

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина»

Институт истории, философии и политических наук

Кафедра истории России и методики обучения истории и обществознанию

Выпускная квалификационная  
работа допущена к защите  
И.О. заведующего кафедрой  
истории России и методики  
обучения истории и  
обществознанию

\_\_\_\_\_ Кириянова Е.А.

«19» декабря 2024 года

**Выпускная квалификационная работа  
(бакалаврская работа)**

**Западноевропейские гравюры православных храмов Рязанского края  
XIX - XX вв.: содержательный и методический аспекты**

Уровень высшего образования *бакалавриат*

Направление подготовки: *44.03.05 Педагогическое образование*

*(с двумя профилями подготовки)*

Направленность (профиль): *История и обществознание*

Выполнила: студентка гр. 1941 \_\_\_\_\_ Мамонтова Александра Евгеньевна

Научный руководитель: \_\_\_\_\_ к.и.н., доцент Романика А.С.

**Рязань 2025**

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. Теоретические аспекты использования западноевропейских гравюр православной иконографии в XIX- XX вв.....	6
1.1. Общая характеристика развития иконографии в XIX-XX вв. ....	6
1.2. Влияние западноевропейской традиции на русскую церковную культуру .....	11
1.3. Зарождение и развитие гравюры, послужившей образцом иконографическому искусству .....	22
1.4. Использование западноевропейских гравюр в российской иконографии .....	27
Выводы по первой главе .....	31
Глава 2. Анализ использования западноевропейских гравюр в иконографии православных храмов Рязанского края XIX - XX вв.....	33
2.1. Роль и особенности архитектуры и иконографии православных храмов в социально-культурной жизни Рязанского региона .....	33
2.2. Характеристика и анализ росписей православных храмов в Рязанской области .....	36
Выводы по второй главе .....	44
Глава 3. Методика изучения иконографии православных храмов на уроках истории основной школы.....	46
3.1. Методические рекомендации по изучению роли православной церкви в истории России .....	46
3.2. Рабочая программа по учебному курсу «Русские храмы как синтез искусств» .....	56
Выводы по третьей главе .....	66
Заключение .....	68
Список источников и литературы .....	70
Приложения.....	74

## Введение

**Актуальность темы исследования** определяется тем, что церковное искусство для многих народов стало основополагающей базой для развития и становления национальных культурных идей, ведь, помимо религиозного воспитания, церковь содействовала также и эстетическому возрастанию просвещенных народов. Она пробуждала великие творческие силы, одухотворяла их и направляла к созиданию уникальных памятников культуры.

Русское искусство XVIII–XIX вв. в плане изобразительной типологии изучено крайне неравномерно. Столь значительная его составляющая как церковные стенописи, относящиеся к так называемому Синодальному периоду (1700–1917), – практически неисследованный в отечественном искусствознании раздел, относительно недавно вошедший в круг интересов специалистов. Между тем, российская провинция сохранила до наших дней немало живописных комплексов, различных по стилистике, составу сюжетов, крайне интересных и ярких для иллюстрирования культурных взаимосвязей России и Европы. Влияние западных гравюр в русской иконописи XIX–XX веков становится настолько сильным, что целые храмы расписываются по Западноевропейским гравюрам, чаще всего по голландским гравюрам.

В Рязанской области много старинных храмов, и во многих из них сохранились старинные фрески, но, в настоящее время нет комплексных научных работ по теме использования западноевропейских гравюр и живописи для росписей православных храмов Рязанской области, что подчеркивает научную актуальность выбранной темы исследования.

Таким образом, актуальность данной темы исследования определяется научной и политической необходимостью изучения истории Российской империи как многонациональной страны, в составе которой жили многие народы, имевшие различные исповедания, различные религиозные установки.

**Объектом исследования** являются фрески XIX - начала XX веков рязанских православных храмов.

**Предметом исследования** являются художественные связи отечественных мастеров-художников и европейской художественной культуры.

**Целью исследования** является комплексное изучение сущности, принципов и эволюции западноевропейских гравюр православных храмов Рязанского края XIX-XX вв., используя содержательный и методический аспекты.

Исходя из поставленной цели, были определены следующие **задачи исследования**:

1. Рассмотреть теоретические аспекты использования западноевропейских гравюр православной иконографии в XIX-XX вв.
2. Проанализировать особенности использования западноевропейских гравюр в иконографии православных храмов Рязанского края XIX-XX вв.
3. Разработать методические рекомендации по изучению роли православной церкви в истории России XIX-XX вв.

**Историография.** Западноевропейские гравюры храмов Рязанской земли как специальная тема исследования редко была в центре внимания исследователей. Однако в том или ином контексте ее изучали видные дореволюционные, советские и современные историки и специалисты в области культуры, оставив после себя пласт уникальных работ.

Отдельно стоит отметить работы Дунаева М.М. [16], Звездиной Ю.Н. [18], Пастон Э.В. [23], Сапунова Б.В. [28], Тарабукина Н.М. [32], Успенского Л.А. [37], внесших значительный вклад в изучение русского искусства, а также его сохранение. Необходимо выделить исследования выдающегося рязанского искусствоведа Г.К. Вагнера [12], а также П.Н. Милюкова [21], работавшего в Рязани.

В качестве **материалов** исследования использованы гравюры православных храмов Рязанской области. Были организованы научные экспедиции в Церковь Троицы Живоначальной в Байдиках, храм в честь

Успения Пресвятой Богородицы села Казарь, храм Вознесения в Затишье Рязанского района, церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы Село Борисково.

В качестве конкретных **методов** работы были использованы следующие исторические методы исследования: сравнительный, аналитический, типологический, хронологический, проблемно-хронологический и метод периодизации.

**Практическая значимость** заключается в определении методов взаимодействия западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись периода XIX-XX вв. и рассмотрение результатов данного взаимодействия на территории отдельно взятого региона. Благодаря исследованию расширены исторические знания об истории России в целом и истории Рязанского края в частности.

Материалы исследования могут быть использованы при написании научных и учебных работ по истории России, культурологии, религиоведении. Полученные результаты исследования также могут найти применение в учебном процессе в школьном курсе истории, мировой художественной культуры, обществознания.

**Структура исследования:** работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных литературы и источников и приложений.

# **Глава 1. Теоретические аспекты использования западноевропейских гравюр православной иконографии в XIX- XX вв.**

## **1.1. Общая характеристика развития иконографии в XIX-XX вв.**

Иконография и стенопись, как важные составляющие церковного искусства, прошли значительный путь развития с XVIII по XX века. Это время характеризуется трансформацией художественных традиций под влиянием культурных, социальных и политических изменений. Этот период ознаменован как сохранением традиций, но в большей степени новаторскими изменениями, которые навсегда изменили облик религиозного искусства.

С конца XVII в. древнерусские иконописные традиции претерпевают значительные изменения. Более ярко начинает проявляться тенденция к западной манере письма или как ее называли «к живству». Хотя и старина уступает место новаторству, тем не менее традиционная манера не исчезает и так же продолжает существовать на ряду с новой и перекликается с ней. Живописцы того времени хорошо знали иконописное искусство и активно писали «парсуны» [15, с. 78].

В XVII в. происходит ломка традиционного мировоззрения, наблюдается тяга к наукам, и «обмирщение» искусства. Художник уже тяготел к изображению человеческих лиц и страстей а не к изображению божественного лика бога. В XVIII в. под влиянием петровских реформ, русское иконописное искусство начинает испытывать сильное влияние западноевропейских художественных стилей. Иконы наполняются историко-бытовыми качествами.

В XVIII веке православные иконы канонического письма уже не соответствовали ни национальному эстетическому идеалу, ни распространившемуся официально представлению о красоте. Икону, с одной стороны, вытесняет религиозная живопись, с другой — ремесленное и коммерческое народное «иконописание» крестьянских промыслов (Мстера,

Федоскино, Холуй, Палех, Борисовка), в конечном итоге разрушившие весь строй иконы. Для Николаевской эпохи характерно некоторое пробуждение научного интереса к православию и оживление в образованных кругах любопытства к истории церкви и российским древностям. Многие из того, что прямо откликалось тогда на церковно-религиозные потребности общества, значительным художественным качеством не обладало, и наметившееся в конце XIX столетия религиозное возрождение заставило творческую интеллигенцию обратиться к поискам духовного Образа, адекватного мироощущению эпохи. Многочисленные археологические и искусствоведческие экспедиции в признанные центры древнерусской архитектуры и искусства, кропотливое исследование церковных древностей приводят на рубеже XIX—XX веков к открытию древнерусской иконы. Происходит второе ее рождение.

С XVIII в. происходило еще большее усиливается тяготение к западноевропейским образцам искусства, иконописная условность все больше уступает место роскошности в композициях и формах. В некоторых иконописных мастерских уже формируется «Петровская иконопись» распознаваемая по свободным движениям фигур и пышным костюмам с золотой штафировкой на складках одежд, наподобие старой византийской эмали. Но наряду с качественными иконами было великое множество плохих, можно сказать что таких было даже большинство. Правительственные меры, направленные на улучшение традиционного иконописания во 2-й пол. XVII в., сводятся к 3-м группам: одни из них имеют своим предметом частные иконографические сюжеты и подробности; другие имеют в виду преграждение доступа в русскую иконографию западных новшеств; третьи направлены на устранение крайностей, происходящих от невежества иконописцев. Но когда-то грозно звучащие проклятия патриарха Никона «посрамление», «выкалывание глаз» - и публичное сожжение неканонических икон так и не смогли остановить процесса изменений в церковном искусстве.

Изменяются традиционные техники иконописи - контуры фигур становятся более мягкими, акцентируется внимание на природной передаче телесности и светотени, приближавшихся к барочной эстетике.

Русское церковное искусство как и живописное начинает тяготеть к искусству эпохи Возрождения и Ренессанса к таким авторам как Рафаэль и Тициан [25, с. 112].

В стенописи тех лет так же доминирует барочная пышность, с более сложными композициями и богатством и разнообразием декоративных элементов. Позднее в XIX-XX вв. Проявляется тяготение к модерну.

В целом в течении веков начиная с XVII в. наблюдаются кризиса иконописного искусства как раскол самой Церкви, значительно глубже и связаны с изменениями религиозного мироощущения.

Иконография этого периода осваивала более светские мотивы, что было связано с общим культурным сдвигом в сторону гуманизма и просвещения. В произведениях художники акцентируют драматизм и эмоциональность сцен, усиливают светотень и детализацию, что придавало реалистичности ранее не свойственную религиозным изображениям и сюжетам.

Подобному подходу в XVIII в. способствовал тот факт что уже Стефан Яворский при Петре I занявший место блюстителя патриаршего престола призывал не делать различия между иконами на основании времени их создания, с богословской точки зрения обосновав истинность нового религиозного искусства.

В начале XVIII в. светская власть так же берет на себя наведение порядка в иконописном деле. В 1707 г. указом Петра I была учреждена

«Палата изографов» - Ивана Зарудного. Название палаты уже подчёркивало выборность между традицией и свободой живописи, ведь изографами называли мастеров нового, портретного искусства.

В 1722 г. Петр в присутствии Сената и Синода объявил «об исправлении икон согласно постановлениям Собора 1667 года», но к прежнему искусству уже было невозможно вернуться, во многом из-за утраты его многих образцов

и отчасти от множества неграмотных поновлений, отчасти от все более возрастающего интереса к западному искусству и стремления подражать ему [18, с. 96].

В росписях храмов за основу к XIX в. начинают брать не только традиционный канон но и произведения русских академистов таких как: А.А. Иванов, В. М. Васнецов, В. Л. Боровиковский и многие другие. В пределах одного храма стилистики фресок с иконами были разными и гармонично сочетались.

XIX в. был отмечен господством романтизма и реализма в искусстве что отражается и на иконографии. Иконописцы стремятся к повышению эмоциональности усиливают светотеневые эффекты и используют новые колористические приёмы.

Тем не менее полностью не теряется полная связь традициями, художники стремятся соединять и сохранять эти черты, но параллельно активно развивается «академическое направление» ориентированное на реалистичное изображение далёкое от святости и декоративности традиционной византийской манеры иконописьяма.

В архитектуре и росписях храмов часто сочетаются элементы византийской и русской традиций с мотивами изобразительного искусства западной Европы, религиозная живопись испытывала так же воздействие таких направлений как романтизм, академизм а затем и модерн, примером которого в церковном искусстве могут служить работы М. Врубеля созданные для Владимирского собора, но отвергнуты комиссией, росписи Кирилловской церкви и другие работы.

В это время появляются и активно начинают использоваться новые технологии изготовления красителей, что в значительной степени позволило существенно обогатить палитру иконописцев и стенописцев, в отличие от довольно ограниченной цветовой палитры традиционной иконографии и разнообразить церковное искусство.

В XIX в. местные иконописные школы, гравёрные мастерские, бродячие артели художников-самоучек, берущих заказы на росписи сельских церквей, разошлись и распространились в большом количестве и повсеместно. «Необычайно пёстрые в художественном отношении, эти работы в социологическом разрезе русской культуры, занимали весьма видное место став в изучаемую эпоху массовым явлением бытового обихода и города, и деревни» - считает Г.Ю. Стернин [33, с. 154].

Б.Ю. Сапунов исследователь поздней русской иконописи относительно 2-й половины XIX в. констатирует: «Став массовым видом искусства, иконопись пореформенной России значительно расширила сферу своего бытования. Сотни тысяч написанных по заказу верующих, а чаще непосредственно на рынок икон проникали во все сферы общественной и личной жизни людей той поры - в школы, специальные учебные заведения, государственные учреждения и частные конторы, больницы, в солдатские казармы, даже кабаки» [28, с. 144].

Довольно долго искусствоведческая наука обращала мало внимания на церковную живопись этого периода, не видя в ней значительных интересных явлений и лишь в более позднее время начинается её системное изучение. Из художественных реалий России второй половины XIX в. почти полностью исключался большой пласт, связанный с культовым обиходом церкви, однако именно в этой сфере духовной жизни и профессионального творчества рождались едва ли не самые распространённые «стыковые» формы искусства, соединяющие давние народные традиции и профессиональное творчество [27, с. 87].

Таким образом, в XIX веке русская иконопись обрела новое лицо. Прежде всего, это проявилось в обилии обычных икон, предназначенных для крестьян. Эти иконы продолжили традицию классической иконографии и были изготовлены из недорогих материалов с простым окладом или без него.

Художники и профессиональные иконописцы начали создавать иконы в стиле реалистических портретов, перенеся традиции светской жизни в

духовное искусство. Повышенный интерес к русской истории и культуре привел к возрождению иконописи Византии и древней Руси. Оклад, если таковой имеется, оформлен в стиле ренессанс-барокко, отличающемся разноцветными цветочными узорами.

