Е.Е. Докучаева

ДРАМАТУРГИЯ ОГНЯ И МАЛЫЕ СВЕТИЛЬНИКИ В РУССКИХ ХРИСТИАНСКИХ ХРАМАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

В статье рассматривается роль и место малых светильников, располагавшихся в алтаре, перед иконами, использовавшихся во время богослужений в русских храмах второй половины XIX — начале XX в., их типология, символическое значение, сформировавшееся в древности и принципы формообразования и декорирования в стилистике историзма и модерна.

The article is about the role and place of small lamps, located in the altar in front of the icons used during worship in Russian churches of the second half of XIX — early XX century, their typology, symbolic, formed in antiquity and the principles of shaping and decorating in the style of historicism and art Nouveau.

Ключевые слова: храмовые светильники, лампада, семисвечник, дикирий, трикирий, кандила, богослужение, Симеон Солунский, Н.В.Султанов, С.И.Вашков.

Keywords: temple lamps, lampstand, menorah, dikiri, trikiri, Kandil, worship, Simeon of Thessalonica, N.Sultanov, S.I.Vashkov.

В целом, драматургия огня в различных церковных действах была достаточно подробно разработана в православном богослужении еще в XVI веке и достигла своего апогея в первой половине XVII века. Однако концу столетия интерес к режиссуре света заметно ослабевает [1], но вновь возрождается с середины XIX века в связи с общими тенденциями стиля историзм и осознанием необходимости обновления художественного языка религиозного искусства.

В этом контексте возрастает роль светильников в храмовых интерьерах. И хотя с общим стилевым решением архитектуры в значительной степени были связаны паникадила и большие подсвечники к и местным образам, занимавшие определенное место в пространстве храма, в перформативном аспекте восприятия света интересно рассмотреть и малые светильники, находившиеся в алтаре, располагавшиеся перед иконами и использовавшиеся в богослужении.

Освещение храма было необычайно важным для символического осмысления и восприятия пространственных зон в христианском храме, а также процесса богослужения. Даже если службы совершались при дневном свете, в храме в определенные моменты всегда возжигали огонь. Как писал протоиерей К.Никольский, это означало: «1) …что Господь, живущий в свете неприступном, просвещает мир духовным светом, озаряет наши сердца, чтобы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа; 2) для означения того, что сердце верующего согрето пламенем любви к Богу и святым Его; 3) …для изображения духовной радости и торжества церкви» [2]. В соответствии с этим, светильники имели разное назначение, различные размеры и конструкции. Протоиерей К.Никольский говорил и о разной перформативной функции светильников в храме: «Некоторые из светильников занимают одно и то же место и бывают как бы неподвижны, другие во время священнодействия переносятся с места на место; поэтому не для всех светильников устаиваются одинаковые сосуды» [3].

Для светильников употребляли елей и воск — самые чистые вещества, свидетельствующие об искренности, любви и усердии верующих, которые с древних времен приносили эти вещества в качестве дара Богу. Елей наливался в стеклянные лампады, свечи устанавливались в профитках.

Возжигание огня при богослужении — традиция, уходящая корнями в глубокую древность. В раннехристианской литургии (агапе), когда она проходила в катакомбах, это была и необходимость, и духовная радость пламенного горения, и общение с Богом. Непосредственная связь наполнения храмового пространства светом и торжественности богослужения сохранилась и в последующие

века: «…чем торжественнее праздник церковный, тем больше возжигают в храме лампад и свечей» [4]. Светильники бывали различного устройства и на разное количество свечей или лампад, поэтому имели разные названия. Кроме того, некоторые светильники всегда находятся на одном месте, другие же переносятся с места на место, поэтому не для всех светильников устраиваются «одинаковые сосуды».

Среди храмовых светильников особое место занимают те, которые находятся в алтаре. Протоиерей К.Никольский в «Пособии к изучению устава богослужения…» писал: «На престоле и жертвеннике всегда возжигаются свечи. Они ставятся в подсвечники» [5]. Перед началом литургии свеча зажигается на жертвеннике, потом на престоле и затем во всей церкви во время чтения Евангелия. На литургии все свечи, кроме той, которая находится на жертвеннике, гасятся после заамвонной молитвы. К.Никольский указывает, что свеча на жертвеннике не гасится до тех пор, пока «не потребятся Святые Дары» [6]. Возжигать свечи на престоле и жертвеннике было предписано только иерею и диакону.

