.С. Аверинцева; Пер. с нем. В. Зелинского и Н. Костомаровой; Послесл. свящ. Владимира Зелинского. Рига, 2003. Библиогр. на с. 129.
9. Копировский А.М. «Троица» Андрея Рублева — новизна в традиционной иконографии // Единство Церкви: Богословская конференция (15–16 ноября 1994 г.). М., 1996. С. 128–131.
10. Копировский А.М. «Троица» свт. Стефана Пермского — миссионерская икона // Миссия церкви и современное православное миссионерство. М., 1997. С. 22–29.

#### 19. Иконография Богоматери

Идеал женщины-христианки сформулирован в Первом послании апостола Петра: «сокровенный сердца человек в нетлении кроткого и тихого духа» (3:3–4). Именно такой церковь представляла Богоматерь. Однако на иконах и в росписях храмов Богоматерь чаще является в образе Царицы Небесной, по пророчеству псалмопевца: «Предстала царица одесную Тебя в одежде, расшитой золотом, преукрашенная» (Пс 44:10). III Вселенский собор, проходивший в Эфесе в 431 г., утвердил именование Девы Марии Богородицей, опираясь именно на эти строки Писания. Большое влияние на изобразительную традицию имели также ветхозаветные про-



Рис. 33. Богоматерь Смоленская «Одигитрия» (Путеводительница). Пропись

образы Богоматери: ее соотносили с Ковчегом Завета, престолом Вседержителя, горой, от которой был без помощи рук человеческих отсечен камень, руном Гедеона, орошенным божественной росой, и другие. Богоматерь почитается и соответственно изображается «обожженной», т. е. достигшей преобразования, одухотворения человеческого естества неизмеримо более других святых.

Никаких сведений о ее внешнем виде не сохранилось, хотя существует предание о написании первых ее образов евангелистом Лукой. Апокрифические описания Богоматери идеализированы, но тем не менее на иконах ее изображения чрезвычайно разнообразны. Это касается как иконографии, так и выразительности лика Богоматери.

Исходным образом для многочисленных последующих иконографических вариантов послужило «Поклонение волхвов», в котором Богоматерь с Младенцем изображена величественно сидящей как бы на троне. Сокращенные редакции этой иконографии — Богоматерь с Младенцем в рост, по пояс, по грудь и по плечи — представляют, в зависимости от положения Младенца, позы и жестов Богоматери, широко известные типы ее изображений: Одигитрия (чудотворные иконы «Смоленская», «Иверская», «Тихвинская», «Казанская»), Умиление («Владимирская», «Донская») и Оранта

(«Знамение»). Каноничность каждого из этих иконографических типов допускает различные оттенки выразительности, связанные как с местом и временем их написания, так и с мастерством художника. Величие и мудрость Царицы, забота и любовь Матери, чистота и красота Девы неразрывно связаны в иконных образах Богородицы, хотя в зависимости от замысла иконописца что-то может быть акцентировано. Существуют также многочисленные иконы, иллюстрирующие молитвенные песнопения в честь Богородицы («О Тебе радуется», «Что Те наречем» и др.), связанных с ней евангельских событий и событий из жизни святых.

Одежда Богоматери — синее платье и вишневым (изредка — синим) мафорий, иногда украшенный золотой каймой и практически всегда — тремя звездами или крестиками на плечах и на челе (так называемые «звезды девства»), — имеет сходство с одеждой римских дьяконисс IV–V вв. (Н.П. Кондаков). В некоторых случаях она дополняется богослужебными деталями — поручами и др.

Хотя изображения Богоматери в западноевропейской традиции более индивидуальны, они во многом опираются на средневековые канонические образцы. В Новейшее время появляются Ее образы, которые часто служат лишь поводом для самовыражения художника (изображение Богоматери с Младенцем из деталей конструктора и т. п.).

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубцов А.П. О древнейших изображениях Божией Матери // Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. Ч. 1. Церковная археология. СПб., 1995. С. 194–211.

##### Дополнительная

1. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: В 3 т. Т. 1, 2. М., 1998–1999.
2. Бобров Ю.Г. Основы иконографии Богоматери // Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. С. 205–227.
3. Иконография Богородицы. М., 2001. (Азы древнерусской иконописи. Ч. 2).
4. Успенский Л.А. Первые иконы Спасителя и Божией Матери // Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 21–28, 30–32.
5. Лазарев В.Н. Этюды по иконографии Богоматери // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 275–329.
6. Этингер О.Е. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000.
7. Изображения Богоматери. Репр. воспроизведение изд. 1903 г. / Под ред. А.И. Успенского. М., 1992.
8. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания



Русского музея. СПб., 1995. Особенно: Образ Богоматери в прославленных и чудотворных иконах. С. 144–149; илл. с коммент. на с. 150–243.

9. Икона Древней Руси XI–XVI веков. СПб., 1993. Илл. богородичного ряда 1–45.
10. Чудотворные иконы Богоматери. М., 1993.

## 20. Иконография ангелов и святых

Ангелы — «небесные силы бесплотные» — в церковной традиции воспринимаются как тварный духовный мир, исполнители воли Божьей, Его «вестники». В ветхозаветной церкви ангелы — это и стихии (ветры, огонь) в Псалтири (Пс 103:4), и люди в книге Бытия (18:2) и Судей (13:6–16), и таинственные «животные» в видении пророка Иезекииля (1:5–21). Ковчег Завета украшен изображениями херувимов (Исх 37:9) — крылатых быков, что характерно для представлений о мире духов на Древнем Востоке (Вавилон, Ассирия). Иногда явление ангела, даже в человеческом образе, воспринимается как явление Самого Бога (Суд 13:22). Именно поэтому в Евангелии Петр после чудесного лова рыбы в страхе говорит Иисусу: «Выйди от меня, Господи, ибо я человек грешный» (Лк 5:8). Но даже в Ветхом завете сказано, что человек не многим умален перед ангелами (Пс 8:6), а в Послании к евреям ангелы понимаются уже только как «служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение» (Евр 1:14), т. е. для людей.

В новозаветной церкви после наступления константиновской эпохи ангелов стали воспринимать в духе неоплатонизма — как строй различных «чинов», «небесную иерархию» (Псевдо-Дионисий Ареопагит, V век). Обращение к неоплатоническим «триадам» (ангельский мир разделяется на девять чинов — три «триады») внесло в представления об ангелах строгую упорядоченность, не свойственную Священному писанию. Поэтому ангелология так и не вошла в православную догматику.

Изображения ангелов во многом основаны на текстах Священного писания и Псевдо-Дионисия. Использовались также образы гениев — крылатых юношей — из греческой и римской античности. Но в художественной традиции церкви эти тексты не иллюстрировались буквально. Херувимы и серафимы стали существами, состоящими только из лиц и крыльев, без тела. Многоликие «животные» у престола Божьего стали крылатыми орлом, львом, быком и человеком. Греко-римские гении в христианских изображениях утратили свою подчеркнутую телесность и безличность.



Рис. 34. Св. Иоанн Предтеча. Прорись

Святые новозаветной церкви в их житиях часто уподоблялись ангелам («земной ангел — небесный человек»). Это в значительной мере повлияло на идеальный характер их изображений, хотя в ряде случаев иконография святых включает и их портретные черты. Различались прежде всего «чины» святости (мученики, преподобные, святители и т. д.), характеризующиеся специальными атрибутами и одеждой. Но во многих изображениях иконописцы сумели преодолеть трудности, связанные с типизацией образов. Они явили не только «преображенную плоть» святых, но и откровение об их новом облике, новых духовных качествах (например, аскет и грозный обличитель грехов Иоанн Предтеча может изображаться как смиренный, исполненный внутреннего света и покоя созерцатель божественной славы Христа). В канонических образах святых велико также разнообразие деталей, иногда уникальных.

В Новое время в иконописи распространились изображения святых в западноевропейской портретной традиции. Затем эти изображения, например, прп. Серафима Саровского, испытали сильное влияние традиционной иконописи. Однако попытки возрождения древних традиций, связанные с написанием икон новоканонизированных святых (патриарха Тихона, некоторых новомучеников и исповедников Российских), хорошо известных по фотографии, пока далеко не всегда удачны.