## **1.2. Влияние западноевропейской традиции на русскую церковную культуру**

Православие свой сложившийся и завершённый вид, свой исторический «канон» переняло от Византии. В свою очередь, «искусство Ромеев» напрямую было связано с обветшавшим языческим имперским Римом, однако, благодаря живительному влиянию христианства, оно приобретает обновлённое идейное значение. Необходимо также отметить, что, распространяясь на новых территориях, христианство не стремилось поглотить и подчинить существовавшие там ранее культурные наследия покорённых народов. Но даже наоборот, очень часто лучшие художественные образцы воцерковлялись и по-новому осмыслялись в контексте Священного Предания.

В традиции же Западной Церкви, практически, с первых веков практиковался достаточно жёсткий способ культивирования идей «великого» Рима. Здесь можно говорить как о вероучительных и богослужебных, так и о культурологических вопросах.

Церковное искусство для многих народов стало основополагающей базой для развития и становления национальных культурных идей, ведь, помимо религиозного воспитания, Церковь содействовала также и эстетическому возрастанию просвещённых народов. Она пробуждала великие творческие силы, одухотворяла их и направляла к созиданию уникальных памятников культуры.

Византийская иконопись изначально отказывается от пережитков античного искусства и облекается глубоким спиритуализмом. Эта главная

особенность иконописи характеризуется, прежде всего, наличием в ней духовного начала и так называемого молчаливого созерцания. Физическая красота, перед которой преклонялись в античном мире, для иконописца утрачивает всякую прелесть. Главное внимание иконописец-аскет переносит на религиозно-нравственное начало, ставит перед собой цель раскрытия духовной красоты [23, с. 196].

В наивысший период своего развития именно Византия становится источником и проводником христианской веры на Русь. Богатейшая культура Православного Востока быстро входит в самую суть жизни славян, становится доступной, понятной, родной. Выбор веры, или, точнее сказать, церковной традиции, был обусловлен схожестью мировоззрений славян и греков. В момент совершения выбора, традиции и нравы Запада не нашли у славян абсолютно никакой поддержки.

С момента принятия христианства св. князем Владимиром, был определен путь для развития России и формирования самобытного русского искусства. Необходимо заметить, что до Крещения Руси в христианскую веру, фактически, не приходится говорить о каких-либо особых проявлениях высокого искусства.

Примеры каменной архитектуры отсутствуют, крайне неразвито и изобразительное искусство, да и кого было изображать? Славянский пантеон был неустойчив. Единственными примерами творчества наших предков являются археологические раскопки, состоящие из предметов ювелирного и прикладного искусств. По сохранившимся образцам можно судить о достаточно высоком уровне славянских мастеров, применявших в своих работах опыт как восточных, так и западных изысканий.

Первоначально над созданием русских церковных памятников трудились византийские мастера. Ими были построены первые храмы, ими же они были и расписаны, и благоукрашены. Отношение у нас к храмам, иконам и всему тому, что обуславливает христианское богослужение, было особо внимательным. Стоит упомянуть хотя бы о строительстве Великой Успенской

церкви Киево-Печерского монастыря. Князь Святослав Ярославович по благословению прп. Феодосия приглашает в 1073 году для строительства храма двенадцать греческих мастеров — все они позже были причислены к лику русских святых. Этот пример ярко показывает особое отношение как к самому факту подбора мастеров, так и к их высокому труду.

Особым делом великого духовного подвига было написание икон. Первоначально иконы привозили из Византии. Затем греческие мастера повсеместно работали над созданием икон и росписей непосредственно в пределах русских земель. Из первых русских иконописцев нам известен прп. Алипий, проходивший выучку у греческих мастеров — строителей и иконописцев Великой Успенской церкви.

Во времена св. кн. Андрея Боголюбского значительно расширяется круг общения русских не только с восточными, но и с западными странами. В Лаврентьевской летописи отмечено: «Бог привел Андрею из всех земель мастеров», в том числе и от «немец». Этот факт говорит о том, что русские князья охотно приглашали мастеров иной традиции, опираясь на мощную греческую основу, поэтому всякое новаторство органично впалялось в сложившийся канон. Их идеи, переработанные сознанием наших предков, давали возможность кристаллизации мощного русского искусства. Даже в современных условиях очень трудно отыскать грань, разделяющую западные заимствования, от русских переработок.

По-прежнему в этот период иконопись и росписи храмов выполнялась только греческими мастерами, чему существует много свидетельств русских летописей того времени.

Наиболее свободно в Домонгольский период, в силу уже сложившихся вековых традиций, работают мастера-ювелиры. Здесь и органическое смешение различных технических средств, заимствование художественных мотивов и приглашение иностранных мастеров к выполнению заказов. Стоит упомянуть напрестольный крест прп. Евфросинии Полоцкой, выполненный в 1161 году Лазарем Богшей. В книжной миниатюре и оформлении книг мастера

заимствуют мотивы, как из византийской, так и из западной традиции [31, с. 78].

Обозревая Домонгольский период русского церковного искусства, необходимо отметить твердую приверженность к византийской традиции, причем это касается не только технических средств и выразительных форм, а главное, самого подхода к храмовому делу. Икона, как центр и главная святыня веры, охраняется от вмешательства пусть и прогрессивного, но чуждого Запада. Иконное мастерство была особым уделом мастеров-иконников — людей подвижнической и монашеской жизни.

Татаро-монгольское иго тяжелейшим бременем легло на Русь. Разоренные и сожженные города, убитые и уведенные в плен тысячи людей. В этот период прерываются торговые и культурные связи с Востоком. На протяжении долгого времени фактически не ведется каменное строительство, утрачиваются накопленные знания. Вместе с этим, заложенная мощная база художественной традиции не прервалась, что и проявилось наиболее полно в русской иконописи. Хотя и немногочисленные, но яркие примеры новгородской, псковской и московской школ говорят о высоком мастерстве русских иконописцев. Вершиной этого мастерства стало творчество Феофана Грека, прп. Андрея Рублёва, прп. Даниила Черного. Говоря о прп. Андрее Рублеве, стоит упомянуть, что его художественное мастерство формировалось под влиянием прп. Сергия Радонежского и его ученика прп. Никона. О прп. Андрее и других мастерах его времени писал прп. Иосиф Волоцкий: «Чуднии они и пресловущии иконописцы, Даниил и ученик его Андрей, и инии мнози таковы же, и толику добродетель имеющее и толико тщание о постничестве и о иноческом жителстве, яко им божественныя благодати сподобися, но всегда ум и мысль возносити ко еже от вещных вапов написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Богоматере и всех святых». Творчество их во всей полноте показало сложение в единое целое внутреннего содержания и внешней изобразительной формы.

В этот период создаются и уникальные памятники каменной архитектуры: храм Успения Богородицы на Городке, собор Живоначальной Троицы Троице-Сергиева монастыря, Спасский собор Андроникова монастыря. Все эти памятники представляют собой синтез уже сложившихся традиций новгородских, владимирских мастеров предшествующего времени. При этом архитектура не предстает в застывших формах, а органично развивается, отвечая духу времени.

Под мощным воздействием мастеров конца XIV — начала XV веков проходит целое столетие в русском церковном искусстве. Памятники этого времени становятся образцами для последующих поколений мастеров.

С конца XV — начала XVI веков несколько меняется уклад жизни на Руси. В силу стабилизации внутренних политических проблем: освобождения от татар и централизованного объединения русских земель, Русь все больше претендует на статус великой державы. В Москве начинается строительство новых главных соборов. После неудачной попытки псковских мастеров по строительству Успенского собора, заказ передается болонскому мастеру Аристотелю Фьорованти. Здесь сыграло свою роль и отсутствие русских мастеров, способных воздвигать столь значительные постройки, и желание привлечь знающих людей из-за границы, дабы укрепить внешние политические связи.

Собор был отстроен по типу указанного владимирского оригинала. Вслед за этим приглашают уроженца Венеции Аливиза Фрязина Нового для строительства Архангельского собора Кремля. Его постройка, во многом выполненная в традициях итальянской архитектуры, внесла новые веяния в русскую храмовую архитектуру.

После возведения собора, согласно летописям, ему было заказано строительство еще не менее десяти храмов в Москве. Однако стоит заметить, что те архитектурные особенности, которые привнес Аливиз Новый в московскую архитектуру (декоративные раковины, карнизы и пр.), вскоре были восприняты и умело включены русскими мастерами в общую

национальную архитектурную традицию, где полностью растворились, создав новые неповторимые и неизвестные ранее на Руси формы [41, с. 224].

В конце XV — начале XVI вв. особо был известен русский иконописец Дионисий. Он происходил из знатного рода Квашниных и сформировался как мастер под влиянием старца Митрофана. Блистательные работы Дионисия поражали современников. Его приглашают во главе иконописной дружины для росписи Успенского собора Московского Кремля. Однако его творчество, наверное, впервые в русском церковном искусстве указывает на грядущие изменения в самом мировоззрении народа. Он блистательно работает над внешней, технической стороной своих произведений. В них пропорции фигур, композиционные решения и богатство цвета поражают своим совершенством, однако все меньше внимания уделяется внутренней, духовной стороне. Пожалуй, это будет проявляться со временем в работах мастеров, следовавших его путем.

Творчество такого крупного мастера, как Дионисий, стало завершением величайшего этапа русской иконописи и монументального искусства XV в. Мастера его круга, хотя и черпают духовный опыт «рублевской» эпохи, но все же их творения уже несут на себе отпечаток некой омирщвленности. Мастерство исполнения, создание богатейшей воздушной гаммы цветов и оттенков, становится для последующих мастеров одной из важнейших творческих задач. Постепенно в красоте и возвышенности образов растворяется их глубочайшая целостность и духовная сила. Возникновение внутренних противоречий в церковном искусстве, еще очень незначительных, но уже имевших место, побудило прп. Иосифа Волоцкого написать «Послание иконописцу». В своем труде он особо указывает на пример прп. Андрея Рублёва, творчество которого, соединенное с монашеским подвигом, позволяло ему «никогда не упражнявшись в земном, всегда возносить ум и мысль к невещественному Божественному свету».

Во второй трети XVI века начинается новый поиск художественных форм в каменной архитектуре. Следствием чего становится появление

шатровых храмов, не имеющих прообразов в византийской культуре. Но для русского восприятия подобные мотивы были достаточно хорошо известны из гражданской деревянной архитектуры.

Постепенно в каменном зодчестве складывается новое шатровое направление, вместе с которым все же удерживаются основные каноны храмовой архитектуры ранних эпох.

В монументальной живописи и иконописи в этот период происходят значительные процессы, не свойственные предыдущим эпохам. Стоит упомянуть о новых росписях, выполненных после пожара в кремлевском Благовещенском соборе. Они становятся более перегруженными как по содержанию, так и по своему художественному образу. Скорее всего, в этом сказалось влияние «заказчика». Также среди традиционных композиций появляются и не свойственные ранее русским храмовым росписям изображения «эллинских мудрецов» (Аристотель, Зенон, Гомер). Наиболее противоречивой иконой стала так называемая «Четырехчастная» икона из Благовещенского собора, написанная псковскими мастерами.

На появление этой и некоторых других подобных икон в соборе Кремля реакция духовенства и мирян была неоднозначна. Одним из возмутителей спокойствия стал глава Посольского приказа дьяк Иван Висковатый, публично высказавший сомнения в каноничности этих изображений. Главным в этом вопросе было то, что псковские мастера, писавшие иконы, заимствовали западные иконографические традиции, и поместили их в одном из главных соборов государства. Решение этих вопросов было столь сложным, что их пришлось разбирать на Соборе 1554 года под председательством свт. Макария Митрополита Московского, который в свое время возглавлял Новгородскую кафедру. Собор не счел изображения неканоническими, ссылаясь на древние греческие образцы [36, с. 178].

Вопросы, вставшие на соборе, уже не были новы для тех процессов, какие протекали в русской иконографии. Стоит упомянуть так называемый «Стоглавый Собор» 1551 года, на котором среди прочих вопросов разбирали

проблемы, сложившиеся в церковной живописной традиции. В своем 43 правиле Собор предписывает иконописцам создавать иконы «по старому образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов». Также Собор предписывает иконописцам «жити поне правильному завещанию, не во пьянстве, и не в нечистоте, и не во всяком безчинстве».

Из деяний собора видно, сколь непростая ситуация складывается в иконописи к середине XVI века. Она переходит в удел мастеров ремесленников, покидая монашеские кельи, принося в искусство проблемы светской жизни. Вопросы же, поднятые дьяком Иваном Висковатым, на протяжении четверти века обсуждались на разных уровнях, часто внося новые нестроения.

Существенным моментом, повлиявшим на внедрение в русское искусство западных традиций, стало появление книгопечатания. В силу того, что подобного на Руси ранее не было, те наработанные технические формы, вместе с уже традиционными для западной традиции гравюрами, легко вошли в русскую книжную традицию.

Наиболее характерным направлением, продолжающим исконно русскую традицию в иконописи, была так называемая Строгановская школа. Мастера этого направления работали в Москве, в кремлевских мастерских, выполняя заказы знатных людей. В свою очередь, и здесь главным выступает не духовное содержание образа, а безупречное художественное мастерство и владение техникой. Иконы таких мастерских представляют собой уникальные, почти ювелирные по отделке произведения, в которых внешняя форма доминирует над содержанием.

К середине XVII века накапливается множество противоречий и проблем в церковном искусстве. По большей части они имели отношение к понижению качества иконописных образов. Попытки священноначалия вернуть церковную художественную культуру в лоно древних русских традиций не имели желаемого результата.

Русские мастера, теряя духовное начало в иконописи, монументальной живописи и книжной миниатюре, все чаще обращаются к западным образцам, почти повсеместно копируя их. Отсутствие духовности восполняется многосложностью и аллегоричностью композиций, столь широко разработанных в западной художественной традиции.

Наиболее ярким выразителем синтеза русских и западных традиций стал «жалованный» мастер Серебряной палаты при Оружейном приказе Симон Ушаков. Работы Ушакова свидетельствуют о том, что он был человек всесторонне развитый и весьма талантливый, прекрасно владевший всеми средствами техники живописи того времени. Его творчество можно назвать переломным для русской иконописи. В своих работах он пытается совместить основы традиционной иконописи и картины, традиционную иконографию с элементами видового пейзажа и портрета, живость светотеневой моделировки ликов с сухостью плоскостно-трактованного доличного письма. Хотя необходимо заметить, что он был лишь наиболее талантливым и ярким выразителем иконописных традиций своего времени. Все эти приемы и техники уже были знакомы и во многом прижились на русской почве, став частью церковной культуры [12, с. 88].

Отношение к иконе как к святыне постепенно растворяется. Икона становится драгоценным даром, предметом подношения. В иконной палате у царя Алексея Михайловича насчитывалось более двух тысяч подносных икон, украшенных золотом, жемчугом и драгоценными камнями.