На главном алтаре находился семисвечник, который символизировал число даров Святого Духа и семь чинов ангельских. Конструкция его постоянна — это поддон со стояном, на котором в одной поперечной плоскости располагаются подставки для свечей или лампад. Если светильник выполнялся в комплекте со всей остальной напрестольной утварью, то в декоративном оформлении он следовал общему замыслу и единым стилевым принципам. В качестве примера можно привести описание напрестольного подсвечника главного алтаря Петропавловского собора в Петергофе, которое дал архитектор и автор проекта Н.В.Султанов: «Подсвечники главного алтаря имеют весьма значительные размеры и являются, в сущности, канделябрами. Высота их 14 вершков (61,6 см). Число свечей символическое — семь, в честь семи чинов ангельских. Кронштейны верхней части сделаны по образу кронштейнов наших паникадил XVII века, и средняя часть ножки украшена двуглавым орлом в стиле того же времени, чтобы подчеркнуть принадлежность их царской церкви. Поддон цилиндрический, с широким поясом орнамента и гладким раструбом внизу» [7].

Подсвечники малых алтарей для этого храма были спроектированы Н.В.Султановым также в стилистике XVII века, но образцами для них послужили кованые светцы для лучины. Поддоны выполнены в виде круглого основания с четырьмя опирающимися «полудужками», в верхние завитки которых вставлялась гладкая ножка равная по высоте ширине ладони, чтобы подсвечник было удобно держать в руке. Вверху ножка заканчивалась узорным шаром, который поддерживал сам подсвечник. На пояске шара располагалась надпись: «Свет Христов просвещает всех». Н.В.Султанов не только хорошо знал памятники древнерусского искусства, формы и декор которых, являлись для него источником формообразования, но и при проектировании, конечно, учитывал иконографию и понимал символическую значимость культовых предметов. Описывая светильники малых алтарей, он специально указывал: «Шар этот имеет значение символическое: освещаемый верхним светильником, он знаменует собою землю, просвещаемую светом Христова учения» [8]. Таким образом, шар-яблоко — необходимый функциональный элемент многих переносных культовых изделий — имеет и глубокое символическое осмысление.

В особых заказах, где утварь для определенного храма проектировалась одним архитектором, светильники всегда подчинялись общему стилевому решению. Интересным примером использования ампирной стилистики в неоклассическом направлении первого десятилетия XX века являются светильники, исполненные товариществом «И.П.Хлебников, с-вья и компания» для Троицкого собора города Сумы. Строительство храма продолжалось с 1901 по 1914 год на средства П.И.Харитоненко. Для создания проекта Харитоненко обратился к архитектору А.В.Щусеву, но из-за большой загруженности тот отказался, и строительство возглавил местный инженер-архитектор Г.А.Штольц. Возможно, поэтому архитектура собора не отличается стилевым единством: завершения главок выполнено в стиле украинское барокко, а входы оформлены ампирными портиками. Но украшение интерьера отличалось большей гармонией и художественной целостностью. П.И.Харитоненко был одержим мыслью создать в Троицком храме нечто подобное интерьеру

киевского собора св. Владимира. Обстоятельства складывались так, что к оформлению интерьера приступили только в 1914–15 годах, так как в 1905 году Харитоненко находился на грани разорения, и строительство храма было приостановлено, но затем финансовое положение его наладилось, и работы возобновились. Вероятно, к этому времени А.В.Щусев был более свободен от заказов и выполнил проект мозаики для пола. В работе над проектом витража «Троица» принимал участие К.И.Петров-Водкин. Известный художник Н.В.Нестеров написал для иконостаса шесть образов, которые, к сожалению, пропали в 20-х годах XX века. Мраморный иконостас, заказанный в Италии, также пропал во время войны, при транспортировке в 1914 году. Таким образом, к работам по украшению интерьера Троицкого собора в городе Сумы были привлечены лучшие художественные силы, поэтому вовсе не случайно, что исполнение металлической храмовой утвари было поручено фирме И.П.Хлебникова. К сожалению, судить о ней мы можем только по нескольким опубликованным снимкам, но и они говорят о высоком художественном и техническом уровне исполнения. Возможно, проекты для светильников выполнил А.В.Щусев, настолько в их формах и декоре, в соотношении всех композиционных элементов выдержано пропорциональное взаимодействие и чувство меры.