## ЛИТЕРАТУРА

## Дополнительная

1. Православная энциклопедия. М., 2001. Т. 2. [Стт.] Ангелология. С. 300–306; Ангелы. С. 76–78; Бесы. С. 169–170; Девять чинов ангельских. С. 362.
2. Провозвестники Христа: Иконография праотцев, пророков, Иоанна Предтечи. М., 2001. (Азы древнерусской иконописи. Ч. 3).
3. Изображения Богоматери и святых православной церкви. М., 1995.
4. Маркелов Г.В. Святые Древней Руси: Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники): В 2 т. Т. 1. СПб., 1998.
5. Иконописный подлинник новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века. Репр. воспроизведение изд. 1873 г. М., 1992.
6. Подлинник иконописный / Под ред. А.И. Успенского. Репр. воспроизведение изд. 1903 г. М., 1992.
7. Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник: В 4 т. СПб., 1895–1898.
8. Покровский Н.В. Лицевой Сийский иконописный подлинник: В 4 т.: [Альбом снимков]. СПб., 1894–1897.

## 21–22. Иконография праздников

Праздники в церковном уставе разделяются на великие, средние и малые (см. Церковные праздники на с. 49). Особым праздником является Воскресение Христово, т. е. Пасха — «праздников праздник». К великим относятся

дванадцатые и некоторые большие праздники, называемые в практике собственно «великими». Их иконы помещаются в праздничном ряду иконостаса. Дополнение к ним — изображения событий, непосредственно предшествующих Воскресению: Тайной вечери, Распятия, Положения во гроб, или Оплакивания, и некоторых других. Иногда вместе с иконами великих праздников в этот ряд ставят и некоторые иконы «средних» праздников (Покрова и других), но чаще их, как и иконы малых праздников, включающих только изображения святых, кладут на аналой в день самого праздника или помещают на стенах храма.

Рассматривать иконографию праздников можно, в частности, как своеобразную иллюстрацию текста их тропарей. За основу канонического изображения берутся, как правило, устойчивые композиции, взятые из традиционного уклада жизни или из памятников искусства. Например, Рождество Богородицы изображается как поздравление служанками матери Девы Марии — праведной Анны, что аналогично поздравлению императрицы придворными дамами. Подобный подход отчасти применен в образе Рождества Христова («поздравление» Богородицы волхвами и пастухами). Но в любое изображение иконописцы часто вносили такие детали, которые делали икону не еще одной

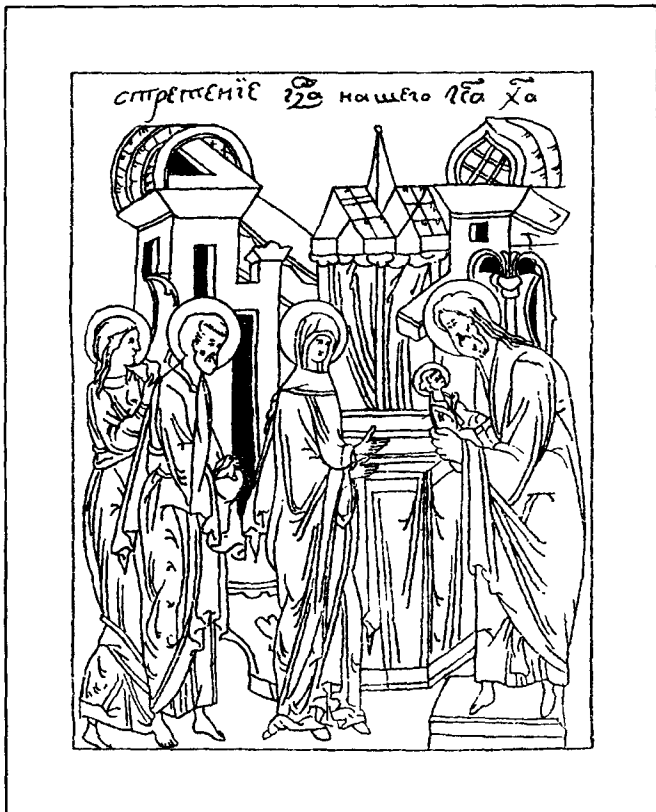


Рис. 35. Сретение. Прорись



Рис. 36. Преображение. Прорись

вариацией на заранее известную тему, а новой гранью откровения, «богословием в красках». Так, в иконе Преображения пророки Моисей и Илия стоят не на одной горе с Иисусом, а на отдельных горках. Это соединяет Богоявления Моисею на Синае и Илии на Хориве с Преображением Христа на Фаворе. В иконе Сретения интерьер ветхозаветного храма изображается в виде кивория и престола новозаветного храма, а Младенец Христос на руках Симеона оказывается над престолом, как жертва. Таких одновременно и духовных, и художественных находок в иконах праздников много.

В XVII веке праздники стали изображаться более «многословно», с любованием отдельными деталями, часто второстепенными, что говорило о кризисе канонического образа. Западноевропейские живописные изображения на темы праздников, дополняющие со своей стороны представления о них, в России часто ставились «на поток» в роли икон и храмовых росписей, вырождались, превращаясь в подобие жанровых картин.

Возрождение сюжетной иконописи может произойти не через стилизацию древних икон, попытки механического соединения иконописных и живописных элементов или перехода к реалистическому изображению, но через изменение отношения к богослужебному празднику. Нужен отход от понимания праздника как «прорыва» в череде буден, перенос внимания на его внутренний смысл. И вместе с тем недостаточно только его архетипического «припоминания», которое дает иконография, или, как предлагают литургические тексты, переживания его «днесь» («Днесь Христос на Иордан прииде креститься...»). Нужна актуализация всего Евангелия — Благой вести, слова Божьего — в повседневной жизни, обновление связи со Христом как центром всякого праздника.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Дополнительная

1. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001.
2. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. [Гл.] Иконография евангельских сюжетов. С. 61–120; [Гл.] Иконография страстного цикла в древнерусском искусстве. С. 123–184.

#### *Церковные праздники (по православному церковному календарю)*

Пасха, или Воскресение Господне, — «праздников праздник»

#### *Двунадесятые переходящие:*

1. Вход Господень в Иерусалим.
2. Вознесение Господне.
3. Сошествие Святого Духа, или День Святой Троицы.

#### *Двунадесятые непереходящие:*

1. Рождество Христово — 7 января.
2. Богоявление. Крещение Господне — 19 января.
3. Сретение Господне — 15 февраля.
4. Благовещение Пресвятой Богородицы — 7 апреля.
5. Преображение Господа и Спаса нашего Иисуса Христа — 19 августа.
6. Успение Пресвятой Богородицы — 28 августа.
7. Рождество Пресвятой Богородицы — 21 сентября.
8. Воздвижение Креста Господня — 27 сентября.
9. Введение во храм Пресвятой Богородицы — 4 декабря.

#### *Великие:*

1. Обрезание Господне — 14 января.
2. Рождество Иоанна Предтечи — 7 июля.
3. Апостолов Петра и Павла — 12 июля.
4. Усекновение главы Иоанна Предтечи — 11 сентября.
5. Покров Пресвятой Богородицы — 14 октября.

(События Страстной седмицы и Дня Святого Духа в иконографии равны по значимости великим праздникам.)

#### *Средние:*

1. Соборы: Богородицы, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила.
2. Обретение главы Иоанна Предтечи.
3. Преполовление Пятидесятницы.
4. Похвала Пресвятой Богородицы (Суббота Акафиста).
5. Лазарева Суббота (Воскрешение Лазаря).
6. Перенесение Нерукотворного образа Спасителя.
7. Изнесение честных древ Креста.
8. Икон Богоматери, Положение ризы и пояса Богоматери.
9. Положение ризы Господней.
10. Избранных святых.

#### *Малые:*

Все остальные церковные праздники — дни святых, икон и т. п.



Рис. 37. Антиминс. XII в.



Рис. 40. Агица



Рис. 41. Копиё

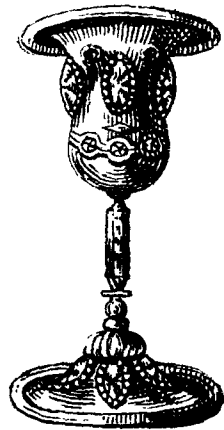


Рис. 38. Потир

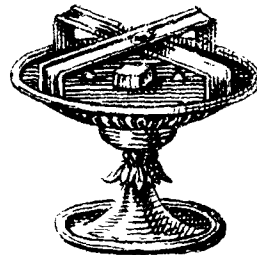


Рис. 39. Дискос и звезда

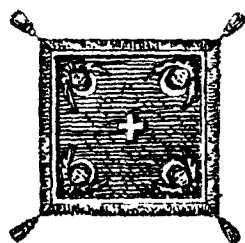


Рис. 42. Воздѹх. Покровецъ

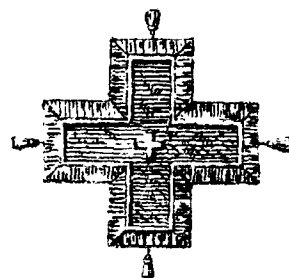


Рис. 43. Рипида

## БОГОСЛУЖЕБНАЯ УТВАРЬ И ЦЕРКОВНАЯ ОДЕЖДА

### 23. Богослужебная утварь

В понятие «богослужебная утварь» входят многочисленные богослужебные предметы, находящиеся как в алтаре, так и вне его.