Итак, к концу XVII в. внутри церковной культуры было положено начало модернистским и новаторским процессам, ставшим в дальнейшем причиной обмирщвления еклезиологической культуры. Хотя все же западные идеи, приемы и техники в XVII столетии не становятся доминирующими в сознании русского мастера. В архитектуре, например, различные нововведения привычно переосмыслились в контексте древних традиций, становясь их частью. В целом же, католические веяния в XVII в. не выходили за дозволенные рамки исконно русской культуры.

Царствование Петра I принесло Русской Церкви новые испытания. Проводится церковная реформа, фактически упраздняется патриаршество, и сама Церковь как составная часть включается в государственный аппарат.

Происходят крутые изменения и в области церковного искусства. Петр, будучи человеком европейской формации, начинает перекраивать всю страну на западный «манер». Понимая, что Москва с ее многовековыми укладами ему не окажет поддержки, он задумывает строительство новой столицы сугубо европейского характера.

Первым каменным сооружением Петербурга становится колокольня Петропавловского собора, выполненная мастером Доменико Трезини. Она не выделялась особыми архитектурными изысками, в ее конструкции не просматривалось соблюдение какого-либо определенного стиля, зато по желанию Петра колокольня была увенчана высоким шпилем и обустроена часами. Можно сказать, что и многие другие архитектурные сооружения в Петербурге воздвигались по сходному принципу.

Не устраивало Петра и иконописное дело. Еще в 1707 году он повелел попечительство и надзор об иконописном деле митрополиту Стефану (Яворскому) и живописцу И.П. Зарудному, выходцу из Украины. Малоросские традиции, в петровское время будучи очень близкими к западным, становятся наиболее предпочтительными [24, с. 56].

Начиная с петровского периода, традиционное русское искусство становится невостребованным и переходит в разряд народного и ремесленного. Петербург диктовал свои правила и вкусы. К середине XVIII века пышно расцветает барокко, предлагая свои представления о красоте. Москва, многие монастыри, а также подавляющее большинство провинциальной России, естественно, ориентируются на столицу, порой неумело копируя петербургские образцы. В этот период в Россию приглашается большое количество иностранцев — не только для строительства, но также для росписи и украшения храмов.

Важным событием для всего русского искусства стало основание в 1757 году Императорской академии художеств, где иностранные мастера обучали русских учеников премудростям живописи, скульптуры, архитектуры.

Фактически к началу XIX века Академия становится законодателем всех направлений искусства.

Со времени императрицы Екатерины II вновь меняется общее направление в искусстве. На смену пышному барокко приходит холодный классицизм. В образцах этого стиля русскому самосознанию уже сложно уловить те иконографические формы, какие были когда-то традиционны на Руси. Под мощным прессингом светской власти меняется облик русских храмов. Удаляется традиционная монументальная живопись, уходят в прошлое многоярусные иконостасы и иконы.

В Екатерининский период гибнет большое количество старых русских икон. Стоит вспомнить, что Императрица издала указ, по которому необходимо было освидетельствовать монастырские ризницы и удалить из них все лишнее. Предписывалось отправлять в огонь ветхие иконы, предметы церковных облачений, спарывать жемчуг и драгоценности с памятников лицевого шитья.

Уже к первой трети XIX века под мощным воздействием Академии художеств русское искусство достигло, а во многом и превзошло уровень западных образцов. Даже в чуждых и не свойственных ему традициях мастерство русских людей не растратилось, а сохранило своеобразие национальной культуры.

Но в 1832 году министр просвещения С.С. Уваров выдвинул лозунг «вера-отечество-народность». Пресытившись западным образом мысли, Россия начинает постепенный процесс возврата к национальным художественным корням.

Наиболее ярким памятником в этот переломный момент стал храм в честь Христа Спасителя К. Тона. Хотя в нем еще во многом проявляется взаимопроникновение национальных и западных художественных традиций.

Следующим примером творческого поиска русских можно назвать храм в честь св. кн. Владимира в Киеве. Такие замечательные мастера, как В.М. Васнецов и М.В. Нестеров, на примере академической живописи искали путь возврата к традиционной глубине иконного образа. Их творчество скоро стало популярным и вызвало к жизни многократные повторения и подражания их труду.

В конце своей жизни В.М. Васнецов, озирая взором свой творческий путь, говорил, что ему так и не удалось в своих работах хоть немного приблизиться к внутренней одухотворенности подлинно русской иконы.

Таким образом, пройдя сложнейший исторический этап прессинга западного мировоззрения, в Синодальную эпоху русское самосознание смогло не только хранить свою оригинальность, но, кроме того, восприняв и переосмыслив лучшие творческие тенденции Европы, создавать на их основе неповторимые по красоте бессмертные произведения. Но все же церковное искусство запада изначально не могло находиться в мире с нашим, русским храмовым искусством, а потому после нескольких столетий подражания Европе российские мастера в XIX в. начинают целенаправленное движение по возврату к основам отеческих художественных традиций. Образцы прошлого становятся примером для многочисленных вариаций и новаторских идей. Русские иконы постепенно выходят из глубинки, и занимают подобающее им место в главных соборах страны.

## **1.2. Зарождение и развитие гравюры, послужившей образцом иконографическому искусству**

История гравюры – с древних времён до начала XX века – это история продольной и торцовой гравюры на дереве, резцовой гравюры на меди, офорта со всеми его разновидностями, а позднее и гравюры в сложной, комбинационной технике. Нельзя не упомянуть здесь и литография. Без всей этой предыстории не могла бы существовать и линогравюра. Линогравюра

существует ещё не более ста лет. Что бы лучше «почувствовать» её, нужно знать и всю историю гравюры.

Первое упоминание о гравюре встречается в VI веке нашей эры в истории изобразительного искусства Китая, где гравюра имела прикладное значение и существовала в виде клейм, печатей в буддийских храмах и в качестве трафаретов для цветных тканей [37, с. 148].

В Европе уже с XV века существовали игральные карты, отпечатанные с деревянных досок. Первая гравюра на дереве была сделана в Германии в 1423 году. Во Франции, Италии, Фландрии и других странах она возникла несколько позже, а в России – в 1464 году. Толчком к развитию гравюры как самостоятельного вида искусства послужило, как известно, развитие наук, культуры, просвещения, - тогда же возникла необходимость пропаганды этих достижений, что и послужило основанием для изобретения типографского станка и развития книгопечатания.

На ряду с книгами и гравюрами религиозного содержания печатались географические карты, буквари, технические рисунки. Параллельно с гравюрой на дереве развивалась гравюра на меди и офорт, причём эти виды существовали также и как прикладное искусство в виде орнамента на оружии и металлической посуде, в виде художественных шрифтов на надгробиях и т.д. Точной даты возникновения гравюры на металле нет, но её относят к середине XV века.

В России при оружейной палате был целый штаб гравёров, работавших в прикладном искусстве, из которых в последствии вышли первые художники – профессионалы [14, с. 123].

Самостоятельное значение имеет и книжная гравюра, которая является преемницей книжной миниатюры. Самые древние миниатюры делались на пергаменте. Они интересны по композиции и красивы по краскам. Со временем, в XVII веке, рисунок миниатюр усложнился, линии в них становятся виртуозными, краски пестрее, ярче, вводится позолота.

В первопечатных гравюрах художник вначале не брал сложных, многофигурных сцен, а исходил из упрощенных композиционных построениях, ограничивался изображением одной фигуры в центре листа, помещая по краям красивый орнамент, а ниже заглавную буквицу и шрифт. Изображения строились в основном за счёт черных линий. Белым штрихом иногда делали только орнамент.

Изображения резались чрезвычайно тщательно и точно. Шрифт хорошо читался, так как в печати он был одной насыщенности. Титульные листы у таких книг являлись подлинно художественными произведениями книжного искусства. Заглавная буква часто печаталась красной краской и красиво выделялась на странице. Раньше в миниатюре художники от руки рисовали сложные переплетения из округлых линий.

В гравюре это делать нецелесообразно, а поэтому появляются рубленые прямоугольные формы. Так же как и в миниатюрах, буквы в гравюрах изображали животные, но формы их упростились, стали восприниматься более чётко.

С развитием техники гравюры в более поздний период усложняются композиции листов, изображения и орнаменты, появляются очень замысловатые заставки и виньетки, но все они хорошо «смотрятся» с текстом. В листе из книги «Житиё Исаакія чудотворца» начала XVIII века видно, что по-прежнему главное действующее лицо изображается в центре, а по краям вместо орнамента делается целых шесть сцен на общую тематику. Это прием, применяющийся в иконе.

Лубок – это гравюра на дереве в один цвет, выполненная, как правило, художником из народа. Лубок раскрашивался от руки акварельными красками. Это искусство возникло в Китае в VIII веке и получило широкое распространение во многих странах. В России оно возникло в середине XV века и оказало влияние на последующее развитие гравюры. Большинство исследователей - искусствоведов считает, что термин «лубок» происходит от лубяного короба, в котором продавцы носили для продажи эти гравюры.

Сначала лубки изготовляли только в Москве, а затем они получили более широкое распространение, когда возникло несколько школ: киевская, новгородская и другие. В середине XVI века лубок широко распространился в Западной Европе.

На Западе лубок не получил столь широкого распространения, как в России. Часто в странах Западной Европы заимствовали тематику и композиции русских лубков. Бывало и обратное, при этом менялся лишь текст. Не всегда лубок делался в технике обрезной гравюры на дереве: были лубки и в технике резцовой гравюры, меццо-тинто и в литографии.

Самостоятельное значение русская гравюра приобрела в конце XVII и в начале XVIII веков, в эпоху Петра I. Широкое распространение у графиков получила тема архитектуры Петербурга [21, с. 76].

В этот период в западной Европе помимо живописи и рисунка развивается и гравюра. В немецкие мастера много внимания уделяли обрезной и резцовой гравюре. Большое влияние на последующее развитие искусства в Голландии и Фландрии оказал Лука Лейденский (1494-1533). Он, так же как и многие его современники работал в живописи и в гравюре. Переводил свои рисунки в технику резцовой гравюры на меди.

Великий голландский художник Рембрандт ван Рейн (1603-1669) был новатором и продолжал дальнейшие пути развития искусства. Он создавал шедевры как в живописи, так и в графике. Из всех техник он выбрал офорт, в котором можно идти от живописности, от пятна и в тоже время от рисунка, от линии.

Среди итальянских мастеров выделяется большой знаток архитектуры Дж. Б. Пиранези (1720-1778), создавший несколько альбомов крупных декоративных офортов. Офортная техника более свободная, чем гравюра на меди, позволила ему широко и живописно изображать натуру и архитектурные фантазии, сохраняя строгий линейный рисунок.

В Англии один из выдающихся художников - живописцев – Хогарт .У него есть множество гравюр с разными сатирическими сюжетами. Мы ценим

этого художника, как создателя критического реализма. В области офорта работал великий испанский художник Гойя. Его офорты выполнены с применением акватинты, очень живописны.

Из гравюров других стран необходимо отметить француза Ж. Калло, крупнейшего рисовальщика и гравера XVI-XVII веков. А так же немецкого художника и гравера – Д. Ходовецкого. Интерес людей к гравюре с XVIII начал затихать и большую роль в возрождении гравюры как самостоятельного вида искусства сыграла техника репродуцирования в конце XIX и в начале XX века сначала на западе, затем и в России. Эта техника получила широкой развитие во многих странах.

Это было время возникновения ряда новых областей графики, в том числе и линогравюры. В конце XIX и начале XX века гравюра получила дальнейшее развитие, особенно во Франции. Для нас более интересен именно этот период, так как он связан с возникновением гравюры на линолеуме [24, с. 93].

Интересен тот факт, что в Париже существовало в то время множество обществ художников – гравюров, а так же любителей гравюры. Профессиональный уровень гравирования был довольно высок; художники в большинстве своём не ограничивались каким-либо одним видом гравюры, а пробовали свои силы и в смежных областях графики.

Что касается возникновения первых линогравюр, то мы не располагаем точными сведениями о том кем и когда они были сделаны. В истории искусства ещё не написано ни одного капитального труда по истории линогравюры, а имеющиеся о ней сведения как на русском, так и на иностранных языках крайне скупы и даются в общих сведениях с эстампами в общих монографиях.

Возникшая в это время гравюра не сразу получила распространение. Это был период, когда фотомеханический способ печати стал вытеснять репродукционную гравюру. Ища новые пути в искусстве, художники пришли к необходимости возродить гравюру как самостоятельный вид графики. От

сухой манеры, распространённой в те года в репродукционной штриховой гравюре, они перешли к тональным сплошным покрытиям, к светотени. Первые работы в этой области делались в ксилографии.

Таким образом, гравюра -- самый молодой вид изобразительного искусства. Зарождение живописи, скульптуры, рисунка, орнамента, архитектуры происходит где-то на заре человечества: можно считать, что они существуют столько же, сколько и сам человек. Гравюра же возникает вдруг, на позднем этапе истории. Мы даже знаем более или менее точное время ее появления -- рубеж XIV и XV веков.

Стремление воспроизводить уникальные памятники искусства, чтобы сделать их более доступными, проявилось уже в глубокой древности. Так, в античном Риме, где высоко ценилось классическое греческое искусство, во множестве копировались произведения греческой живописи и скульптуры. Многие из погибших древнегреческих шедевров известны нам только благодаря римским копиям, изготовленным приблизительно через пятьсот лет после создания оригиналов.

В средние века рядом с переписчиками рукописей работали художники, которые часто копировали работы своих предшественников -- драгоценные цветные миниатюры, инициалы и другие элементы художественного оформления рукописных книг. И в наши дни продолжает практиковаться ручное изготовление копий с картин и рисунков. Однако ручное копирование требует очень больших затрат труда и времени, а дает только одноединственное повторение оригинала. Идея многократного воспроизведения -- репродуцирование -- смогла осуществиться только в эпоху Возрождения, после изобретения способа быстро механически печатать художественное изображение посредством гравюры.

### 1.3. Использование западноевропейских гравюр в российской иконографии

Распространение гравюры изменило привычный ход творческого процесса в мастерских ремесленников и живописцев. В этот интернациональный процесс уже в XV столетии была включена Русь, где влиянию печатной графики подверглась книжная орнаментика.

Проявляя умеренный интерес к мифологическим, аллегорическим, жанровым сюжетам, богато представленным гравюрой XVI–XVII веков, иконописцы возвели в новое качество воспроизведение библейских листов: два голландских сборника оттисков — Библия Пискатора и Библия Борхта — Пискатора, а с конца XVII века — и Евангелие Наталиса стали в один ряд с решающими факторами развития стиля.