В форме семисвечника Троицкого собора в городе Сумы, в соответствии с неоклассической стилистикой, использованы традиционные мотивы вазона (вместо «яблока»), колонны, акантового побега с розетками, снопа колосьев. Единственным элементом, нарушающим чистоту стиля, является поддон, прочеканенный закручивающимися ложками, — прием, более характерный для барокко, — возможно, демонстрируя связь культовой утвари с некоторыми элементами барокко и в самой архитектуре храма. Чтобы «напомнить» о культовом характере данного произведения, композицию его завершает Распятие.

Среди алтарных светильников были те, которые находились за престолом. Это мог быть один подсвечник, трехсвечник или пятисвечник, над которыми подвешивалась лампада. Архиепископ Вениамин в «Новой скрижали» писал: «Подсвечник означает

освещение, подаваемое нам истинным светом; а лампада — милость. Ибо достойно приносить свет истинному свету — Богу и елей в о значение милости и щедрости Его» [9]. Высота их достигала одного метра, а оформление повторяло декор семисвечноков, но в менее сложном и пышном варианте. Символически они выражали триединство Бога (трехсвечники), а также Христа и четырех евангелистов (пятисвечники).

К ручным подсвечникам относится дикирий, подсвечник на две свечи, и трикирий — подсвечник на три свечи, которые употреблялись при архирейским богослужении. По свидетельству исследователей, в византийском богослужении дикирий появляется не ранее XII века и впервые упоминается в «Ответах» византийского патриарха Феодора IV Вальсамона (1189–1195), который пишет о том, что только цари и патриархи могут осенять народ с помощью дикирия [10].

Симеон Солунский объясняет символику дикирия, указывая на двойственную природу Христа — божественную и человеческую, а также говорит, что архирей осеняет им Евангелие перед началом пения Трисвятого. По окончании малого входа и пения тропаря архирей трижды осеняет дикирием престол. В более позднее традиции дикирий и трикирий используются для осенения архиереем молящихся и священнослужителей, при этом дикирий он держит в левой руке, а трикирий в правой. Как самостоятельный литургический предмет дикирий используется сразу после малого входа. В древности, по-видимому, свечи в дикирии ставились под наклоном, чтобы их пламя соединялось, в современной практике свечи скрещены и направлены в разные стороны. В дикириях XVII–XIX вв. свечи ставили прямо. Таким образом, дикирии рассматриваемого нами периода не имели наклонных профиток. В целом дикирии и трикирии представляли самостоятельный комплект богослужебных предметов, не связанных напрямую с архитектурным стилем и оформлением храмового пространства, поэтому в их декоре обычно использовалась общепринятая христианская символика: виноградная лоза, пальмовая ветвь, крест.

К малым, но многочисленным храмовым светильникам относятся лампады — тип подсвечников, подвешиваемых перед иконами.

Традиция возжигать огонь перед иконами, конечно, относится к более древней христианской истории. Так на серебряном византийском блюде 564–578 гг., на котором вычеканена сцена Евхаристии, на архитраве колончатой преграды за престолом видны два светильника в форме фигурных чаш.

Традиция зажигать подсвечники, поставленные на эпистили в восточно-христианских монастырях, описана во многих монастырских типиках [11]. Исследуя алтарные преграды в новгородских храмах домонгольского периода, В.Д.Сарабьянов также указывает на свидетельства присутствия лампад на архитраве, а также использования подвесных светильников перед иконами. Он пишет: «…учитывая, что композиция алтарной преграды имела между темплоном и барьером большое пустующее пространство высотой от 2 до 3,5 метров, более естественным, кажется стремление заполнить это пространство, т.е. расположить иконы либо под темплоном, либо по внешней плоскости его балки. Такое их размещение делало простым и крепление светильников, кронштейны которых могли просто прибиваться к балке сверху и имели необходимый вынос для подвески самой лампады. Более того, светильники могли просто возвышаться над иконами, т.е. устанавливаться непосредственно на темплон» [12].