Прежде всего это антиминс — ткань с частицей мощей, в древности обычно с изображением Креста, позже — Спасителя во гробе, на которой ставится подпись архиерея, удостоверяющая возможность служить в данном храме; дискос со звездой и потир с лжицей — сосуды для причастия; дарохранильница, в которой хранятся запасные Святые Дары и дароносица, в которой они могут быть переносимы для причащения больных. Это также покровцы и воздѹх — крестообразные и прямоугольные покрывала на дискос и потир; рипиды — символические опахала; кадило — сосуд для возжигания благовоний; паникадило (правильно — поликандило) — центральный светильник в храме; семисвечник — алтарный подсвечник на семь свечей, находящийся за престолом; дикѣрий и трикѣрий — двойной и тройной подсвечники для архиерейского богослужения; подсвечники, лампы.

В широком смысле к богослужебной утвари можно отнести и такие предметы, как амвон — место проповедника; киворий — навес над престолом и сам престол; индѣтия, срачѣца и или-

тѣн — облачения на престол; хоругвь — знамя, используемое во время крестных ходов; напместольное Евангелие; напместольные («воздвизальные») и запместольные (выносные) кресты.

Все это, как и церковные одежды, о которых речь пойдет в следующей лекции, объединено в искусствознании термином «прикладное искусство», т. е. искусство как бы второстепенное относительно храма, его мозаик, росписей и икон. Несмотря на то, что форма богослужебных предметов связана с практическими потребностями богослужения (например, рипида — опахало), происходят они большей частью от предметов светского назначения (потир — один из видов чаши для вина). Произведения прикладного искусства (по западноевропейской средневековой терминологии — *ars minori*, т. е. «малые искусства») имеют и большую художественную ценность, и символическое значение.

### ЛИТЕРАТУРА

#### Основная

1. Голубинский Е.Е. История Русской церкви: В 4 кн. М., 1997. Кн. 2. С. 162–187, 231–239, 249–252.

#### Дополнительная

1. Покровский Н.В. Древняя Софийская ризница в Новгороде: В 2 т. Т. 1. М., 1914.
2. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И.А. Стерлигова. М., 1996.

3. Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. М., 2000.
4. Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000.
5. Богослужбная утварь. Церковные одежды // Настольная книга священнослужителя: В 8 т. М., 1983. Т. 4. С. 86–109.
6. Церковная утварь. Софрино, б. г. (Каталог изделий художественно-производственного предприятия Русской Православной Церкви «Софрино»: В 6 кн. Кн. 3).
7. Ювелирное производство. Софрино, б. г. (То же. Кн. 4).

## 24. Церковная одежда

Богослужбная одежда в христианской церкви имеет ряд аналогов в Ветхом завете (Исх 28). В то же время основным источником ее происхождения являлась бытовая и парадная свет-

ская одежда, как для церковной утвари — бытовая и праздничная светская утварь.

Так, стихарь чтецов и дьяконов — это обычная мужская верхняя одежда, туника, распространенная в Средиземноморье; орать — полотенце, необходимое для «обслуживания столов» (Деян 6:2); фелонь священников, а в прошлом и архиереев — пастушеский или походный плащ (2 Тим 4:13). Архиерейский саккос, поручи и мантия происходят от парадных одежд византийских императоров, а омофор — от консульского шарфа.

В IV–XV вв. отцами церкви все виды одежды и ее отдельные части были истолкованы мистико-символически (например, свв. Иоанн Златоуст и Симеон Солунский сравнивали дьяконский орать с ангельскими крыльями) и ретроспективно-исторически (например, св. Герман Константинопольский сравнивает архи-

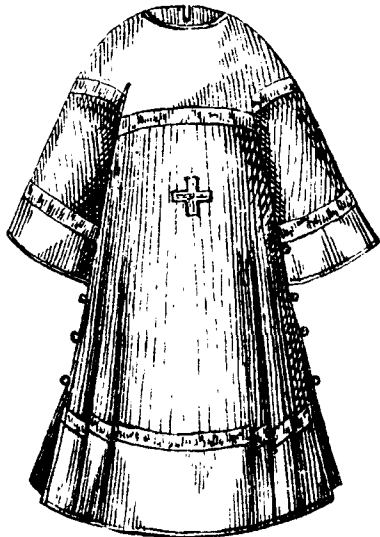


Рис. 44. Стихарь

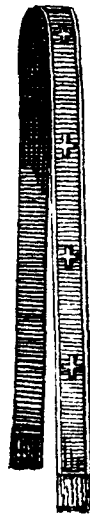


Рис. 45. Орать

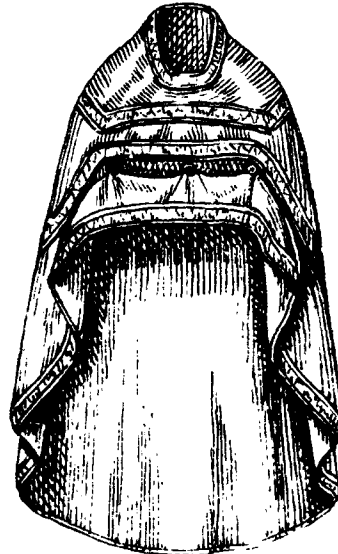


Рис. 46. Фелонь

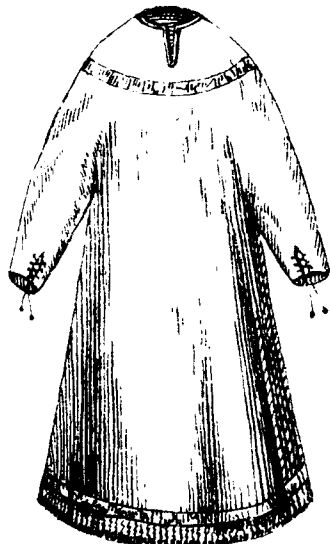
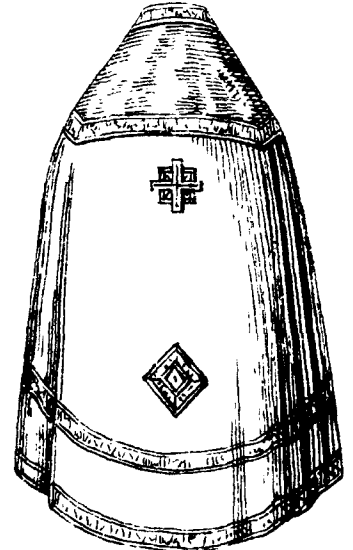