Выбор образцов из огромного объема произведений западной графики диктовало своеобразие местного искусства. Ведущие стилистические течения живописи переходного времени оставались тождественными сами себе. Воздействие печатных листов религиозной тематики на русское искусство прослеживается с XVI века, в середине XVII столетия оно обретает мощь, превращаясь в экспансию.

На рубеже XVII–XVIII веков иконописцы стали не только ставить, но и решать задачу максимально полного отображения общей пространственной композиции гравюры оригинала, не соблюдая тождество размера.

Западные живописцы легко справлялись с такими задачами и в XVI столетии, о чем свидетельствует скрупулезная тщательность, с которой Корнелис ван Далем перенес в свою картину второй половины 1550-х годов композицию гравюры Дюрера «Рождество Христово» (1504).

Пример удавшегося более или менее полноценного воспроизведения на русской почве дает нам икона «Поклонение пастухов» 1704 года праздничного ряда Троицкого собора во Пскове, согласно наблюдениям А.В. Гамлицкого, восходящая к гравюре Антона Вирикса по рисунку Мартена де Веса.

В 1670–1680-х годах продолжили свое существование типы интерпретации гравюробразцов, известные и прежде: восполнение форм, упрощение ракурсов, преобразование чистых интерьеров в самостоятельные палаты, попеременное использование в зависимости от художественной целесообразности прямого и зеркального отображения оригинала.

На этом этапе в границах одного изобразительного цикла знаменщики могли обращаться сразу и к Библии Борхта — Пискатора, и к Библии Пискатора.

Активнее становится использование внесюжетного заимствования, которое указывает на прагматичный подход к образцам: перенимая детали композиции, мастер подчас учитывал лишь формальное сходство — сюжеты композициореципиента и оригинала могли различаться.

Так, фреска «Исцеление военачальника Неемана» из цикла «Житие пророка Елисея» в церкви Пророка Ильи в Ярославле (1680) восходит к гравюре Библии Пискатора «Крещение евнуха апостолом Филиппом» по рисунку Мартена ван Хемскерка. На этом этапе прослеживается более внимательное отношение к формам, окружающим фигуры. Мастера стремятся к отображению антуража, в том числе архитектуры и пейзажного фона.

Эти тенденции заметны, например, при сравнении гравюры «Апостол Павел перед архиереем» Библии Пискатора с одноименной фреской церкви Пророка Ильи. В правой части фрески художник попытался передать сложную форму изогнутой скамьи, на которой сидят советники архиерея, и изображение колоннады на дальнем плане. Вместе с тем фрескисты придали архитектурному фону большую нарядность, украсили здания балюстрадами, рустом и другим узорочьем.

Гравюра стала важнейшей, хотя и не единственной движущей силой в сложении особой картины природы в искусстве второй половины XVII века. Постепенно в иконописи и на фресках появляются изображения деревьев с объемными кронами, выстроенными ярусами.

Образцы живоподобного пейзажного фона можно найти во фресках церкви Пророка Ильи в Ярославле, и среди них — знаменитая фреска «Смерть отрока во время жатвы» (4Цар. IV, 20), разработанная на основе гравюры по рисунку Мартена де Воса на этот сюжет.

Исследование заимствований из западной библейской гравюры применительно к искусству конца XVII — начала XVIII века осложнено не только из-за увеличившегося объема источников, но и в связи с частым обращением мастеров этой эпохи к скрытому цитированию.

Шире, чем прежде, в конце XVII — начале XVIII столетия практиковался метод внесюжетного заимствования, характеризующийся частичным или полным несовпадением между сюжетом гравюры и сюжетом создаваемого с ее использованием произведения. Странствующие формы, словно странствующие (или бродячие) темы в литературе, оставаясь узнаваемыми, облекались в новые одежды, закономерным образом обретая не только новый стилевой, но и обновленный сюжетный антураж. Внесюжетные или скрытые заимствования наиболее часто затрагивали второстепенные элементы композиции. Детали фона, предметы интерьера, деревья, корабли, архитектурные построения — все формы, которые иконописец видел на гравюрах, — произвольно ставились в нужную позицию на иконах и фресках, иконописец использовал их свободно, не смущаясь несовпадением темы гравюры с сюжетом композиции, над которой он трудился.

В конце XVII — начале XVIII века в произведениях русских иконописцев возникают примеры исключительно внимательного отношения к западным гравюрам образцам, более того — бережного отношения к их целостному художественному миру. Такого близкого воспроизведения деталей исходных гравюр и даже всей композиции не знали художники, трудившиеся до 1680-х годов.

Иконописцы осваивают новые пространственные построения. Линия горизонта уходит вглубь, фигуры дальнего плана изображаются крошечными,

кровли домов высоко возвышаются над головами персонажей, появляются сугубо интерьерные решения — действие на иконах с конца XVII века могло разворачиваться не на фоне палат, а в замкнутом помещении, ограниченном стенами, полом и потолком [25, с. 136].

Иконописец интересовался мельчайшими подробностями гравюры образца и переносил их в свое произведение. Так, мастер иконы «Успение Богоматери» псковского Троицкого собора (1703–1704) [10 (с библиографией)], обращаясь к Евангелию Наталиса, заимствовал из него даже пояснения к отдельным сценам. В Евангелии Наталиса на гравюрах присутствуют заглавные буквы, продублированные внизу краткими пояснениями.

Круг западноевропейских гравюр, которые использовались русскими иконописцами в качестве образцов на рубеже XVII–XVIII вв. и позднее, был достаточно широким. Русские мастера использовали в своих произведениях не только работы западноевропейских художников конца XVI – начала XVII вв., но и графику, выполненную с оригиналов Рубенса и других художников первой половины XVII в.

Среди таких “образцовых работ” были и гравюры французского рисовальщика и гравера, одного из наиболее значительных мастеров офорта Жака Калло. В экспозиции “Музей сословий России” представлена серия гравюр “Апостолы” (1631–1632 гг.), исполненная данным мастером.

Главным фактором влияния на новые иконографии были немецкие, или как тогда их называли фряжские, альбомы гравюр и эстампов. Экземпляры гравированных изданий из Европы попадали не только в частные библиотеки светских особ в России, но и в библиотеки при церквях и монастырях. Позднее они также распространились и среди иконописцев.

В своей работе иконописцы часто использовали и прориси с гравюр западноевропейских мастеров, привозившихся в Россию в таких увражах как Библия Пискатора. Такие издания пользовались популярностью, прежде всего, потому, что кроме хорошо известных сюжетов Священного Писания, они содержали и более редкие и мало тиражируемые иконографии.

Одно из таких уникальных голландских изданий – Библия Пискатора 1643 г., – хранится в фондах Галереи Ильи Глазунова. Свое наименование Библия получила при переводе названия издательского дома голландских граверов и картографов Фисчеров (Visscher) в Европе XVII в.

Гравированные листы из Библии Пискатора представляют большую редкость и обладают особой ценностью. Подлинных изданий XVII в. сохранилось крайне мало в собраниях отечественных музеев.

Образцы 1643 г. хранятся в Государственной Третьяковской галереи и в Галерее Ильи Глазунова, экземпляры 1652 г. и 1674 г. в Историческом музее, 1674 г. в Эрмитаже, XVII в. (точная дата не известна) в ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Библия Пискатора содержит множество гравюр, иллюстрирующих образы Святых Апостолов. Среди них можно увидеть как отдельные изображения узнаваемых и устоявшихся иконографий “Святой апостол и евангелист Матфей”, “Святой апостол и евангелист Марк”, “Святой апостол и евангелист Лука” и Святой апостол и евангелист Иоанн”, так и гравюры, повествующие о евангельских событиях.

Отдельный раздел Библии Пискатора представляют гравюры к книге “Деяния апостолов” – книге Нового Завета, повествующей о событиях, происходившими вслед за евангельскими.

### **Выводы по первой главе**

В области иконографии, начиная с середины XVII в., стало заметно использование в качестве образцов западноевропейских гравюр. Гравюры не только предлагали готовые композиционные схемы, но и помогали передать объем, по-новому показать пространство, распределять светотень. Они фактически служили учебными пособиями, позволявшими осваивать основные приемы новоевропейской живописи. При этом использование русскими иконописцами западноевропейских гравюр совершенно не означало буквальный “дословный” перенос всего сюжета. Русские мастера иконописных дел при копировании нередко видоизменяли оригинал в

соответствии со своими навыками и представлениями. Такой подход к изображению библейских сюжетов привнес осязаемые новшества в традиционное искусство древнерусской живописи и привел к появлению новых иконографических изводов.

В письме иконных ликов появилась мягкая светотеневая моделировка, фигуры персонажей часто стали изображаться в движении или в сложных ракурсах, стало ощущаться стремление художников к освоению внутреннего пространства композиции и впечатлению “живоподобия”. Мастера Оружейной палаты, а также иконописцы и художники XVIII – XIX вв. с видимым удовольствием стали выписывали второстепенные когда-то детали: элементы пейзажа, предметы обстановки, даже фактуру и узор тканей на одеждах. Иконам мастеров “новой школы” стала свойственна ювелирная проработка деталей и ликующая праздничность колорита.

## **Глава 2. Анализ использования западноевропейских гравюр в иконографии православных храмов Рязанского края XIX - XX вв.**

### **2.1. Роль и особенности архитектуры и иконографии православных храмов в социально-культурной жизни Рязанского региона**

Рязанская область чрезвычайно богата храмовой архитектурой. К сожалению, XVIII век сохранил незначительное количество образцов монументальной церковной живописи; XIX же представлен целым рядом памятников. Все они позволяют составить весьма полное представление о росписях синодального периода в российской провинции (почти всё, о чём пойдёт речь, было явлением типичным для центральных регионов).

Рязань, как и любой другой российский город имеет много разных костелов, храмов и церквей. В Рязани их более 40, в том числе один старообрядческий, три протестантских и один католический. В нашем исследовании будем опираться на православные храмы.

Обстановка внутри Русской православной Церкви и в её взаимоотношениях с другими христианскими Церквями породила сложность и многогранность религиозного искусства Нового времени. Одна из важнейших его частей – росписи православных храмов, то искусство, которое было доступно для восприятия колоссальному числу людей: ведь редкая церковь в ту пору оставалась с «неизукрашенными» стенами. Однако стереотип недооценки сосуществует с этими произведениями с момента их появления и сохраняется в трудах исследователей вплоть до недавнего времени. Непризнание ценности этих памятников подвергло их забвению и даже (уже переставшему быть редкостью) уничтожению остатков таких росписей.

Составление «Свода памятников архитектуры и монументального искусства», проводимое московским Государственным институтом искусствознания, – едва ли не единственная планомерная работа по изучению подобных памятников в советское время и сейчас.

Обыватель, впервые войдя в храм, как правило, поражается богатству не только убранства, но и росписи. Изображениями святых и религиозными сюжетами украшены практически все внутренние поверхности. Кажется, что главная цель и задача художника заключалась в том, чтобы оформить рисунками каждый сантиметр внутреннего пространства.

Подробно рассмотрим росписи храмов Рязанской области.

В росписи храмов есть стройная и продуманная система. Она зародилась еще много веков назад в Византии. В русские православные храмы эта система пришла несколько видоизмененной, но основные принципы и каноны здесь, как и в иконописи, все же сохранились и действуют по сей день.

Конечно, мастеру не предписывается в обязательном порядке соблюдать каждую букву канонов. Он может реализовать роспись стен храма в соответствии со своим творческим видением и с учетом архитектурных особенностей здания. Однако важно делать это в тандеме с богословом или священнослужителем, дабы не допустить недостоверностей и принципиальных отклонений от системы.

Каждое изображение в храме нельзя рассматривать обособлено – это последовательная божественная история. И начинается она с притвора. Или даже раньше, с входных ворот, на которых изображается образ Богородицы. Рядом с ней, на откосах, располагаются ангелы. Они выполняют роль охранников входа.

Роспись при входе в храм, как правило, включает в себя сюжеты, посвященные земным событиям. Развитие истории происходит по направлению от притвора к алтарю. А если рассматривать изображения снизу по направлению вверх – можно проследить движение от земного к

божественному. Далее рассмотрим нюансы храмовой росписи отдельных частей молельного помещения.

Купол храма. Это – самая высокая точка, а значит, и самая божественная, приближенная к небесам. Здесь изображается Всевышний – как высшая сила и как связующее звено между земным и небесным. Изображать Христа на куполе принято с Евангелием и благословляющей десницей.

Под куполом располагается так называемый барабан. Это – место для последователей Иисуса: пророков, апостолов, ангелов. На четыре паруса, поддерживающих купол, наносятся изображения четырех евангелистов, распространявших христианское учение. Они словно бы движутся от центра – Христа, расходясь в четыре стороны – по количеству сторон света.

Особенности росписи алтаря. Центральным изображением этой части храма является Богородица – заступница рода людского. Чаще всего она пишется как «Знамение» или «Нерушимая стена». Здесь есть определенные особенности написания – подробно мы рассказываем о них ученикам на занятиях в нашей онлайн школе иконописи.

Ниже располагается «Евхаристия» - сюжет, рассказывающий о том, как Иисус передает апостолам хлеб и чашу с вином для причастия. Под апостолами находятся их приемники – учителя, благодаря которым в мире распространилось христианство и утвердилась православная церковь.

В отношении украшения жертвенника и диаконника строгих канонов нет – здесь иконописец может проявить собственное творческое видение внутреннего облика храма. В жертвеннике чаще всего можно наблюдать рождественские сюжеты с Богородицей, в диаконнике – божественные истории с участием архидиаконов и сюжеты из жития Иоанна Предтечи.

Основная часть храмового пространства. Столпы земной церкви – это опоры, символизирующие людские дела. Именно на них утверждается церковь небесная. Поэтому в росписи православного храма в этих зонах всегда присутствуют мученики, принявшие наказание за свой христианский подвиг.

По каноническим понятиям стены центральной части украшают различными сюжетами из Евангелия. При этом восточная и западная стены как бы противопоставляются одна другой по содержанию. Например, на одной из них изображают Страшный суд, а на противоположной – царствие небесное. Кроме того, на восточной стене располагается иконостас – выстроенные в несколько рядов иконы. Они словно бы выделяют алтарную часть из всего помещения.

Правила храмовой росписи говорят о том, что изображения на стенах не могут касаться пола. Между ними и полом остается свободное место, которое заполняется так называемым полотенцем – узорчатой росписью, символизирующей чистоту помыслов, незыблемость христианского учения и вечную жизнь.

Таким образом, если церковь расписана с соблюдением канонов, внимательно изучив изображения в разных частях храма, можно прочесть Священную историю в довольно точной, достоверной, наглядной и красочной логике ее развития.