С развитием русского иконостаса структурируется и расположение в нем светильников. Как отмечает А.Г.Мельник, в русских храмах в XVI — середине XVII века ряд напольных подсвечников к местным образам стал заменяться лампадами, причем к концу века в иконостасах главных соборов уже перед каждой иконой располагалась лампада. А.Г.Мельник пишет: «Теперь можно лишь мысленно представить, какое удивительное зрелище представлял высокий пятиярусный иконостас московского Успенского собора в первой половине XVII века, снизу доверху озаряемый огнями ряда свечей перед местными иконами и четырьмя ярусами свечей на тяблах перед образами верхних чинов» [13].

В храмах XIX — начала XX в. лампады размещались обязательно перед иконами местного ряда и вместе с напольными подсвечниками к местным образам составляли единое целое с общим стилем иконостаса. Хотя в формах лампад и их декоративном оформлении скорее

исходили из их конструкции и функционального назначения, а также общего колористического решения, чем от конкретных исторических прототипов. Следует, однако, подчеркнуть, что в подвесных иконных светильниках выделяли лампады и кандила. В словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона говорится, что лампады используют для елея, а в кандила ставятся восковые свечи [14]. Но в XIX веке в одном светильнике одновременно могли использовать и восковые свечи, и елей, тогда в литературе такой светильник назывался «лампада со свечами».

В типологии лампад Новейшего времени можно выделить два вида: лампады подвесные и поставные, то есть те, которые подвешивались на кронштейнах на цепях и те, которые ставились на полках. Второй тип в храмах XIX века уже не использовали, их ставили обычно в домашних божницах. Такие лампады, как правило, изготавливали по заказу. В их композициях часто использовали фигуративные изображения. Известно, что скульптурные модели для лампад подобного типа в свое время выполнял И.Мартос. И хотя во второй половине XIX — начале XX в. поставные фигурные лампады встречаются не часто, можно привести один пример. На выставке 1870 года фабрика П.А.Овчинникова демонстрировала лампаду в виде колено приклоненного ангела, держащего над головой чашу для елея. Судя по рисунку и описанию, фигура ангела была отлита из серебра с последующей позолотой, а чаша украшена полихромной эмалью.

Сохранился проект поставной лампады, выполненный в русском стиле архитектором А.Л.Гуном. В данном произведении выразительность строится на просечном ажурном декоре плетеного орнамента. Конструкция же довольно проста и представляет стоян в виде трех стержней, который поддерживает широкую чашу для лампады, украшенную плетеным орнаментом.

Подвесные лампады в своей конструкции можно разделить на несколько типов. Наиболее распространенной была форма чаши-подлампадника для одного стеклянного стакана с тремя вертикальными ручками на подвесных цепочках, которая внизу стабилизировалась сложно профилированной бусиной или кисточкой. Данная форма во многом объяснялась функциональным

назначением изделия — в подлампадник удобно ставить и вынимать стеклянную лампаду. В формообразовании и декорировании ярко отразились стилевые черты историзма и модерна. В русском стилевом направлении чаша лампады вытянута, венчик расширяется кверху. Тулово может быть прочеканено «ложками», рельефным орнаментом, покрыто гильошировкой. В декор часто включают медальоны с чеканным или эмалевым травным орнаментом, центром которого является равноконечный крест, розетка, «звезда Давида». Вертикальные ручки обычно ажурные, общим абрисом имеют S-образную форму. Следует особо подчеркнуть, что ручки лампад, выполненных в русском стиле, имели не только функциональное назначение, но и играли важную роль в общем декоративном оформлении изделия: их просечной орнамент обычно повторял главный элемент декора, чаще всего плетенку, расположенную на чаше лампады. Важным конструктивным и декоративным элементом лампад в русском стиле являлась нижняя часть чаши, оформленная в виде разнообразно и сложно профилированной бусины. Иногда низ лампады завершался кисточкой или декоративным элементом, по форме напоминающим ворворку. Эта часть стабилизировала композицию в целом и придавала ей общую коническую форму. Если вписать лампаду подобного типа в геометрическую фигуру, то получится пирамида, направленная вершиной вниз, где ручки являются ее гранями. Данная конструкция лампады стала основой для различных вариаций в формах деталей и декора. Но принципиальные изменения в композиционные решения и декоративное оформление подвесных лампад со вставным стеклянным стаканом были введены С.И.Вашковым и отражали стилистику модерна. Ориентируясь на раннехристианские памятники, С.И.Вашков создает изящные, не перегруженные декором произведения. Подлампадники имеют вид либо простого обода, либо луновидной подставки, украшенной лаконичным геометризированным декором в виде спиралей, четырехконечных крестов, пальмовых листьев, агнцев. Сохраняются свободные, не декорированные фоны. Подвески к чаше или ободу, как правило, выполнены в форме изящного четырехконечного креста или представляют собой свисающие на цепочках каскады с