Рис. 47. Подризник



Рис. 48. Ептрахи́ль



Рис. 49. Пояс

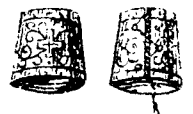


Рис. 50. Поручи

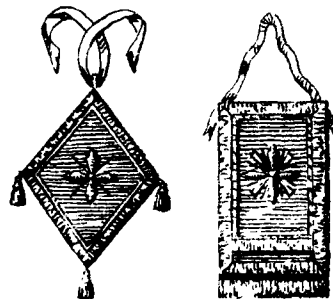


Рис. 51. Пáлица. Набедренник



Рис. 52. Наперсный крест

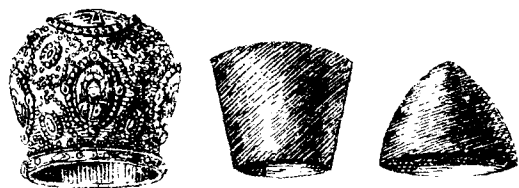


Рис. 53. Митра, камилавка, скуфья



Рис. 54. Саккос

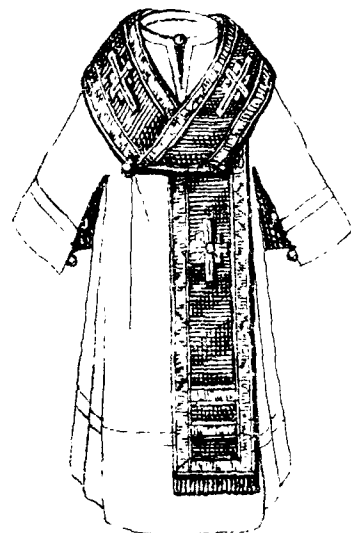


Рис. 55. Большой омофор

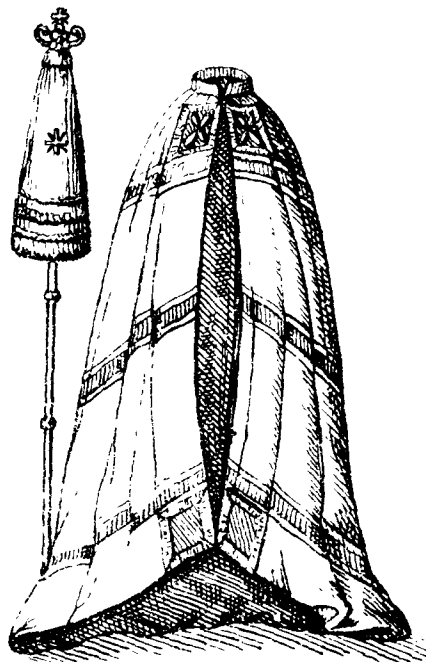


Рис. 56. Мантия, посох с сулком



Рис. 57. Панагия



Рис. 58. Малый омофор

ерейский омофор с ветхозаветным ефодом, Исх 28:4). Ветхозаветная традиция и в самом деле очень отчетливо прослеживается во многих типах церковных одежд. Так, на архиерейский саккос нашиты «звонцы», соответствующие «позвонкам» на подоле ефода иудейского первосвященника (Исх 28:34–35).

Выразительность символических истолкований, однако, не может скрыть ощутимого разрыва между сложностью и пышностью христианских богослужебных одежд — не только православных и католических, но даже лютеранских — и призывом Спасителя к заботящимся об одежде посмотреть на полевые лилии, «одевающиеся» лучше Соломона (Мф 6:28). Внебогослужебные одежды также подчеркивают принципиальное отличие священнослужителей от мирян.

#### ЛИТЕРАТУРА

##### Основная

1. Голубинский Е.Е. История Русской церкви: В 4 кн. М., 1997. Кн. 2. С. 253–276.

##### Дополнительная

1. Средневековое лицевое шитье: Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византинистов (Москва, 8–15 августа 1991 г.) / Авт.-сост. Н.А. Маясова. М., 1991.
2. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983.
3. Настольная книга священнослужителя: В 8 т. Т. 4. М., 1983. С. 107, 109, 110–156.
4. Пошивное производство. Софрино, б. г. (Каталог изделий художественно-производственного предприятия Русской православной церкви «Софрино»: В 6 кн. Кн. 5).

### 3. СЕМИНАРЫ

#### 1. Храмовая архитектура до начала XX века

Предполагается анализ архитектуры храмов по цветным репродукциям. Заочникам после просмотра семинара на видеокассете рекомендует-

ся провести семинар со студентом старшего курса или с приглашенным специалистом, искусствоведом или историком. По предложенной репродукции нужно ответить на следующие вопросы:

1. Тип здания — базиличный, центрический, крестово-купольный или «смешанный» (с пояснениями, по каким признакам это видно).
2. Состояние сохранности.
3. Архитектурные элементы (перечислить, точно называя термины).
4. Интерьер (обосновать предположения).
5. Время постройки (при затруднении достаточно назвать эпоху).
6. Местонахождение — страна, город (при затруднении — регион).
7. На какой из известных храмов похож храм, изображенный на репродукции.
8. Ваши впечатления о нем (единство стиля, пропорциональность, мера декоративности, духовный образ).

## 2. Архитектура современного православного храма

### *Проект «Православный храм XXI века» (с обоснованиями)*

Группа из 2–5 студентов создает проект храма, ориентируясь на следующие основные позиции:

1. Тип здания.
2. Архитектурные и декоративные элементы.
3. Интерьер.
4. Расположение алтаря, жертвенника, дьяконника и других необходимых помещений внутри и вне храма.
5. Размеры.
6. Материал.
7. Место постройки.

Проект может быть представлен как в виде чертежей и рисунков, так и в виде описания. Если в семинаре участвуют три или более групп студентов, по окончании его проводится конкурс: каждая группа называет лучший проект из представленных другими. Проект, получивший большинство голосов, становится победителем конкурса и может быть предложен к публикации.

## 3. Система храмового декора

1. Назвать и описать систему декора для храма по иллюстрации, предложенной преподавателем.
2. Предложить систему декора для «храма XXI века», проект которого был представлен студентом или группой на предыдущем семинаре.

## 4. ЭКСКУРСИИ

### 1. Московский Кремль (вводная)

Курс церковной археологии должен начинаться с посещения Московского Кремля, и это не

## 4. Иконостас

1. Определение типа иконостаса или алтарной преграды, их состава, времени и места создания, особенностей (по предложенным слайдам и репродукциям).
2. Разбор статьи Л.А. Успенского «Вопрос иконостаса»<sup>3</sup> и дискуссия по вопросу о причинах существования иконостаса сегодня (церковная необходимость, эстетическая необходимость, другие причины).

## 5. Иконопись

Определение иконографии, персонажей и атрибутов, времени и места создания, особенностей выразительности изображений (икон и картин) или их фрагментов по предложенным видеокадрам и репродукциям в два этапа:

- 1) просмотр изображений и письменные ответы на поставленные вопросы;
- 2) повторный просмотр изображений с общим обсуждением ответов и самопроверкой.

Все семинары имеют целью закрепление пройденного материала в активной форме, развитие зрительной памяти, навыков анализа произведений по их изображениям, формулировки и обсуждения собственных впечатлений.

## 6. Богослужбная утварь и церковная одежда

Определение предметов церковной утвари и видов богослужбной и внебогослужбной одежды духовенства, их назначения, времени и места создания, особенностей, символических деталей по предложенным видеокадрам, репродукциям и непосредственно по самим предметам церковной утвари и облачениям.

## 7. Внутреннее убранство современного православного храма

Продолжение разработки проекта «Православный храм XXI века»: предложения по убранству интерьера православного храма, архитектура и система росписей (мозаик) которого была разработана группой или отдельными студентами на предыдущих семинарах.

Обсуждаются наличие, состав и форма иконостаса, наличие и расположение в храме отдельных икон, декорировка, дополнительные предметы, церковная утварь и одежды.

случайно. В течение многих столетий Кремль был духовным символом Руси и России, ее своеобразной «иконой».

Прежде всего нужно попытаться составить общее зрительное и духовное впечатление о нем, ориентируясь лишь на самые общие исторические сведения, названия храмов, некоторых икон и их датировку.

Кремль — одна из самых мощных крепостей средневековой Европы. Его сохранившиеся до настоящего времени стены были возведены в конце XV в. при великом князе Иване III специально приглашенными итальянскими мастерами. Они сменили более низкие белокаменные стены, возведенные при великом князе Дмитрии Донском во второй половине XIV в. Шатровые навершия башен (первоначально с двуглавыми орлами), имеющие чисто декоративный характер, появились в Кремле только в XVII веке: на *Спасской* башне — в первой половине века, в правление царя Михаила Федоровича Романова, на остальных башнях — в 1680-е гг. (*Никольская* башня была достроена в XIX в.).

Внутри Кремля поражают воображение многочисленные храмы, превращающие его в земное подобие «Небесного Иерусалима». Главные храмы Кремля расположены вокруг *Соборной* площади.

С 1918 по 1955 год Кремль был закрыт для свободного посещения. Сейчас вход в него для официальных лиц осуществляется через *Спасские* ворота, для всех остальных — через *Боровицкие* (название — от бывшего здесь когда-то леса — «бора»), а также через *Троицкие* ворота, предваряемые башней *Кутафьей* (от слова «кут» — угол, укрытие; прорезанных в ней арок первоначально не было).

### Архитектура

При входе через *Троицкие* ворота справа виден «аквариум» Дворца съездов. За ним находится место, на котором стоял один из древнейших кремлевских храмов — собор *Спаса на Бору* (XIV в.), перестроенный в XVIII веке и разрушенный в XX веке (1932 г.). Слева, за комплексами *Арсенала* и *Сената*, — административное здание, стоящее на месте разрушенного в 1929 г. *Чудова* (в честь Чуда архангела Михаила в Хонех) монастыря XIV–XVI вв. За ним слева — проход к *Спасской* башне, рядом с которой располагался *Вознесенский* монастырь, основанный в XIV веке и разрушенный также в 1929 г.