## **2.2. Характеристика и анализ росписей православных храмов в Рязанской области**

Европейские образцы оказывали влияние на создание росписей различными путями. Прежде всего, использовались в качестве иконографических источников Библии с гравированными иллюстрациями. Их главной особенностью является отсутствие канонического текста: это альбомы гравюр, иллюстрирующих избирательно события Ветхого и Нового Завета. По сведениям исследователя А.В. Гамлицкого, в собраниях нашей страны хранится около 80 экземпляров 13 различных иллюстрированных Библий XVI–XVIII вв., главным образом, нидерландского и немецкого происхождения, так или иначе связанных с художественной культурой России в XVII–XIX столетиях.

Образцами становились также репродукционные, аллегорические гравюры и изображения орнаментальных мотивов. Рассмотрим некоторые, наиболее интересные и хорошо сохранившиеся храмы Рязанской области. Даже незначительное количество примеров позволит выявить целый ряд образцов и проиллюстрировать основные особенности их использования.

В качестве объектов исследования выступают следующие объекты.

1. Одна из наиболее ранних сохранившихся до наших дней стенописей украшает интерьер часовни в селе Борисково церковь Введения Господня конец 19 начала 20 вв. (Приложение 1).

Композиции на стенах храма расположены в два яруса, причём центральные сюжеты верхнего яруса, над входными проёмами, отличаются более крупными размерами. Здесь расположена «Нагорная проповедь» по гравюре Ю. Шнорра фон Карольсфельда (Приложение 2).

Согласно повествованию, за Учителем всегда следовал народ, который желал слушать Его речи. Так, люди из Иерусалима, Десятиградия, Галилеи, Иудеи и других регионов шли вслед Иисусу, а Он, увидев их, поднялся на гору, чтобы научить их Божьим истинам.

В центре своей картины показан Иисус Христос, сидящим на вершине каменистого холма и проповедующий собравшемуся вокруг Него народу. По правую и левую руку Спасителя находятся Его ученики, художник выделил их из группы людей нимбами. Лица учеников мудры и серьезны. Рядом с ними сидят обычные люди: женщины с детьми, мужчины разных возрастов. Руки Спасителя простерты крестообразно, Он как бы объемлет ими собравшийся народ, так что все они оказываются объединены вокруг фигуры Христа, слушая Его заповеди любви.

Художник грамотно расположил персонажей, картина не выглядит перегруженной из-за обилия слушателей Христа, сидящих и стоящих отдельными группами. Сам Господь, сидящий на каменистом выступе, возвышается над остальными: Он Бог, Он Учитель, Он знает самые потаённые мысли и желания в сердцах людей. Местность кажется залитой

полуденным солнцем, от которого неуда укрыться. Сказанные слова Спасителя подобны прохладной воде, напоющей сердца человеческие любовью и милосердием к ближнему.

Собравшиеся люди внимательно слушают проповедь Христа: некоторые погружены в свои мысли, обдумывая услышанное.

Сын Божий учит простым и понятным, на первый взгляд, заповедям блаженства, любви к Всевышнему и ближним. Но исполнение сказанного требует смирения перед Творцом, сердца, полного покаяния и готовности служить, как это делал Христос.

На западной стене храма расположен «Вход Господень в Иерусалим», на северной и на южной «Сретение».

Выбор четырёх малых сюжетов христологического цикла на западной стене очень характерен для 2-й пол. 19 — нач. 20 в.

В верхнем ряду написаны композиции «Милосердный самаритянин» и «Спасение апостола Петра от потопления», в нижнем — «Беседа Христа с самаритянкой» и «Отрок Иисус помогает в трудах Иосифу».

На южной стене вверху изображены сюжеты «Благовещение» и «Суд Пилата» (по Ю. Шнорру фон Карольсфельду),

На северной — «Изгнание торгующих из храма» и «Архангел Гавриил поражает Захарию немотой».

Внизу на южной стене находится фигура архангела Михаила.

На северной — композиция «Преполовление» («Отрок Иисус в храме»).

По сторонам от иконостаса на восточной стене — изображения ангелов со свитками в руках.

Западную стену северного притвора занимает композиция «Притча о богаче и нищем Лазаре» (по Ю. Шнорру фон Карольсфельду), в южном притворе ей соответствует «Крещение киевлян».

В простенках между окнами на стенах притворов написаны в рост по три фигуры: Сергей Радонежский, евангелист Марк на южной, мытарь и Серафим Саровский на северной, а над проёмами в медальонах — по три

полуфигуры: Владимир, Ольга и Василий Рязанский. На северной: Олег Рязанский, Александр Невский. На южной: Богоматерь «Знамение».

На выступах стен притворов с западной стороны рядом с композициями располагаются изображения св. Марфы (север) и евангелиста Луки (юг).

В притворах сохранилось больше живописи, не затронутой позднейшими переделками.

Плафон трапезной разделён на девять равных частей с отдельным изображением в каждой.

2. Следующий храм, который будет рассмотрен в качестве объекта исследования, Церковь Вознесения в селе Затишье (Приложение 3). Затишье в качестве деревни встречается с XVII века, как вотчина Духова монастыря. По окладным книгам 1676 г. Затишье встречается уже селом, где упоминается Никольская церковь. Она пришла в ветхость и в 1737 г. Старанием архимандрита Алимпия устроен был новый храм в честь Вознесения Господня, на место которого 1865 г. старанием священника Иоанна Иоанновича Поспелова был построен новый деревянный Вознесенский храм с приделом в честь святителя Иоанна Златоуста. Он был освящен 19 сентября того же года. Церковь была закрыта 06.07. 1939 г. Разрушена в 1964 году.

Строительство нового кирпичного храма началось в 2011 году. 25 июня 2013 года митрополит Рязанский и Михайловский Павел совершил закладку камня в основание храма. 10 декабря того же года было совершено освящение креста и купола. 22 сентября 2014 года в завершении строительства храма были освящены колокола и купол с крестом на колокольню. 4 августа 2017 года храм освящен митрополитом Рязанским и Михайловским Марком.

Плафон алтаря занят изображением Христа, восседающего на апокалиптических существах (по образцу аналогичной росписи храма Христа Спасителя в Москве), точно вписанным в архитектурные формы.

На восточной стене алтаря по сторонам окна расположены композиции «Моление о чаше» (по работе Ф.А. Бруни) и «Распятие с предстоящими» (сохранилась треть композиции). Последний сюжет наполнен драматизмом и экспрессией.

«Моление о чаше» по праву считается лучшей из изображений Федора Антоновича Бруни на религиозную тему (Приложение 4). Художник работал над ней на протяжении почти двух лет. Строгая цветовая палитра, виртуозное владение кистью, четко выверенная композиция – все это позволило мастеру полностью раскрыть тему жертвенности и одиночества.

Известный библейский сюжет: в последнюю ночь перед арестом Иисус Христос пришел вознести молитву в Гефсиманский сад, уже зная, что ждет его утром. Он опускается на колени рядом с большим камнем.

Закончена первая молитва и в небе перед ним появляется чаша, символ предстоящих страданий, из которой он должен испить добровольно. Золотистый неземной свет исходит от нее, окутывая одинокую фигуру Спасителя мягким свечением, отделяя его от окружающей действительности.

Все вокруг растворяется в ночной темноте, но под льющимся светом ярче становятся пурпурные, ярко-розовые и красные оттенки хитона, глубокими синими полутонами мерцает ткань в глубоких складках плаща, спадающего с плеча.

Иисус поднимает к чаше вопрошающие глаза, пока еще полные тревоги и страха, ожидая ответа на свою молитву. Лицо его печально, но отчаянье отступает, вера и покой уже возвращаются к нему. Иисус знает о своей мученической смерти и готовится смиренно принять божью волю. Хрупкие руки спокойно лежат на камне, и становится видно, что Христос достиг внутреннего спокойствия и перестал страшиться испытаний. Все замерло, только бледная заходящая луна напоминает, что жизнь продолжается и скоро наступит утро.

На картине нет ни одной случайной детали, все они подчинены одному замыслу. За спиной Спасителя сухая терновая ветвь, символизирующая

смерть, но впереди – живой зеленый плющ, символ вечной жизни. Пробивается молодая трава, рассказывая нам о воскрешении.

Картина поразила современников художника, ее неоднократно пытались повторить. Несмотря на трагичность сюжета, мы уходим от нее с ощущением веры и светлой надежды в душе.

Западную стену южного притвора занимает композиция «Христос и самаритянка» (по мотивам картины Г.И. Семирадского). В данном случае в основе лежит не гравюра, а живописная работа.

На западной стене трапезной над входом написан Спас Нерукотворный, по сторонам от которого — композиции «Лепта вдовицы» с юга, (по гравюре Г. Доре) и «Притча о мытаре и фарисее» (с севера).

На северной стене — сюжет «Благословение детей» и три фигуры святых в рост (в центре, возможно, Александр Невский).

3. Далее Храм в честь Успения Пресвятой Богородицы села Казарь. Каменная Успенская церковь в селе Казарь была построена в 1818 году стараниями и на средства полковника Федора Михайловича Щеглова, после его смерти содержалась статским советником Герасимом Григорьевичем Камневым (Приложение 5).

В 1912 году 15 октября была освящена пристроенная трапезная с двумя приделами: во имя трёх Святителей и Святителя Николая Чудотворца. Церковь была крыта железом, крепкая. Колокольня была трехъярусная, каменная, крепкая, построена в 1909 году.

На 1915 год престолов в церкви было три: в настоящей во имя Успения Пресвятой Богородицы – холодная; в трапезной теплой с южной стороны во имя трех Святителей и с северной стороны во имя Святителя Николая Чудотворца.

В трапезной устроено было водяное отопление. Приписных к церкви часовен не было. Имелась весьма древняя деревянная, кладбищенская церковь, построенная в XII веке, в которой в 1915 году проводился ремонт.

В приходе имелась земская четырехштатная школа, в которой в 1915 году обучалось 119 мальчиков и 102 девочки. Церковно-приходской школы не было.

С 1871 года законоучителем в Казарской земской школе состоял местный священник Григорий Тимофеевич Молчанов.

В простенках между окнами барабана написаны четыре сюжета: «Беседа Христа с самаритянкой» (по гравюре Г. Доре), «Милосердный самаритянин», «Беседа Христа с Никодимом», «Возвращение блудного сына» (две последних по гравюрам Ю. Шнорра фон Карольсфельда).

Следующий ряд состоит из семи композиций: «Христос в доме у Марфы и Марии», «Спасение апостола Петра от потопления», «Отрок Иисус в храме», «Христос в доме Симона фарисея», «Воскрешение сына Наинской вдовы» (все по гравюрам Ю. Шнорра фон Карольсфельда), «Беседа Христа с учениками», «Исцеление слепорождённого».

В парусах помещены полуфигуры сидящих евангелистов с их символами, между ними на каждой стене, кроме восточной, — по одному сюжету: «Христос и грешница» (на северной), «Нагорная проповедь» (на западной, обе — по гравюрам Ю. Шнорра фон Карольсфельда), «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные» (на южной).

Композиции верхних ярусов практически полностью занимают поверхность стен, почти не оставляя места для фона, в некоторых местах соседние рамы перекрывают друг друга. Задачи живописного оформления преобладают над стремлением следовать архитектурным формам: в частности, изображения фигур евангелистов переходят с парусов на стены.

Непосредственно над окнами четверика проходит профилированный гризайльный карниз с сухариками.

4. Церковь Троицы Живоначальной в Байдиках - следующий объект исследования (Приложение 6).

Кроме оконных и дверных проёмов штукатурными профилями очерчены паруса, в которых изображены фигуры сидящих евангелистов.

Гризайльные рамы композиций и орнаментов во всём соответствую! сдержанной штукатурной декорации. Ио одной крупной композиции размещается в верхней части стен четверика: «Моление о чаше» на южной, (по гравюре К. Шнорра фон Карольсфельда), «Вход Господень в Иерусалим» (на северной), «Голгофа» (на западной, по одноимённой картине К.К. Штейбена) (Приложение 7).

Эти композиции имеют рамы сложной формы с трёхлопастным завершением, в целом Повторяя форму того участка стен, на которых написаны.

Свободные от сюжетов плоскости заполнены изящными гризайльными орнаментальными вставками на голубом и нежно-лиловом фонах. На западной стене живопись имеет нижний ярус. Здесь из двух композиций по сторонам проёма сохранилась одна — «Путешествие в Эммаус».

5. Христорождественский собор (Кремль г. Рязань), сохранил кладку Успенского Собора 14-нач.15 вв в низу в апсидной части, был перестроен в 1598-1606 гг., в 1753 переименован из Успенского В Христорождественский и перестроен 1781 (архитектор И.С. Волков), в 1826 перестроен в позднем классицизме (архитектор Л.И. Стефенгаген), в 1873 неудачная перестройка в стиле эклектики (архитектор Звенов) (Приложение 8).

В советский период стены были забелены, иконостас и утварь утрачены. В 2002 году храм был отрестоврирован. В настоящее время в трапезной в основном объеме просматривается композиция «Поклонение пастухов» по Карольсфельду.

Композиция «Поклонение пастухов» по гравюре Ю. Шнорра фон Карольсфельда изображена на западной стене Христорождественского собора Рязанского Кремля. Она заключена в профилированную лепную прямоугольную раму.

В правой части картины представлены праведный Иосиф и Мария, благоговейно склонившиеся над младенцем Иисусом Христом, лежащим в яслях, устланных грубой соломой. В самом центре композиции изображены

ангелы, славословящие пришедшего в мир Спасителя. Рядом с ними с неба ослепительным светом сияет Вифлеемская звезда, лучи её касаются главы Марии и младенца. Святое семейство окружают пришедшие по зову Ангела пастухи, удивлённые увиденным явлением Христа в мир, о чём говорят выражения их лиц и позы. В честь свершившегося радостного события они принесли Богомладенцу дары со своих полей и агнца, лежащего у подножия яслей. Рядом с яслями изображены вол и осел, смиренно склонившиеся перед явившимся в мир Христом.

### **Выводы по второй главе**

Роль православных храмов в социально-культурной жизни Рязанской области заключается в том, что они являются объектами культурного наследия и символами региона. Например, Успенский собор Рязанского кремля входит в число объектов федерального значения и долгое время служил ориентиром при навигации по Оке.

Особенности архитектуры православных храмов Рязанской области включают разнообразие стилей. Так, храмовый ансамбль Рязанского кремля, создаваемый с XV по XIX века, уникален разнообразием архитектурных стилей: Архангельский собор — образец раннемосковского зодчества, новый Успенский собор построен в стиле московского («нарышкинского») барокко, Христорождественский собор (старый Успенский) — в русско-византийском стиле, соборная колокольня — в стиле классицизма.