камнями природной формы и неярких цветов. Обычно это аметисты, хризопразы, горный хрусталь. Они деликатно дополняют неброскую, но изящную красоту форм и декора изделий. Коптильники лампад и подвесные цепочки также отвечают общему конструктивному и декоративному решению: крепления для цепочек никак не выделены, напротив, они практически незаметны и не нарушают геометризма форм и ясной, хорошо читаемой силуэтной линии. Такой тип лампад стал образцом для других фирм, которые в своих прейскурантах выделяли их как «лампады лучшей художественной работы».

Среди лампад со вставным стеклянным стаканом можно выделить несколько конструктивных модификаций. Это рожковые лампады и лампады-щиты. Рожковые можно рассматривать как вариант небольших светильников, обычно на три или четыре кронштейна (рожка), которые располагаются вокруг центрального объемного элемента, им может быть гладкий или украшенный рельефом шар, вазон или балясина, завершающаяся подвесом, также разнообразной формы: кисть, ворворка, профилированная бусина. Наверху композицию венчает восьмиконечный крест или скульптурка ангела. Кронштейны с подставками для лампад — ажурные, выполненные в просечной технике. Такие лампады подвешивались на специальных кронштейнах, далеко отстающих от стены, и располагались перед большими иконами или киотами. Числовая символика (три и четыре лампады), была связана с Троицей и четырьмя евангелистами.

Щитовые лампады отличались от рожковых тем, что располагались в одной плоскости и, в соответствие с этим, имели только три подставки для стеклянных стаканов. Щиток, на котором они крепились, всегда делали ажурным, выпиливая фон из листовой заготовки, оставляя в металле только орнамент. Формы щитков могли быть разнообразными, но в декоре часто повторяется и варьируется тема равноконечного креста. Иногда центром композиции щитка становится икона с живописным изображением Святой Троицы (три лампады также напоминают о догмате триединства), Спаса, Богоматери. В ажурный орнамент часто включают текст: «Свет Христов просвещает всех». Декор щитовых лампад обогащается цветом: эмалью, разноцветными камнями.

Следует подчеркнуть, что лампады относятся к такому типу церковной утвари, который в наименьшей степени связан с общим пространственным решением храмового интерьера, так как они были предназначены для отдельного молельного образа. Поэтому именно лампада может передать индивидуальное молитвенное обращение к Богу, «поведать» о своем горе или «поделиться» своей радости. Так лампады становятся тем предметом культовой утвари, в которых личное общение со священными образами отражается в их формах и декоре. Конечно, изделия такого типа были уникальными, изготавливались на заказ и несли в своих формах, декоре и в своей символике информацию, как о самом заказчике, так и о событии, которое было для него важным. Например, на фабрике Сазиковых в 1868 году была выполнена необычная лампада в виде кормы корабля «Лефорт», который затонул и унес жизни многих пассажиров. Когда внутри зажигался огонь, два ряда окон светились, и тогда возникал образ уплывающего вдаль корабля, уносящего в иной мир погибшие души.