Справа за Дворцом съездов виден небольшой золотой купол на белом барабане — это перестроенная в XVII веке церковь *Рождества Богородицы*, возведенная в конце XIV в. в память о Куликовской битве и сохранившая до наших дней элементы первоначального интерьера. Далее, слева от Дворца съездов, поднимаются купола *Верхоспасского* собора и других

теремных церквей XVII века, левее — *Патриаршие* палаты с собором *Двенадцати апостолов*, тоже XVII в. Под этим собором — проездная арка, за ней — *Соборная* площадь.

Справа на ней — *Успенский* собор, возведенный в конце XV в. Первоначально на этом месте стоял каменный храм XIII века, затем — первый *Успенский* собор XIV века, поставленный при митрополите Петре, который перенес кафедру из Владимира в Москву, обеспечив ей таким образом статус столицы Руси. Нынешний храм построен по образцу *Успенского* собора XII века во Владимире, но не повторяет его.

За собором в глубине площади — небольшая церковь *Ризоположения* конца XV в. Над ней — многочисленные купола *Верхоспасского* собора и теремных церквей, виденные нами сбоку, при подходе к площади.

Левее — *Грановитая* палата конца XV в., названная так по способу обработки камней на фасаде, с окнами конца XVII в. «*Красное крыльцо*» палаты в 1930-е гг. было разрушено и восстановлено в начале 1990-х гг.

Еще левее — *Благовещенский* собор XV–XVI вв. За ним — *Большой Кремлевский дворец* XIX века. Напротив — *Архангельский* собор (в честь архангела Михаила), построенный в начале XVI в.

Завершает ансамбль площади возвышающаяся слева от *Архангельского* собора колокольня *Ивана Великого*. Название — по находившейся на ее месте в XIV в. церкви прп. *Иоанна Лествичника* и по высоте — 81(!) м. Строительство самой колокольни начато в XVI веке, закончено в начале XVII века, ее звонница с большим колоколом достраивалась с XVI по XIX век, а пристройка, названная «*Филаретовской*» по имени патриарха Филарета, отца царя Михаила Федоровича, — в XVII–XIX вв.

Из перечисленных сохранившихся храмов пять (церковь *Рождества Богородицы*, *Верхоспасский* собор, собор *Двенадцати апостолов*, церковь *Ризоположения* и *Благовещенский* собор) построены русскими мастерами; *Успенский* и *Архангельский* соборы, колокольня, звонница и *Грановитая* палата — итальянскими.

### Интерьеры храмов

В УСПЕНСКОМ СОБОРЕ слева от царских врат ранее помещалась чудотворная *Владимирская* икона Божьей Матери. Ныне она находится в церкви свт. Николая в Толмачах при Государственной Третьяковской галерее.

В соборе погребены московские митрополиты Петр (в алтаре), Иона, Филипп и Ермоген (сени над их мощами — в углах собора). Мощи свт. Алексия, преемника митр. Петра, в 1946 г.

перенесены в патриарший *Богоявленский (Елоховский)* собор.

Иконостас и росписи собора XVII века, но сохранились и отдельные фрагменты росписи начала XV в. Иконы в нижнем ряду иконостаса и на стенах относятся к разным временам и происходят из разных мест. Это в основном царские вклады.

Стоит обратить особое внимание на иконы:

- «Митрополит Петр с житием» начала XVI в. (в середине южной стены),
- «Спас Яркое око» начала XIV в. (над правой боковой дверью иконостаса),
- «Св. великомученик Георгий» начала XII в. (в левой части храма, перед иконостасом),
- «Троица Ветхозаветная» конца XIV — начала XVIII в. (слева от иконостаса, в начале северной стены).

Иконостас и росписи АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА — XVI—XVII вв. В правой части иконостаса, вторая от царских врат, — храмовая икона «Архангел Михаил с деяниями» конца XIV в. В соборе погребены многие русские князья и цари (кроме Бориса Годунова), от Ивана Калиты до Ивана Алексеевича, старшего брата Петра I, а также император Петр II.

БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ СОБОР расписан в XVI веке. Стоит обратить внимание на фигуры античных мудрецов — Платона, Аристотеля, Вергилия (других определить не удалось, так как фрески сохранились плохо) — на галерее при входе. Иконостас сборный, XIV—XIX вв. В нижнем («местном») ряду выделяется икона «Богоматерь Одигитрия» (слева от царских врат). Раньше на ее месте находилась знаменитая Донская икона Богоматери с Младенцем XIV в. «Одигитрия» окружена написанными на рубеже XVII—XVIII вв. изображениями ветхозаветных праведниц, прообразующих Богоматерь. Справа, перпендикулярно иконостасу, — четырехчастная икона середины XVI в., иллюстрирующая догматы о Святой Троице и о Христе.

Жемчужиной собора (и одной из жемчужин русской иконописи) являются три следующие ряда иконостаса: деисис — Христос во славе, в окружении небесных сил, с молящимися Ему Богоматерью, св. Иоанном Предтечей и др. святыми, праздники (основные евангельские события) и пророки (ветхозаветные пророки, молящиеся Богоматери с Младенцем). Иконы в этих рядах написаны в XIV—XV вв. при жизни великих иконописцев Феофана Грека и прп. Андрея Рублева и, вероятно, при их непосредственном участии. Впрочем, это дискуссионный вопрос. (Реставраторы, например, настаивают

на том, что весь деисис написан Феофаном, а праздники — двумя мастерами XV века, но не Рублевым.)

## 2. Владимир — Боголюбово

В конце первого семестра, по завершении изучения материала, связанного с архитектурой и декором христианского храма, проводится автобусная экскурсия во Владимир — Боголюбово, которая длится вместе с дорогой 12—14 часов.

Во время пути (3—3,5 часа в одну сторону) — напоминание истории Владимиро-Суздальской Руси с выделением церковных событий (князь Андрей Боголюбский и Владимирская икона Божией Матери, перенесение митрополичьей кафедры во Владимир).

По прибытии — осмотр:

1. Храма *Покрова на Нерли* (1165 г.) — соотношение внешних форм и интерьера, пропорции, состояние сохранности храма, его реконструкция на сегодняшний день и условная реконструкция Н.Н. Воронина на момент постройки.
2. Собора *Рождества Богородицы Боголюбского* монастыря (XII—XVIII вв.) — то же.
3. Собора в честь *Боголюбской иконы Божией Матери* (XIX в.), соотношение его архитектуры с древними храмами, анализ типа храма (крестово-купольный или «смешанного» типа).
4. *Дмитриевского* собора (1192—1198 гг.) — соотношение внешних форм и интерьера, осмотр внешнего декора (скульптурный рельеф), обсуждение последствий реконструкции собора в XIX веке (снос галереи и двух башен на западном фасаде).
5. *Успенского* собора (1158—1185 гг.) — соотношение внешних форм и интерьера, пропорции, различие ранней и поздней частей, знакомство с росписями: XII в. (первоначальными) и XV в. (Даниил Черный и Андрей Рублев), иконостасом XVIII в., современными росписями и иконами собора.
6. *Успенского* собора *Княгинина* монастыря (конец XV в.) — соотношение внешних форм и интерьера, пропорции, состояние сохранности храма, росписи середины XVII в., икона Боголюбской Божьей Матери (XII в.) и современный иконостас.

По пути из Москвы во Владимир осматривается храм *Покрова Богородицы* в г. Покрове (XIX в.) — место служения известного церковного писателя и исповедника С.И. Фуделя, из Боголюбова во Владимир — храмы *свв. Константина и Елены* конца XVII в. и *св. равноап.*



князя Владимира XIX в., а также могила свт. Афанасия (Сахарова).

### 3. Церковь Святой Троицы в Никитниках

Осмотр храма, его внешних форм и интерьера, системы росписей, иконостаса, паникадил, ворот, резных деревянных клиросов. Подробный разбор системы росписей, особенностей местного и святительского чина главного иконостаса, местного и пророческого чина иконостаса в Никитниковом приделе.

При возможности — посещение придела св. ап. Иоанна Богослова в колокольне и придела в честь Грузинской иконы Божией Матери в подклете (современные иконы).

### 4. Троице-Сергиева лавра

В конце II семестра, по завершении изучения иконостаса, церковной утвари и одежд, а также иконописи проводится экскурсия в Троице-Сергиеву лавру. Длительность поездки (вместе с дорогой) — 8–10 часов.