В архитектурных формах храмов воплощены определённые идеи:

Спасо-Преображенский собор — символ сотворённого Богом мира и рая;

Христорождественский собор — символ корабля спасения;  
Архангельский собор — символ Богочеловека Иисуса Христа; Церковь

Сошествия Святого Духа символ двух пещер, связанных с рождением и воскресением Иисуса Христа, а также символ единства миров — небесного и земного;

Успенский собор — символ нового неба и новой земли, мира преображённого, обожжённого.

Особенности иконографии православных храмов Рязанской области включают, например, богатый резной иконостас Успенского собора, созданный на рубеже XVII–XVIII веков. Иконы, расположенные в семь ярусов, писала артель под руководством иконописца московской Оружейной палаты Николая Соломанова (Соломонова).

## **Глава 3. Методика изучения иконографии православных храмов на уроках истории основной школы**

### **3.1. Методические рекомендации по изучению роли православной церкви в истории России**

В настоящее время историческому образованию в рамках основного общего образования выделяют важнейшую роль с точки зрения личностного развития и социализации учащихся. Приобщать современную молодежь к национальным и мировым культурным традициям, интеграции в исторически сложившееся многонациональное и многоконфессиональное сообщество является основополагающим моментом.

В процессе обучения у школьников должны формироваться яркие, эмоционально-окрашенные образы различных исторических эпох, в результате чего складывается представление о выдающихся деятелях и ключевых событиях прошлого.

Для понимания современных общественных процессов, для лучшей ориентации в динамично развивающемся информационном пространстве, необходимы и важны знания об историческом опыте человечества, а также историческом пути российского народа.

При изучении курса истории в 5-9 классах важно опираться на проблемно-хронологический подход с акцентом на социализацию учащихся, которая осуществляется в процессе реализации воспитательных и развивающих задач.

Посредством программы реализуются три основные функции истории:

- познавательно, развивающая функция, обеспечивающая изучение исторического пути разных стран и народов, отражение всех явлений и процессов истории человечества;
- практическо-политическая функция, состоящая в том, что история как наука, выявляя закономерности и тенденции развития

общества, способствует формированию политического курса, предостерегает от субъективизма;

- мировоззренческая функция, обеспечивающая формирование представлений об обществе, общей картины мира на основе знаний исторических фактов, процессов и явлений.

Данная программа обеспечивает возможность создания широкого образовательного пространства для ознакомления с эпохой, когда общество начало осознавать своё многообразие.

Структура и содержание программы соответствуют образовательному стандарту и принципам развития системы российского образования. Программа основной образовательной школы нацеливает на формирование систематизированных знаний о различных исторических этапах развития человеческой цивилизации.

Содержание программы построено на основе проблемно-хронологического принципа, что позволяет уделить необходимое внимание наиболее важным сквозным проблемам развития человеческого общества, и особенностям развития отдельных регионов, а так же проследить динамику исторического развития и выделить его основные этапы. Там, где возможны исторические параллели и аналогии, акцентируется связь истории зарубежных стран с историей России.

Программа ориентируется на реализацию в курсе истории многофакторного подхода, позволяющего показать всю сложность и многомерность истории какой-либо страны, продемонстрировать одновременное действие различных факторов, приоритетное значение одного из них в тот или иной период, показать возможности альтернативного развития народа, страны в переломные моменты их истории.

Наряду с обозначенным подходом, реализующим содержание программы по истории, наиболее актуальными и значимыми для выполнения задач ФГОС также являются:

- деятельностный подход, ориентированный на формирование личности и её способностей, компетентностей через активную познавательную деятельность самого школьника;

- компетентностный подход, рассматривающий приоритетным в процессе усвоения программы формирование комплекса общеучебных (универсальных, надпредметных) умений, развитие способностей, различных видов деятельности и личных качеств и отношений у учащихся основной школы;

- дифференцированный подход при отборе и конструировании учебного содержания, предусматривающий принципы учёта возрастных и индивидуальных возможностей учащихся, с выделением уклонов и т.д.

- личностно ориентированный подход, рассматривающий обучение как осмысленное, самостоятельное инициируемое, направленное на освоение смыслов как элементов личностного опыта. Задачи учителя в контексте этого подхода – мотивация и стимулирование осмысленного учения;

- проблемный подход, предполагающий усвоение программных знаний (по основным закономерностям) в процессе решения проблемных задач и исторических ситуаций, которые придают обучению поисковый и исследовательский характер. Под проблемной ситуацией понимается интеллектуальное задание, в результате выполнения которого учащийся должен раскрыть некоторое искомое отношение, действие. Подход предусматривает мотивацию, а на высоком уровне активности и самостоятельности мышления учащихся проблемный подход рассматривается как ведущий принцип развивающего обучения.

Содержание курса истории конструируется на следующих принципах:

- принцип историзма, рассматривающий все исторические факты, явления и события в последовательности, взаимосвязи и взаимообусловленности. Любое историческое явление следует изучать в динамике. Событие и личность е могут быть исследованы вне временных рамок;

- принцип объективности, основанный на фактах в их истинном содержании, без искажения и формализации. Принцип предполагает исследовать каждое явление разносторонне, многогранно;

- принцип социального подхода предполагает рассмотрение исторических процессов с учётом социальных интересов различных групп и слоёв населения, отдельных личностей, различных форм их проявления в обществе;

- принцип альтернативности, предполагающий гипотетическое, вероятностное осуществление того или иного события, явления, процесса на основе анализа объективных реалий и возможностей. Действие принципа альтернативности позволяет увидеть неиспользованные возможности в конкретном процессе, увидеть перспективные пути развития.

Наряду с отмеченными дидактическими принципами, содержание программы соответствует традиционным принципам: научности, актуальности, наглядности, обеспечения мотивации, соблюдения преемственности в образовании, уровневой предпрофильной дифференциации, системности вопросов и заданий, практической направленности, прослеживания внутрикурсовых и межпредметных связей.

Соблюдение и сочетание всех принципов познания истории обеспечат строгую научность и достоверность в изучении исторического прошлого.

Рабочая программа составлена в соответствии с требованиями Федерального компонента государственных образовательных стандартов начального общего, основного общего, среднего (полного) общего образования (приказ министерства образования РФ № 1089 от 05.03.2004 года «Об утверждении Федерального компонента государственных образовательных стандартов начального общего, основного общего, среднего (полного) общего образования»).

В соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования предмет «История» изучается с 5-го по 9-й класс.

На каждую учебную неделю с 5-го по 9-й класс выделяется по два часа.

Курсы «История России» и «Всеобщая история», изложенные в примерной программе основного общего образования «История» отдельно, на практике изучаются синхронно-параллельно. При планировании учебного процесса преподаватель может сам определить оптимальную для конкретной педагогической ситуации последовательность рассмотрения отдельных тем и сюжетов, место включения регионального материала.

В ряде случаев целесообразно объединенное изучение сюжетов отечественной и всеобщей истории (темы по истории международных отношений и внешней политики России, истории мировых войн, отдельные вопросы истории культуры и др.)

Предмет «история» в 6-ом классе включает два курса: первое полугодие изучается история средних веков – 30 часов; второе полугодие – истории России – 38 часов. Рабочая программа составлена с учетом данных особенностей преподавания курса истории. Предполагается последовательное изучение двух курсов. Внутренняя периодизация в рамках этих курсов учитывает сложившиеся традиции преподавания истории и необходимость сбалансированного распределения учебного материала.

Основными принципами обучения являются: фронтальная работа, работа в группах и парах, индивидуальная работа, видами занятий - проверочные работы и уроки. Уроки делятся на несколько типов (урок "открытия" нового знания; урок-рефлексия, или урок повторения, закрепления знаний и выработки умений; урок развивающего контроля, оценки и коррекции знаний).

В программе предусмотрена многоуровневая система контроля знаний:

- самоконтроль - при введении нового материала;
- взаимоконтроль - в процессе его отработки;
- итоговый контроль

Программа рассчитана на 68 часов, в том числе на практическую работу 4 часа контрольные и зачетные уроки 4 часа.

Курс отечественной истории является важнейшим слагаемым школьного предмета «История». Системообразующую роль при создании и преподавании этого курса играют цели и задачи школьного исторического образования, отражающие социальный заказ, а также комплекс научно-исторических и дидактических категорий. Они определяются в предметных стандартах и учебных программах.

Современный подход в преподавании истории предполагает единство знаний, ценностных отношений и познавательной деятельности школьников.

Доминирующая в России модель содержания общего исторического образования социально направлена на такой эталон образовательной подготовки, который обеспечивает в первую очередь приоритет государства над запросами личности. Эта модель содержания образования утвердилась в общественном сознании как образовательная традиция. С учетом этого и формируется состав содержания образования, образовательная практика. С точки зрения соотношения и полноты транслируемых знаний доминирующая в России модель содержания исторического образования может быть отнесена к типу моделей, ориентированных на создание целостной картины мира.

Средством ее построения является включение в содержание образования элементов, обеспечивающих целостность и полноту знаний. С точки зрения соотношения обязательных курсов и курсов по выбору доминирующая модель построена на основе четкой регламентации количества обязательных для изучения учебных предметов. С точки зрения характера и последовательности развертывания содержания образования доминирующая модель является концентрической.

Концентры соответствуют основным этапам обучения. Внутри концентров содержание образования развертывается линейно, вместе с тем, учитывая новые реалии государственной образовательной политики (в частности, концепцию нового УМК по Отечественной истории, включая

историко-культурный стандарт), можно прогнозировать возвращение к линейной структуре исторического образования в 5–10 классах, с элементами концентрической структуры в выпускном классе.

С точки зрения ведущего элемента транслируемых знаний доминирующая модель является академической, ориентированной на освоение знаний теоретического характера. Вместе с тем в модели присутствуют элементы практико-ориентированного и ценностно ориентированного подходов. Все это позволяет считать доминирующую модель относительно комплексной, многоаспектной.

Академическая модель ориентирует педагогов и школьников на приобретение теоретических и фактических знаний как доминанту образовательной деятельности, определяющую ценность и смысл образовательной практики. При этом подходе исторические знания рассматриваются как педагогические проекции научного содержания базовых наук: Отечественной (история России) и всеобщей истории. Иными словами, эта модель содержания образования подразумевает учебное содержание, построенное на основе информационно-объяснительного принципа.

Вопросы применения приобретенных знаний в практической жизни в академической модели в отличие от компетентностно-ориентированной модели не имеют первостепенного значения. В академической модели подразумевается, что цель образовательной деятельности – приобретать прочные знания отечественной и зарубежной истории, в этом и заключается смысл образования.

Доминирующая в современной России академическая модель содержания исторического образования в целом соответствует государственному и социальному заказу, массовым общественным ожиданиям. Академической модели содержания образования органично соответствует действующая в России система оценки образовательных достижений в формате единого государственного экзамена.

Эта модель соответствует однокомпонентной структуре содержания образования, которая определена в документах ФГОС. Следствием академической модели являются высокие требования к предметным результатам даже тех школьников, которые в своей последующей профессиональной деятельности не предполагают работать в сфере социально гуманитарного знания. Реализация доминирующей в России модели содержания исторического образования затруднена недостаточной мотивацией значительной части школьников к познанию, к восприятию истории, к приобретению знаний по истории.

Эта тенденция обусловлена рядом причин – изменениями в ценностных приоритетах молодежи, снижением авторитета исторической науки в обществе в условиях информационной революции, распространением в массовом сознании ненаучных внеисторических представлений, мифологем.

Еще одна проблема в реализации действующей модели исторического образования обусловлена тем, что в однокомпонентной модели содержания образования федеральный инвариант не стимулирует формирования личностно значимой индивидуальной образовательной траектории, а региональный и школьный компоненты содержания образования фактически упразднены или отнесены к сфере внеурочной деятельности, что существенно понижает их статус.

Обобщая сказанное выше, подчеркнем, что существующая модель содержания исторического образования ориентирована на классическую школу «знаний», которая не отвечает массовым социальным реалиям современной России в глобальном мире. Недостаточная эффективность существующей репродуктивной академической модели исторического образования отмечается многими экспертами.

Для понимания результативности системы отечественного исторического образования, реализуемой на основе описанной выше модели, весьма показательны результаты сравнительного международного исследования состояния граждановедческого образования в разных странах,

включая Россию. Эти результаты могут быть экстраполированы на систему исторического образования.

Разработка Концепции нового УМК по отечественной истории обозначила новые подходы к построению системы школьного исторического образования. На основе Концепции будет подготовлен новый учебно-методический комплекс — учебники, пособия, компоненты информационно-образовательной среды.

Теперь очень многое, если не самое главное, зависит от готовности и способности учителей в своей повседневной деятельности реализовывать новые идеи, подходы к образованию, соответствующие вызовам XXI в. — века информации и глобальных процессов.

Система общего исторического образования в российских школах, реагируя на вызовы XXI в., претерпевает изменения. Направленность этих изменений в концентрированном виде определяет Концепция нового УМК, вся совокупность политических, научно-исторических, социально-педагогических факторов и условий.

Конечно, многое зависит от политической линии развития Российского государства и общества. Если Россия сохранит европейский вектор развития образования, не пересмотрит практику отношений с европейскими образовательными институтами, то система образования в нашей стране будет интегрироваться в единое европейское образовательное пространство.

Ценностно-целевыми приоритетами системы исторического образования в этом случае должны стать личностная ориентированность, учёт образовательных запросов школьников, семей, многокультурного российского общества, значимость приобретаемых знаний и формируемых умений с точки зрения их возможного применения в повседневной жизни. В терминах современной педагогики эта модель должна базироваться на сочетании личностного и деятельностного (компетентностного) подходов в образовании.

Учебно-методический комплекс нового поколения — концептуально единая совокупность программно-учебно-методических материалов,

представленных на всех возможных видах носителей информации, а также других педагогически адаптированных ресурсах, которая направлена на реализацию требований ФГОС к предметным, мета предметным и личностным результатам общего образования.

В структуре современного УМК выделяют нормативный, учебный и методический компоненты с характерным для каждого из них набором дидактических элементов. Компонентам присущ инвариантный характер, отсутствие любого из них вносит хаос в работу по разработке и использованию УМК. Например, без нормативного компонента (примерной или рабочей программы,

Концепции учебного курса и т. п.) осложняется подготовка школьных учебников и методического аппарата, а также любых учебно-методических пособий. Его отсутствие скажется на работе учителя в виде неопределённости целевых установок на уроках и внеклассных мероприятиях, проявится в разобщённости элементов УМК (учебников, атласов, рабочих тетрадей, практикумов) и т.д.

Элементы УМК — это конкретные дидактические пособия на бумажных и электронных носителях, в силу предписанных им функций относящиеся к одному из трёх компонентов УМК. Их разнообразие в современном информационно-образовательном пространстве безгранично и продолжает расширяться за счёт информационно-компьютерных и образовательных технологий, новых требований к результатам общего образования и формам их диагностики (творческое портфолио, предметные олимпиады, ЕГЭ и ГИА), обновления форм познавательной деятельности школьников в учебное и внеучебное время, увеличения количества объектов и аспектов изучения (например, локальная история / история повседневности / история науки и техники / устная история и т. п.), новых научных открытий и достижений, социальных заказов в системе общего образования.

### **3.2. Рабочая программа по учебному курсу «Русские храмы как синтез искусств»**

Наименование курса: «Русские храмы как синтез искусств» Класс: 7

Уровень общего образования: основная школа

Количество часов по учебному плану: 35 часов в год; 1 час в неделю.

Рабочая программа по учебному курсу «Русские храмы как синтез искусств» для 7 класса разработана в соответствии с программой Традиционные религии России: история и культура: сборник учебных программ для учащихся 1-11 классов общеобразовательных школ, лицеев, гимназий и учреждений дополнительного образования.

Учебный курс знакомит учащихся с церковной археологией, русской церковной архитектурой, иконографическим искусством, с историей и развитием богослужения, с православной музыкой и пением.

Уделить такое большое внимание изучению богослужения необходимо и потому, что храм Божий всегда был для русского человека первым училищем веры и доброй жизни, первым просветителем и собирателем русского народа.

Храм Божий и богослужение любили лучшие русские писатели и художники, посвятившие не одно стихотворение, не одно произведение пера и кисти храму и богослужению.

Цель учебного курса: формирование морально-нравственных личностных качеств, духовное воспитание и развитие индивидуальных творческих способностей учащихся.

Задачи учебного курса:

1. предоставлять возможность пополнения знаний по истории национальной культуры и религии;
2. воспитывать патриотическое сознание, чувство гордости и причастности к национальной культуре;

3. воспитывать уважение к труду предков-создателей памятников культуры, желание не разрушать, а сохранять национальное культурное наследие;
4. воспитывать межконфессиональную культуру, уважение к религиям и традициям всех народов многонациональной России.

Принципы построения учебного курса «Русские храмы как синтез искусств»

Концепция духовно-нравственного воспитания российского школьника, положенная в основу настоящей рабочей программы и самого учебного курса «Русские храмы как синтез искусств», кратко может быть выражена словами замечательного русского писателя Василия Андреевича Жуковского: «Образование — это воспитание для доброделания».

При построении учебного курса «Русские храмы как синтез искусств» учитывались следующие принципы:

1. Научность. Изложение всех исторических сведений учебного курса «Русские храмы как синтез искусств» имеет прочное основание в отечественной исторической науке, в источниковедении. Благодаря опоре на исторические источники при освещении событий далёкого прошлого у учащихся вырабатывается историзм мышления. Это позволит им глубже понять величие и трудность пройденного Россией пути, величие Российской державы и родной культуры, а также осознать свою причастность к родной истории и культуре.

2. Принцип обучения в атмосфере курса. Его реализация предполагает создание в процессе обучения атмосферы увлеченности курсом, так как полноценное восприятие информации о православной культуре предполагает создание ситуации сопереживания этой информации. Учебный материал отбирается с учетом его нравственной значимости и художественной ценности и разработан в сквозной педагогической драматургии содержания и формы уроков на протяжении всего учебного курса.

3. Принцип личностно-ценностного соответствия реализован в организации учебного материала с учетом возрастных и индивидуальных ценностных ориентации современных учащихся в целях формирования у них эмоционально-ценностных отношений к объектам православной культуры.

4. Принцип содержательных обобщений предполагает организацию материала, при которой учащиеся получают возможность постепенного эмоционального «вживания» в учебный материал.

5. Принцип культуросообразности. Учебный курс «Русские храмы как синтез искусств» призван показать российскому школьнику взаимосвязь гражданской и церковной истории России. Попытка изолированного их изучения невозможна без нарушения принципов научности и культуросообразности. Этот принцип призван способствовать осознанию школьниками непреходящей ценности культурно-исторического наследия России, осознанию российской культуры как своей родной культуры, а в дальнейшем и осознанию необходимости сбережения этого великого культурно-исторического наследия.

Нравственное воспитание учащихся в российской школе будет успешным лишь тогда, когда дети будут не просто знать, но трепетно преклоняться перед такими высокими качествами наших предков, как доброта, честность, верность долгу, мужество, бережное отношение к священным местам, почтение к родителям, бескорыстие, жертвенная любовь к Родине.

За последние десятилетия в российской школе накопилось так много проблем в обучении и воспитании, что они, кажется, уже превышают возможности и силы школы и учителей для их исправления.

«Зло не исправляется злом, а добром, — говорил Святитель Филарет (Дроздов), митрополит Московский. — Как загрязнённую одежду нельзя чисто вымыть грязной водой, так описаниями порока, столь же нечистыми и смрадными, как он сам, нельзя очистить людей от порока. Укажите на тёмный образ порока, не терзая чувства и не оскорбляя вкуса чрезмерным обнажением его гнусностей, а с другой стороны, изобразите добродетель в её

неподдельной истине, в её чистом свете, в её непоколебимой твёрдости, в её небесной красоте — тогда можете надеяться, что пленник порока отвратит от него устыжённый взор, придёт к сознанию достоинства добродетели.»

Поэтому, преподавая современному школьнику основы нравственной культуры, гораздо важнее раскрыть высокое достоинство и нравственную красоту добродетели, нежели увлекаться бичеванием порока.

Период обучения ребёнка в школе — это не только время, когда он усваивает материал учебника, но и когда открывает для себя подлинные духовно- нравственные ценности (ценности, которые выше человека и которым он может следовать в своей жизни): любовь к Родине, уважение к старшим, сострадание ближним, благоговение к жизни и другие.

В период школьного обучения ребёнок впервые задумывается над мировоззренческими проблемами, ищет ответы на вопросы о смысле жизни, о смысле своего существования. И именно открытие мира духовно- нравственных ценностей позволяет обучающемуся вырасти в полную меру своих дарований и талантов, делает его по-настоящему свободным и ответственным гражданином своего Отечества.

#### Место учебного курса в учебном плане

Учебный курс «Русские храмы как синтез искусств» предназначен для учащихся 7 класса общеобразовательных школ. Программа рассчитана на 1 год, 35 часов, по 1 часу в неделю, продолжительностью 45 минут.

Учитель может самостоятельно перераспределять количество часов по темам программы, учитывая значимость материала для формирования знаний, умений и навыков по курсу.

#### Формы организации учебного процесса

Основная форма организации учебного процесса – учебное занятие. При преподавании учебного курса «Русские храмы как синтез искусств» предполагается безотметочная система оценки.

Виды деятельности на учебном занятии: слушание рассказа учителя, беседа, обсуждение, размышление, слушание духовной музыки,

рассматривание иллюстраций, видеолекции, тренировочные компьютерные тесты и тренировочные упражнения, литературное творчество, обсуждение ситуаций нравственного выбора, выполнение тематических рефератов и проектов.

#### Личностные, межпредметные и предметные результаты освоения учебного курса

Личностные результаты:

Формирование основ российской гражданской идентичности, чувства гордости за свою Родину.

Формирование образа мира как единого и целостного при разнообразии культур, национальностей, религий, воспитание доверия и уважения к истории и культуре всех народов.

Развитие самостоятельности и личной ответственности за свои поступки на основе представлений о нравственных нормах, социальной справедливости и свободе; развитие этнических чувств как регуляторов морального поведения.

Воспитание доброжелательности и эмоционально-нравственной отзывчивости, понимания и сопереживания чувствам других людей; развитие начальных форм регуляции своих эмоциональных состояний.

Развитие навыков сотрудничества со взрослыми и сверстниками в различных социальных ситуациях, умений не создавать конфликтов и находить выходы из спорных ситуаций.

Наличие мотивации к труду, работе на результат, бережному отношению к материальным и духовным ценностям.

Межпредметные результаты:

Овладение способностью принимать и сохранять цели и задачи учебной деятельности, а также находить средства её осуществления.

Формирование умений планировать, контролировать и оценивать учебные действия в соответствии с поставленной задачей и условиями её реализации; определять наиболее эффективные способы достижения

результата; вносить соответствующие коррективы в их выполнение на основе оценки и с учётом характера ошибок; понимать причины успеха/неуспеха учебной деятельности.

Адекватное использование речевых средств и средств информационно-коммуникационных технологий для решения различных коммуникативных и познавательных задач; умение осуществлять информационный поиск для выполнения учебных заданий.

Овладение навыками смыслового чтения текстов различных стилей и жанров, осознанного построения речевых высказываний в соответствии с задачами коммуникации.

Овладение логическими действиями анализа, синтеза, сравнения, обобщения классификации, установление аналогий и причинно-следственных связей, построения рассуждений, отнесения к известным понятиям.

Готовность слушать собеседника, вести диалог, признавать возможность существования различных точек зрения и права каждого иметь свою собственную; излагать своё мнение и аргументировать свою точку зрения и оценку событий.

Определение общей цели и путей её достижения, умение договориться о распределении ролей в совместной деятельности; адекватно оценивать собственное поведение и поведение окружающих.

Предметные результаты:

Знание, понимание и принятие учащимися ценностей: Отечество, нравственность, долг, милосердие, миролюбие, как основы культурных традиций многонационального народа России.

Знакомство с основами светской и религиозной морали, понимание их значения в выстраивании конструктивных отношений в обществе.

Формирование первоначальных представлений о религиозной культуре и их роли в истории и современности России.

Осознание ценности нравственности духовности в человеческой жизни.

Формы и критерии оценки учебно-воспитательных результатов изучения учебного курса учащимися

Показателями освоения учебного материала, помимо знаний и умений учащихся характеризовать и объяснять основные представления и понятия курса «Русские храмы как синтез искусств» в содержательном плане, являются умения и навыки анализировать и оценивать духовно-нравственные явления и категории, изучаемые в рамках курса, как в общем культурно- историческом, так и в конкретном — российском социокультурном контексте, организовывать отношения с окружающими людьми в соответствии с традиционными нравственными и культурными нормами российского общества.

В связи с этим критериями оценки учебно-воспитательных результатов изучения курса учащимися являются критерий факта (какие знания и в каком объеме усвоены из предъявленного материала) и критерий деятельности (применение изученных знаний на практике в части умения проводить сравнительный анализ лиц, предметов, событий и явлений, раскрывать сущность явлений, используя примеры, обобщать изучаемые явления и делать собственные выводы).

Программой предполагается проведение текущего контроля знаний учащихся в следующих формах:

- письменная контрольная работа,
- письменная самостоятельная работа,
- письменная творческая работа,
- реферат по проведению исследования,
- устный опрос учащихся во время урока.

Темы письменных творческих работ:

- «Внутреннее устройство православного храма»,
- «Колокольные звоны»,
- «Храмы Рязанской области» и т.д.

Критерии оценивания рефератов учащихся.

Оформление рефератов учащимися:

- реферат должен быть представлен в печатном варианте;
- реферат должен содержать иллюстративный материал.

Написание рефератов предполагает использование учащимися всех учебно-методических материалов комплекса и материалов сайтов.

### Программное содержание курса

#### Раздел 1. История христианского храма. (3 часа)

Из истории возникновения христианских храмов. Понятие христианского храма. Библия о возникновении христианских храмов: скиния Завета храм Соломона. Второй Иерусалимский храм. Происхождение внешнего вида христианского храма. Время гонения на христиан. Катакомбы – тайные христианские храмы. Базилика. Стили христианского храмостроения. Византийский стиль: свод, крестово-купольная конструкция, притвор, трапезная, алтарь, колоннада, карниз, иконостас, мозаика, барабан, парус. Романский стиль храмостроения. Готический стиль. Стиль Возрождения. Барокко. Рококо. Классицизм. Ордер. Ампи́р. Единство внутреннего устройства и символизм форм христианских храмов.

#### Раздел 2. Внутренне построение и украшение храмов. Православные храмы как синтез искусств (15 часов)

Истоки и самобытность русского храмового зодчества. Православный храм: истоки и самобытность. Деревянное храмовое зодчество Руси. Мозаика, фреска, икона, оклад, ковчег, Иисус Христос, многолавие, купол. Формы православных крестов. Восьмерик, четверик, лемех. Каменные храмы Древней Руси. Десятинная церковь. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Успенский собор Московского Кремля. Кому посвящались и какое значение имели православные храмы на Руси. Роль православных храмов на Руси. Апостол Андрей Первозванный. Илия Пророк. Кафедральный собор. Ставропигиальный храм. Приходская церковь. Кладбищенский храм. Патриарх. Священный Синод. Иисус Христос. Пресвятая Богородица. Священное Писание. Дванадцатые праздники. Иоанн Предтеча. Великие православные праздники. Ангел. Архангел Михаил. Архангел Гавриил.

Пророки. Апостолы. Равноапостольские святые. Мученики и страсотерпцы. Святые благоверные князья. Святители. Преподобные. Бессребреники. Блаженные. Внутреннее устройство православного храма. Святая Святых. Святилище. Колокольня. Неф, купол, хоругвь, канунник, паникадило, кафедра, рака, святые мощи, иконостас, алтарь. Иконостас православного храма и Библия. Царские врата. Благовещение Пресвятой Богородицы. Диакон, диаконские врата. Местный парус иконостаса. Трёхличная икона. Праотцы израильского народа Ной, Авраам, Иаков, Исаак. Устройство алтаря в православном храме. Горнее место. Запрестольная икона. Запрестольный крест. Семисвечник. Таинства церкви. О Символе Веры, основных заповедях и богослужении. Символ Веры – основные положения православия. Вселенский Собор. Члены Символа Веры. Бог Отец, Бог Сын, Бог Святой Дух, Святая Троица, Священное Писание, Дева Мария, Понтий Пилат. Апостольская Церковь, Соборная Церковь. Апостольские постановления. Страшный Суд, всеобщее Воскресение, Крещение. Десять заповедей Ветхого Завета. Девять Заповедей Блаженства Нового Завета. Богослужения: понятия богослужений, круги богослужений, Особенности богослужений, особенности богослужений во время праздников и постов, молебны. О церковнославянском языке и молитвах. Книги Священного Писания и церковных богослужений и церковнославянский язык. Смысл молитвы, молитвы Пресвятой Богородице и Молитва Господня. Смысл молитвы, молитвы Ангелу Хранителю, Пресвятой Троице и Святому Духу. Обычаи и обряды Русской Православной Церкви. Крестное знамение, поклоны и обычай ставить свечу. Освящение воды, хлеба, куличей и яиц. Крестный ход. Крестное знамение, лампада, икона, елей. Просфора, литургия. Праздник Воскресения Христова (Пасха). Основные таинства Православной Церкви. Понятие о таинствах Православной Церкви. Таинства крещения и миропомазания: купель, Символ Веры, крестные, Святой Дух. Таинство причащения: евхаристия, Тайная Вечеря, просфора, литургия, Царские врата. Таинства покаяния и елеосвящения: исповедь, елей. Таинства священства и брака. Колокольные звоны. Первые колокола на Руси.