В пути — знакомство с историей и церковно-художественными памятниками Лавры по книгам и открыткам.

В Лавре — осмотр:

1. *Троицкого* собора 1422 г. — архитектура, иконостас (1425–1427 гг.) Даниила Черного и прп. Андрея Рублева, иконы Симона Ушакова (вторая половина XVII в.), рака с мощами прп. Сергия (XVI–XVIII вв.).
2. *Духовской* церкви 1475 г. — архитектура.
3. *Успенского* собора 1559–1585 г. (притвор XVIII в.) — архитектура, иконостас и росписи XVII в., отдельные иконы.
4. Церкви *прп. Сергия* с трапезной палатой 1686–1692 гг. — внутреннее убранство, иконостас.
5. *Михеевской* церкви XVIII в. — архитектура.
6. Колокольни, *Смоленской* церкви XVIII в. — архитектура.

7. Церкви *свв. Зосимы и Савватия* 1635–1637 гг. — архитектура.
8. Церкви *Покрова Богоматери* (современная постройка в бывших Царских чертогах XVII в., домовый храм Духовной академии и семинарии) — архитектура, иконостас XVII в., современные росписи.
9. Надвратной церкви *св. Иоанна Предтечи* 1699 г. — архитектура, иконостас.
10. Ризницы (музея).

### 5. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева

1. *Спасский* собор 1420-х гг. — архитектура, интерьер, современный иконостас; отдельные иконы. Соотношение современного и первоначального вида собора.
2. *Трапезная* палата 1506 г. и церковь *Архангела Михаила* 1693–1739 гг. — архитектура, интерьер.
3. Экспозиция прикладного искусства XIII–XIX вв. в *Настоятельском* корпусе.
4. Экспозиция иконописи XIII–XIX вв. в церкви *Архангела Михаила*.

### 6. Государственная Третьяковская галерея

Осмотр экспозиции:

1. Залы иконописи XII–XVII вв.
2. Картины И. Крамского «Христос в пустыне», А. Иванова «Явление Мессии», Н. Ге «Что есть истина? (Христос и Пилат)», М. Врубеля «Демон» и др.

### 7. Московский Кремль (итоговая)

Повторение экскурсии по территории Кремля, особенно по *Успенскому, Архангельскому, Благовещенскому* соборам, проведенной перед началом лекционного курса, для сравнения впечатлений.

## 5. ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНАМ

### I СЕМЕСТР

#### *Храмовая архитектура*

1. Базилика.
2. Романский и готический храмы.
3. Храмы эпох Возрождения и барокко.
4. Крестово-купольный храм.
5. Храмы «смешанного» типа.
6. Современные храмы.

#### *Внутреннее убранство храма (росписи, мозаика, скульптура)*

1. Базилика.
2. Католический храм.
3. Православный храм.

Ответы даются по предложенным преподавателем репродукциям, разрешается использование записей лекций. Студент должен по изображению храма или фрагмента храмовых рос-

писей (мозаик) рассказать о типе данного храма или системе внутреннего декора, а затем определить:

- 1) по внешнему виду храма — степень его сохранности (есть ли поздние пристройки), время и место создания (эпоху и регион); сформулировать свои впечатления о его духовной и художественной ценности;
- 2) по фрагменту декора — сюжет (по возможности), время и место создания (эпоху и регион); сформулировать свои впечатления о духовной и художественной ценности изображения.

Возможны уточняющие вопросы по рассматриваемой теме, а также дополнительные вопросы по отдельным храмам (время постройки, архитекторы, заказчик, тип храма, особенности архитектуры и внутреннего убранства, современное состояние):

1. Храм Святой Софии в Константинополе.
2. Храм Святой Софии в Киеве.
3. Храм Святой Софии в Новгороде.
4. Успенский собор во Владимире.
5. Успенский собор Московского Кремля.
6. Храм Покрова на Нерли.
7. Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры.
8. Собор св. Петра в Риме.
9. Храм Христа Спасителя.

## II СЕМЕСТР

*1. Ответить на один из следующих вопросов (разрешается использовать собственные записи лекций):*

1. Алтарные преграды.
2. Иконостасы до XV в. (внешний вид, состав, символика, примеры).
3. Иконостасы XV—XVI в. (внешний вид, состав, символика, примеры).
4. Иконостасы XVI в. (внешний вид, состав, символика, примеры).
5. Иконостасы XVIII—XIX в. (внешний вид, состав, символика, примеры).
6. Иконостасы XX — начала XXI в. (внешний вид, состав, символика, примеры).
7. Потиры, дискосы, покровцы.
8. Стихари, фелони, саккосы (внешний вид, символика, примеры).
9. Митры (внешний вид, символика, примеры).
10. Наперсные кресты и панагии (внешний вид, символика, примеры).
11. Техника иконописи.

12. Меры по сохранности церковных росписей и икон (охрана и реставрация).
13. Святоотческие принципы иконопочитания.
14. Стоглавый собор об иконописании.
15. Иконописные подлинники.
16. Иконография Христа Вседержителя.
17. Иконография Спаса Нерукотворного.
18. Иконография Спаса в силах.
19. Иконография Богоматери Одигитрии.
20. Иконография Елеусы.
21. Иконография Оранты.
22. Иконография Троицы Ветхозаветной.
23. Иконография Троицы Новозаветной.
24. Иконография ангелов (небесных сил).
25. Иконография апостолов.
26. Иконография мучеников.
27. Иконография святителей.
28. Иконография преподобных.
29. Иконография праведников.
30. Иконография Богоявления (Крещения Господня).
31. Иконография Сретения.
32. Иконография Преображения.
33. Иконография Входа в Иерусалим.
34. Иконография Вознесения.
35. Иконография Сошествия Святого Духа.
36. Иконография Воздвижения Креста.
37. Иконография Рождества Христова.
38. Иконография Рождества Богоматери.
39. Иконография Введения во храм.
40. Иконография Благовещения.
41. Иконография Успения.
42. Иконография Покрова.
43. Иконография Тайной вечери.
44. Иконография Распятия.
45. Иконография Воскресения— Сошествия во ад.
46. Иконография Воскресения (кроме Сошествия во ад).
47. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля (состав, время написания, наиболее известные иконы).
48. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (состав, время написания, наиболее известные иконы).
49. Богоматерь Владимирская (время и место написания, степень сохранности, содержание образа, символика, выразительность).
50. «Троица» Андрея Рублева (то же).
51. Звенигородский чин (то же).

**II. По репродукции, предложенной преподавателем, определить:**

- 1) если это алтарная преграда или иконостас — их тип, состав (названия частей, рядов икон), время и место создания; сформулировать свои впечатления в целом;
- 2) если это икона или фреска (мозаика) — сюжет, всех персонажей и все их атрибуты, а также назвать все основные детали изображения, технику письма, степень сохранности образа, время и место его создания; сформулировать свои впечатления в целом.

**6. ТЕМЫ БАКАЛАВРСКИХ РАБОТ**

1. Н.В. Покровский и его концепции архитектуры и росписей православного храма (критический анализ).
2. Современная церковная археология в Западной Европе (анализ источников).
3. Архитектура современного православного храма (конец XX — начало XXI в.) в свете традиций церковной архитектуры.
4. Современные католические и протестантские храмы в свете традиций христианской храмовой архитектуры.
5. Росписи и мозаики современного православного храма (конец XX — начало XXI в.) в свете традиций храмового декора.
6. Иконостас современного православного храма (конец XX — начало XXI в.) в свете традиций храмового декора.
7. Храмы Святой Софии в Константинополе и Киеве (сравнительный анализ архитектуры).
8. Успенские соборы во Владимире и Московском Кремле (сравнительный анализ архитектуры).
9. Мозаики, росписи или иконы православного храма, иллюстрирующие тексты Священного писания и богослужебные тексты (по выбору).
10. Иконография Креста Господня.
11. Иконография праздников (сравнительный анализ изображений одного типа с использованием богослужебных текстов).
12. Церковная утварь или одежда: формы и особенности использования в богослужении в различные эпохи (по выбору).
13. Православный храм (по выбору) — церковно-археологическое описание (архитектура, росписи, иконостас, иконы).
14. Иконописец XX века (по выбору) — жизнь и творчество.

1. Особенность предмета «Церковная археология» в том, что его основа — созданные в церкви и для церкви произведения искусства. Поэтому церковное назначение таких предметов должно быть четко определено. Однако их духовная и художественная выразительность, при всей ее глубине, во многом субъективна и в этом смысле относительна, а значит, с той же четкостью определена быть не может. Дореволюционные учебники А.П. Голубцова и Н.В. Покровского должны использоваться лишь по отдельным темам и в основном как справочники. Особое внимание следует уделить просмотру видеозаписей лекций и иллюстративного материала в храмах, музеях и альбомах по искусству.
2. Рассматривая иллюстрации, запоминайте точные названия изображенных на них храмов, сюжетов росписей и икон, предметов церковной утвари, время и место их создания, внешние особенности целого и деталей; вспоминайте подобные памятники, формулируйте собственные впечатления от увиденного.
3. Посещение храмов и музеев, названных в программе, — обязательная часть курса как для студентов дневного и вечернего отделений, так и для заочников. Кроме того, крайне желательно посещение храмов и музеев, которые находятся в вашем городе и его окрестностях. И в храмах, и в светских зданиях нужно постараться увидеть не только их внешние формы, но и интерьер, и затем описать их (по образцу, указанному в п. 2).
4. При работе с книгами нужно использовать и основную, и дополнительную литературу (дополнительная не значит необязательная!). Но и ту, и другую *не* нужно, как правило, читать так, как литературу по другим учебным предметам. Достаточно ее просмотреть, остановив внимание лишь на отдельных, наиболее значимых или интересных вам частях, главах, иллюстрациях, датировках и атрибуциях. При отсутствии этих книг в ваших библиотеках пользуйтесь интернетом или другими близкими по тематике книгами. Научно-популярная литература использоваться не должна ввиду произвольности подхода ее авторов к предмету.
5. Прежде всего разберитесь в основных типах храмов, систем росписей, иконостасов, богослужбной утвари и церковных одежд. Выпишите из лекций и литературы точные их определения, вначале по смыслу, затем с употреблением специальных терминов, и хорошо запомните их. Называйте термины правильно, обращайтесь внимание на ударения и т. д. Но главное — точно определите их значение. Например, в архитектуре: какие функции несут обозначаемые теми или иными терминами части в здании (см. словарь терминов, с. 61–63).
6. Чаще сравнивайте храмы, системы и фрагменты росписей, иконостасы между собой, последовательно вычлняя сходство и различие отдельных элементов, частей и, наконец, целого. Постарайтесь при этом вспомнить особенности соответствующей исторической эпохи, ее богословскую проблематику.
7. «Разбор» произведений церковного искусства всегда должен быть не более чем метафорой, иначе их потом не «собрать». На них нужно посмотреть как на духовное и художественное целое, ощутить, оценить в этом плане. Оценка может быть как объективной (т. е. полученной в результате сравнения того, что вы рассматриваете, с церковными требованиями, признанными мировыми образцами произведений искусства и т. д.), так и субъективной, лично вашей. Не надо лишь настаивать на последней как на единственно правильной. Спорить можно, и даже нужно, только серьезно аргументируйте свою позицию. Формула «потому что я так вижу» — не аргумент.
8. Смело делитесь знаниями в области церковной археологии: объясняя другому, лучше поймешь сам!

1. Церковной археологии, существовавшей в Западной Европе с XVI по XIX век, в России — с XIX по начало XX в. и связанной с изучением в основном памятников церковного искусства в контексте церковной истории и литургики, на сегодняшний день практически не существует. Ее место заняла так называемая христианская археология, или наука о христианских древностях, или археология поздней античности, ставящая целью изучение всех вещественных памятников христианского общества с I по VII—VIII вв. (в настоящее время — с тенденцией к включению в нее и эпохи средневековья) в контексте общей истории и археологии. В России под именем «церковной археологии» преподается, как правило, либо христианская археология, либо история церковного искусства.
2. Изучение памятников церковного искусства перешло к искусствоведению в контексте общей истории искусства. В течение XX в. формально-стилистический подход к изучению памятников церковного искусства в искусствоведении существенно дополнился исследованиями в области иконографии, а также в области традиционно богословских предметов: литургики, догматики и т. д. В свою очередь церковные ученые все чаще используют методы работы светского искусствоведения, археологии и др.
3. В такой ситуации восстановление утраченных в истории связей между церковной археологией, богословием и искусствоведением становится возможным через изучение христианского храма, осуществляющего синтез искусств в живой христианской традиции — с целью приобщения не только к языку искусства, но и к языку Церкви, богомыслию и богословению.
4. Основной целью изучения произведений церковного искусства является приобщение к содержанию подлинных произведений искусства, как церковного, так и светского через его переживание, а также стремление к сохранению таких произведений, в частности к их защите от произвольных переделок и толкований.
5. Методом изучения служит творческое вхождение в духовную и художественную целостность образа.
6. Одним из плодов удачного изучения курса является обретение постоянного интереса к произведениям искусства не только музейного значения, но и окружающим нас в жизни, а также стремление поделиться своим опытом с другими.
7. Другим не менее важным результатом изучения церковной археологии представляется возможность всестороннего обоснованного суждения о будущем христианской храмовой культуры.

- Алтарная преграда** — стенка с проемами или парапет между алтарем и основным помещением храма.
- Амвон** — выступ солеи перед средней частью иконостаса. В древности — возвышение посреди церкви, с которого произносились ектении и проповеди.
- Аналáv (параман)** — четырехугольный плат с изображением креста и других знаков Страстей Господних, который носят монахи под одеждой.
- Аналóй (аналогий)** — высокий узкий столик с наклонной верхней плоскостью, на которую кладут икону, крест или Евангелие (для чтения стоя).
- Антими́нс** — четырехугольный льняной или шелковый плат с изображением Креста или положения Христа во гроб, без которого не совершается таинство Евхаристии. Находится на престоле храма, нередко указывает на время его возведения, так как чаще всего передается в храм при его освящении.
- Апси́да (абси́да)** — примыкающий к основному объему здания пониженный выступ полукруглой или граненой формы.
- Арка** — криволинейное перекрытие;  
— стрельчатая (в форме стрелы),  
— циркульная (полукруглая).
- Арку́тан (упорная арка)** — арка с пятами на разных уровнях, наклонно передающая распор свода на внешнюю опору.
- Архиво́льт** — выступающее из плоскости стены обрамление арочного проема, чаще всего профилированное.
- А́ссист** — в иконописи линии или лучи, выполненные золотом или краской, имитирующей золото, которые изображают божественный свет.
- Баптисте́рий** — особое здание с бассейном при храме, предназначенное для совершения таинства Крещения.
- Барабан** — цилиндр или многогранник, завершающий объем храма. Увенчивается куполом (главой) с крестом.
- Ба́сма** — тонколистовое серебро или золото с тисненым рельефом, применялась для украшения икон и богослужебных книг.
- Вéлум** — изображение на иконах перекинутой между зданиями ткани (тента). Обозначает то, что действие происходит в закрытом помещении, иногда служит украшением.
- Возду́х (покров)** — прямоугольный кусок дорогой ткани: парчи, шелка и т. п., украшенный золотой или серебряной каймой, в середине обычно изображен крест или новозаветный сюжет. Им покрывают богослужебные сосуды.
- Вохре́ние (охрение)** — охряные и белильные высветления ликов и других открытых частей тела на иконах.
- Гима́тий** — широкий плащ из прямоугольного куска ткани.
- Графья́** — в иконописи рисунок, выполненный твердым инструментом по левкасу.
- Дароно́сица** — небольшой ковчежец, чаще всего в виде часовенки с дверцей и крестом наверху. Служит для перенесения Святых Даров в дома больных и умирающих для причащения.
- Дарохранительница** — священный сосуд, как правило, в виде храма, предназначенный для хранения Святых Даров на престоле.
- Де́исис (от греч. «просьба»;** рус. вариант — деису́с) — трехчастная икона, обычно стоящая в центре алтарной преграды или иконостаса, с изображением молитвенно предстоящих Христу Богоматери и Иоанна Крестителя либо архангелов Михаила и Гавриила или ряд отдельных икон предстоящих Христу святых (7 и более фигур).
- Дики́рий и трики́рий** — ручные фигурные подсвечники для, соответственно, двух и трех длинных свечей. Составляют принадлежность только архиерейской службы.
- Диско́с** — богослужебное плоское металлическое блюдо. Служит при подготовке к литургии для положения на него особым образом вырезанной части из главной просфоры — Агнца.
- Дьяко́нник** — примыкающее с юга к основному объему алтаря помещение, в котором хранятся облачения священнослужителей и запасная церковная утварь.
- Жертвенник** — примыкающее с севера к основному алтарному объему помещение, в кото-