Колокольные мастера. Царь-колокол. Колокольный звон в произведениях отечественных композиторов.

Раздел 3. Русская иконопись как важная часть мирового искусства (7 часов)

История христианской иконы. Строение иконы. Иконоборчество. Первые русские иконы. Русские иконописные школы. Андрей Рублев и его творчество. Икона в истории России. Образы русских святых на иконах. Богородичный цикл русской иконописи. Иконография Иисуса Христа. Отражение миропонимания в русской иконе. Почему русская икона является признанным шедевром мирового искусства?

Раздел 4. Музыка в храмах. Своеобразие русской духовной музыки (3 часа)

Музыкальное сопровождение христианских обрядов. Почему музыка храма считается духовной. Музыка христианских праздников, ее канонический характер. Литургия – главная молитва дня. Музыкальные составляющие литургии. Музыка крещения, венчания, панихиды.

Раздел 5. Православные храмы России (5 часов)

Храмы Московского Кремля. Успенский и Благовещенский соборы Московского Кремля. Аристотель Фиораванти. Марко Руффо. Бон Фрязин. Владимирский Успенский собор. Деисусный чин иконостаса. Икона «Спас Нерукотворный». Дионисий. Праздник Благовещения Пресвятой Богородицы. Паперть, придел, глава, арка, свод. Симон Ушаков. Феофан Грек. Андрей Рублёв. Прохор с Городца. Иконостас. Архангельский собор и церковь Иоанна Лествичника в Московском Кремле. Архангел Михаил. Стиль Возрождения. Князь Дмитрий Донской. Иоанн Лествичник. Столп, колокольня. Храм Христа Спасителя. История строительства и освящения храма Христа Спасителя. Первоначальный облик и внутренне убранство храма. Император Александр I. Наполеон. Архитекторы А.Л. Витберг, К.А. Тон. Русско-византийский стиль. Митрополит Московский Филарет. Горельеф, барельеф, фриз. Император Александр III. История уничтожения и восстановления храма

Христа Спасителя. Священный Синод. Икона Божией Матери «Державная». Алтарь, часовня, столп, звонница. Праздник Рождества Христова. Пасхальное богослужение. Храмы Санкт-Петербурга. Исаакиевский и Казанские соборы Санкт-Петербурга. Архитектор К.А. Тон. Стиль классицизма. Амбир. Святой Исаакий Далматский. Кафедральный собор. Архитектор Огюст Монферран. Византийский крест. Коринфский крест. Икона Казанской Божией Матери. Собор Святого Петра в Риме. Архитектор А.Н. Воронихин. Колоннада, латинский крест, портик, цоколь, фронтоны, неф, иконостас. Фельдмаршал М.И. Кутузов.

Храмы Рязанской области.

Раздел 6. Проблемы национального духовного наследия (2 часа)

Итоговая контрольная работа за курс 7 класса

### **Выводы по третьей главе**

Одной из основных функций образования является формирование высоконравственной культурной личности, гражданина, патриота Отечества. Воспитание такой личности невозможно без духовного начала. В России же основу для духовной жизни всегда давала Православная Церковь. Именно Православие имело определяющую роль в складывании культурных и духовно – нравственных традиций русского народа, гражданских основ. За многие века своего существования

Православие накопило огромный духовный, нравственный и эстетический потенциал. И дети являются наследниками этой богатейшей православной культуры, насчитывающей более тысячи лет.

Именно это культура отличает русскую цивилизацию от иных мировых цивилизаций.

Познакомить учащихся с многообразным, чудесным, нравственно возвышенным миром Православия, со значением Православия в развитии всех сфер жизни нашего общества в личной жизни человека и призван учебный курс «Русские храмы как синтез искусств».

## Заключение

В русском искусстве середины XVII века началась новая эпоха освоения художественного языка западной гравюры. Каждый этап этого процесса имел специфику, которая отражалась в передовых художественных явлениях. Фряжские листы стали одним из важнейших факторов развития стиля и иконографии, оказав влияние на самые крупные иконографические системы переходного времени — иконостас и храмовую роспись, а также став подспорьем в освоении художественного мировоззрения Нового времени.

Западноевропейские гравюры широко использовались в российской иконографии на рубеже XVII-XVIII веков и позднее. Русские мастера применяли в своих произведениях работы западноевропейских художников конца XVI – начала XVII веков, а также графику, выполненную с оригиналов Рубенса и других художников первой половины XVII века.

Главным фактором влияния стали немецкие (или как тогда их называли фряжские) альбомы гравюр и эстампов. Экземпляры гравированных изданий из Европы попадали не только в частные библиотеки светских особ в России, но и в библиотеки при церквях и монастырях. Позднее они распространились и среди иконописцев.

В своей работе иконописцы часто использовали прориси с гравюр западноевропейских мастеров, привозившихся в Россию в таких изданиях, как Библия Пискагора. Такие издания пользовались популярностью, потому что кроме хорошо известных сюжетов Священного Писания, они содержали и более редкие и мало тиражируемые иконографии.

Гравюры не только предлагали готовые композиционные схемы, но и помогали передать объём, по-новому показать пространство, распределять светотень. Они фактически служили учебными пособиями, позволявшими осваивать основные приёмы новоевропейской живописи.

При этом использование русскими иконописцами западноевропейских гравюр не означало буквальный «дословный» перенос всего сюжета. Русские мастера при копировании нередко видоизменяли оригинал в соответствии со своими навыками и представлениями.

Одной из основных функций образования является формирования высоконравственной культурной личности, гражданина, патриота Отечества. Воспитание такой личности невозможно без духовного начала. В России же основу для духовной жизни всегда давала Православная Церковь. Именно Православие имело определяющую роль в складывании культурных и духовно – нравственных традиций русского народа, гражданских основ. За многие века своего существования Православие накопило огромный духовный, нравственный и эстетический потенциал. И дети являются наследниками этой богатейшей православной культуры, насчитывающей более тысячи лет. Именно это культура отличает русскую цивилизацию от иных мировых цивилизаций.

## Список источников и литературы

### *Источники*

1. Библия в иллюстрациях. Гравюры на дереве Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда. СПб.: Свет на Востоке, 2002. – 256 с.
2. Откровение Св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. Каталог выставки. М.: Индрик, 1995. – 199 с.
3. Процветший Крест. Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Швейцарии / О. Кузнецова, авт.-сост. М.: Индрик, 2008. – 160 с.
4. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М.: Наука, 1991. – 400 с.
5. Русское церковное искусство Нового времени. М.: Индрик, 2004. – 320 с.
6. Рязанская область: В 4 ч. Ч. 1 / Отв. ред. В.И. Колесникова. М.: Индрик, 2012. – 880 с.
7. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России / Гос. ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. М.: Наука, 1998.
8. Список памятников истории и культуры по Рязанской области, подлежащих охране как памятники государственного значения URL: <https://base.garant.ru/36146308/f7ee959fd36b5699076b35abf4f52c5c/> (дата обращения: 28.01.2025).

### *Литература*

9. Архимандрит Зинон. Икона в литургическом возрождении // Памятники Отечества. № 2-3, 1992. – С. 57-63.
10. Барышникова В.В. История развития и проблема печатной иконы в России // Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, 2019. – С. 68-73.

11. Будылина М.В., Брайцева О.И., Харламова А.М. Архитектор Н.А. Львов. М.: Госстройиздат, 1961. – 192 с.
12. Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX - нач. XX в. М.: Искусство, 1993. – 176 с.
13. Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной эстетики // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. – С. 16-29.
14. Гамлицкий А.В. Западноевропейские лицевые Библии в России XVII– XVIII вв. Владельцы и формы бытования // Филевские чтения. Тезисы шестой научной конференции. ЦМиАР. М., 1999. – С. 12–15.
15. Гамлицкий А.В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий // Проблема копирования в европейском искусстве: Материалы научной конференции РАХ. 1997. М., 1998. – С. 96-116.
16. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII-XX вв. М.: Филология, 1997. – 224 с.
17. Дурьлин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. – 528 с.
18. Звезда Ю. Н. Аллегорическая композиция «Смертный человек...» и западноевропейские традиции темы «Memento mori» // Искусство христианского мира. Вып. 5. М., 2001. – С. 185-192.
19. Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель (1856-1910). М.: Искусство, 1979. – 352 с.
20. Лесков Н.С. О русской иконописи // Памятники Отечества. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. 1989. №2.
21. Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. Т. 2. Ч. 2. М.: Прогресс, 1993.
22. Павлова А.Л. Церковные росписи первой половины XIX в. в северо-восточной части Тверской области по образцам западноевропейских

гравюр XVII–XVIII вв. // Филевские чтения. Тезисы научной конференции. СПб.: НП-Принт, 2012. – С. 420-428.

23. Пастон Э.В. Виктор Васнецов. М.: Белый город, 2001. – 64 с.

24. Покровский Н. К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания. СПб., 1901. – 38 с.

25. Постернак О. «Крест живой» в западноевропейской и русской традиции // Альфа и Омега. 1999. № 1(19). – С. 284-297.

26. Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937; Киев, 1991. – 73 с.

27. Ракитин В.И. Михаил Врубель. М.: Искусство, 1971. – 104 с.

28. Сапунов Б.В. Некоторые сюжеты русской иконописи и их трактовка в пореформенное время // Культура и искусство России XIX века: Новые материалы и исследования. Л., 1985. – С. 141-149.

29. Сарабьянов Д.В. Образы века. О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М.: Молодая гвардия, 1967. – 176 с.

30. Соколова И.М. Новый Иерусалим в Кремле. Незавершенный замысел царя Федора Алексеевича // Художественные памятники Московского Кремля : Материалы и исследования / Федер. Гос. учреждение «Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"». – М., 2003. – Вып. 16. – С. 53–63.

31. Сурова А.А. Фрески тверской усадебной часовни конца XVIII века // Вопросы отечественного и зарубежного искусствознания. № 3 / Отв. ред. А.М. Салимов. Москва, 2010. – С. 151–163.

32. Тарабукин Н.М. Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974. – 175 с.

33. Тарасенко Л. П. Иконы Богоматери «Неувядаемый цвет» в России. // Филевские чтения: Сборник статей. – М., 2003. – Вып. 10 : (По материалам Всероссийских конференций "Филевские чтения: Проблемы русской художественной культуры второй половины XVII-XVIII века" 1995 и 1997 гг.). – С. 400–413.

34.Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России. М.: Прогресс-Культура-Традиция, 1995. – 495 с.

35.Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. – 112 с.

36.Уваров А.С. Христианская символика. Ч. 1 : Символика древнехристианского периода. М.: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. 212 с.

37.Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656 с.

38.Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. СПб., 1997. – 495 с.

39.Чинякова Г.П. К вопросу о сложении иконографии русского Лицевого Апокалипсиса // Герменевтика древнерусской литературы: Сборник 16-17 / Российская академия наук, Ин-т мировой литературы РАН; Отв. ред. М.В. Первушин. М.: [б.и.], 2014. С. 1032-1065.

40.Чинякова Г.П. Русь и Запад. Становление русской традиции лицевого Апокалипсиса в XVI- начале XVII века / Г.П. Чинякова // Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись : альбом-каталог. – М.: БуксМАрт, 2017. – С. 10-241.

41.Шамин С.М. Мода в России последней четверти XVII столетия / С.М. Шамин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2005. – № 1. – С. 23–38.

42.Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI– XIII вв. / О.Е. Этингоф. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 311 с.

43.Юревич Д., свящ., Тимофеев А., свящ. Древо Жизни // Православная энциклопедия. Т. 16. М., 2008. – С. 268-269.



Церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы  
Село Борисово



«Нагорная проповедь» по гравюре Ю. Шнора фон Карольсфельда



Храм Вознесения в Затишье Рязанского района



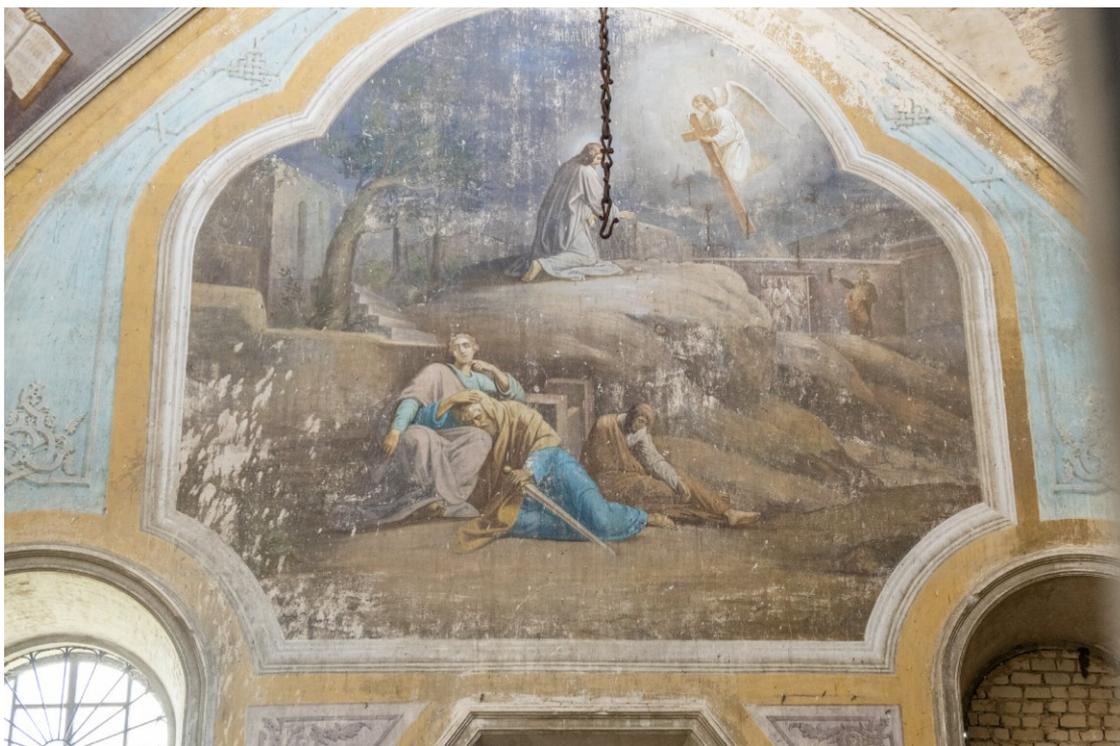
«Моление о чаше» (по работе Ф.А. Бруни)



Храм в честь Успения Пресвятой Богородицы села Казарь



Церковь Троицы Живоначальной в Байдиках



Росписи Церкви Троицы Живоначальной в Байдиках



Христорождественский собор (Кремль г. Рязань)