- ром совершается молитвенное приготовление к литургии богослужебных сосудов, просфор и вина.
- Закомара** — полукруглое или килевидное завершение *прясел* церковного здания, примерно соответствующее кривизне закрываемого свода.
- Звездца** — покрытие *дискоса*, состоящее из двух плоских металлических дуг, скрепленных посередине.
- Звонцы** — небольшие колокольчики на подоле архиерейской одежды. Они являлись необходимой принадлежностью одежды ветхозаветных первосвященников.
- Иконостас** (от греч. «подставка под иконы») — преграда, отделяющая основное помещение храма от алтаря и включающая в себя иконы в один или несколько рядов.
- Индития** — верхний покров на престол из цветной ткани.
- Кадило** — сосуд на цепочке для воскурения *фимиама*.
- Киворий** — поддерживаемая колоннами сень над престолом, святым источником и т. д.
- Клейма** — небольшие сюжетные композиции на иконе, располагающиеся вокруг центрального изображения, как правило, слева направо по строчкам.
- Ковчег** — средняя углубленная часть иконы.
- Контрфорс** — подпорная стенка, примыкающая под прямым или тупым углом к строительному объему для повышения его прочности и устойчивости.
- Конха** — полукупол, служащий для перекрытия полуцилиндрических частей храма (апсид, ниш).
- Крещатые столпы** — внутренние опорные столпы храма, сложенные в форме креста.
- Куколь или кукуль** (от лат. «капюшон») — деталь облачения монаха-схимника. Черного цвета, с изображениями крестов, херувимов и серафимов, надевается на голову и покрывает плечи и грудь.
- Купол** — свод, поверхность которого образована вращением кривой вокруг вертикали.
- Левкас** (от греч. «белый») — грунт, покрывающий иконную доску, изготавливающийся из мела или алебаstra, замешанного на животном клее.
- Лемех** («чешуя») — деревянный элемент покрытия глав храма.
- Лещадки** — в иконописи площадки уступов гор, обычно обозначенные высветлениями.
- Лицевые подлинники** — графические (контурные или раскрашенные) изображения святых или событий Священной истории по дням богослужебного календаря, пособие для иконописцев (ср. *Толковье подлинники*).
- Лопатка** — вертикальный, плоский и узкий выступ на стене храма.
- Лор** — часть облачения архангела, представляющая собой широкую длинную полосу ткани, украшенную жемчугом и драгоценными камнями.
- Лузга** — откос в иконной доске между ковчегом и полями.
- Мантия** — монашеская верхняя одежда (черная) в виде широкого длинного плаща без рукавов или цветное одеяние епископа во время торжественных процессий и церемоний при входе в храм.
- Мартирий** — часовня или храм на месте погребения христианского мученика.
- Мафорий** — одежда палестинских и сирийских женщин в виде длинного покрывала, закрывающего голову и плечи.
- Милоть** — одежда из шкур.
- Нартекс** — входное помещение храма, примыкает к западной стороне его основного объема.
- Нервюры** — стрельчатые арки из тесаных камней, создающие каркасную основу крестового свода, как правило, в готических храмах.
- Неф** — элемент внутреннего пространства базилики, вытянутый вдоль ее главной оси и ограниченный с одной или двух сторон колоннами или столбами.
- Нимб** (от лат. «облако») — в церковном искусстве изображение сияния вокруг головы, символ святости изображаемого.
- Омофор** — часть архиерейского облачения в виде длинного и широкого лентообразного плата, украшенного крестами, надеваемого на плечи и спускающегося одним концом на спину, а другим — на грудь.
- Опушь** — кайма, выполненная краской по краям иконы.
- Орарь** — длинная полоса из парчовой или другой цветной материи, которая надевается дьяконом поверх *стихаря* на левое плечо, свисает спереди и сзади почти до пола.
- Паволока** — ткань, наклеенная поверх иконной доски перед нанесением левкаса.
- Палица** — принадлежность священнического и архиерейского облачения в виде ромбовидной формы расшитого плата, носимого на правом бедре.
- Парус** (пандатив) — конструктивный элемент архитектуры в виде сферического треугольника, обращенного острием вниз, а дугой в горизонтальной плоскости — кверху, при

- переходе от четырехгранного объема к цилиндрическому (напр., от опорного храмового *столпа* к *бафрану*).
- Пилястра** — плоский, каннелированный или филанчатый вертикальный выступ на фоне стены, иногда имеющий базу и капитель.
- Пинакль** — конструктивная (навершие контрфорса) или декоративная башенка или пирамидка (завершение наличника, карниза и т. д.), отличительная особенность многих готических храмов.
- Подпружные арки** — арки под опорным кольцом купола, передающие нагрузку на опорные столбы.
- Подризник** — нижняя светлая одежда священников и архиереев во время литургии.
- Позём** — изображение земли на иконах.
- Покровцы** — *покровы* на богослужебные сосуды — *потир* и *дискос*.
- Поликандило** (паникадило) — церковный светильник, состоящий из многих свечей или лампад и подвешенный в центре основной части храма или придела.
- Портал** — архитектурно оформленный вход в храм.
- Пóручи** — нарукавники, принадлежность дьяконского, священнического и архиерейского облачения для стягивания рукавов *подризника* у кистей.
- Потир** — чаша для причащения, круглая, на высокой подставке.
- Придел** — дополнительная церковь со своим престолом в основном храме или пристроенная к нему.
- Прикладное искусство** — обобщенное название предметов искусства, имеющих второстепенное значение по отношению к архитектуре и живописи (литье, шитье и т. п.).
- Пробелá** — в иконописи высветление отдельных частей изображения с помощью белил, наносимых по основному ровному тону.
- Пря́сло** — часть наружной стены храма между двумя *пилястрами*.
- Рипи́да** — металлический (посеребрённый или золочёный) диск либо прямоугольник с ажурным изображением серафима в лучах сияния, закреплённый на длинном вертикальном шесте и выносимый дьяконами во время архиерейского служения.
- Роза** — большое круглое окно готического храма со сложным узорным переплетом.
- Ротонда** — здание с круглым планом или большой цилиндрический объём, завершённый куполом.
- Сáккос** (от евр. «сакк» — рубище) — богослужебное одеяние архиерея, надеваемое через голову и застегивающееся по бокам, символически напоминающее о багрянице Иисуса Христа.
- Санки́рь** — в иконописи темная зеленовато-оливковая или зеленовато-коричневая первоначальная тонировка ликов и других открытых частей тела.
- Семисвечник** — особый светильник из семи ветвей, укрепленных на одной подставке, который ставится в алтаре с восточной стороны престола.
- Солея** — повышенная часть пола, располагающаяся перед алтарем во всю ширину *иконоста́са*.
- Собор** — главный храм в городе или монастыре, рассчитанный на богослужение с участием епархиального архиерея.
- Срочи́ца** — белое нижнее покрывало на престол, которое покрывается сверху *индитией*.
- Стиха́рь** — общее одеяние для всех степеней священства. У дьяконов и низших клириков — верхнее богослужебное одеяние с широкими рукавами; у священников и епископов — нижнее одеяние (см. *подризник*).
- Столпы́** — храмовые опоры прямоугольной формы или *крещатые*.
- Толковые подлинники** — текстовые описания изображений святых или событий Священной истории (ср. *Лицевые подлинники*).
- То́роки** («слухи») — ленты головной повязки архангелов.
- Трансе́пт** — поперечный неф перед алтарной частью интерьера базилики.
- Фёлонь** (в обиходе «риза») — верхнее богослужебное одеяние священников.
- Фронто́н** — треугольная завершающая часть фасада, ограниченная двускатной крышей.
- Хитон** — нижняя одежда в виде длинной рубахи.
- Хору́гвь** — священное церковное знамя, расположенное перед солеей храма, употребляемое при особо торжественных церковных праздниках, когда бывает крестный ход.
- Хо́ры** (пола́ти) — верхняя открытая галерея, балкон внутри храма.
- Чин** — 1) порядок богослужения;  
2) святые одного типа святости (преподобные и т. д.);  
3) тот или иной ряд иконостаса.
- Шатер** — пирамидальное храмовое покрытие с крутыми скатами.
- Шпо́нки** — поперечные (редко — продольные) деревянные бруски, соединяющие доски иконы с тыльной стороны или с торца.
- Щипцовое покрытие** — покрытие храма, по фасаду имеющее вид треугольника.