Как пример глубоко интимного дара покойному является лампада, находившаяся в храме-усыпальнице Великого Князя Сергея Александровича, в Чудовом монастыре Московского Кремля, от его супруги — Великой Княгини Елизаветы Фёдоровны. Лампада из синего стекла вставлена в золотой браслет в виде крученой цепи с крупным сапфиром — подарок супруга в день их помолвки в 1883 году [15]. Часто такие поминальные лампады включали и довольно развернутую надпись-легенду, повествующую о том, по какому случаю и в память о ком была выполнена данная вещь. Так по рисунку Н.В.Султанова на фабрике Овчинникова сделали лампаду со следующей надписью: «В лето от рождения Бога-Слова 1892-е, сооружена сия лампада к св. иконе Преподобного отца нашего Сергия Радонежского Чудотворца, писанной на доске раки Его в Свято-Троицкую Лавру, Благоверным Государем Великим Князем Павлом Александровичем в память в Бозе почившей Супруги Его Благоверной Государыни Великой Княгини Александры Георгиевны, родом Королевны Греческой» [16].

Но чаще всего лампады, заказанные отдельным лицом, были

благодарственным подношением иконному образу (в большинстве случаев, чудотворному) за исцеление или какую-либо исполненную просьбу. Обычно такие произведения не отличали оригинальность форм и декора, они отражали общие стилевые тенденции своего времени, а благодарственный текст размещали не только на самой лампаде, но и на прикладе, т.е. на серебряных изображениях исцеленных частей тела — традиция, пришедшая из глубокой древности и сохранившаяся в XIX веке. Например, житель Москвы губернский секретарь Константин Петрович Соловьёв прислал в дар Черниговской иконе Божией Матери, что в пещерной церкви Гефсиманского скита, серебряную лампаду и «…таковое же изображение руки с запиской, что он страдал болезнью левой руки» [17].

В целом, перформативная функция малых светильников повлияла и на их более свободное включение в общую стилевую концепцию храмового пространства, где в оформлении алтарных светильников, а также дикириев и трикириев большую роль играла символика орнаментальных мотивов (виноградная лоза, пальмовая ветвь и др.). В XIX — начале XX в. лампады были тем предметом церковной утвари, который наиболее часто преподносился в дар отдельными верующими как индивидуальное обращение к Богу или группой лиц по случаю памятных дат и празднования важных церковных юбилеев. Лампады заказывались по специально исполненным проектам, но также и приобретались по прейскурантам фирм, работавших в области производства драгоценной церковной утвари, которые предлагали широкий выбор светильников различного стиля, технического исполнения, декоративного оформления.

Примечания:

1. *Мельник А.Г.* Драматургия огня в пространстве русских храмов // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2011. — С. 461.

2. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятыя

Богородицы, что на Сенной. — СПб., 1907. — С. 42.

3. Там же. — С. 44.

4. Лампада // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896. — С. 304.

5. Пособие к изучению устава богослужения... — СПб., 1907. — С. 45.

6. Там же. — С. 49.

7. *Султанов Н.В*. Утварь нового придворного собора в Петергофе // Зодчий. — 1906. — № 10. — С. 88.

8. Там же.

9. «Новая скрижаль» Вениамина архиепископа Нижегородского и Арзамасского в четырёх частях. — СПб., 1857. — С. 20.

10. Диакон Михаил Желтов. Дикирий // Православная энциклопедия. Т. 14. — М., 2012 . — С. 693.

11. О светильниках на архитраве см: *Голубинский Е*. История русской церкви. Т. 1. — М., 1904; Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / ред.-сост. А.М.Лидов. СПб., 1994; Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000.

12. *Сарабьянов В.Д.* Новгородская алтарная преграда // Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000. — С. 334.

13. *Мельник А.Г*. Драматургия огня в пространстве русских храмов // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. — М., 2011. — С. 449.

14. Лампада // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896.— С. 304.

15. *Степанов М.П*. Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича по имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре. — М., 1909. — С. 114.

16. Московские церковные ведомости. — 1892. — № 39. — С. 536.

17. Сказание о чудотворной иконе Богоматери, находящейся в пещерном храме Гефсиманского скита, что близ Троице-Сергиевой Лавры. М., 1890. С. 56.

Библиография:

1. *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 1. — М., 1904.

2. Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / ред.-сост. А.М.Лидов. — СПб., 1994.

3. Зодчий. — 1906. — № 10.

4. Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000.

5. «Новая скрижаль» Вениамина архиепископа Нижегородского и Арзамасского в четырёх частях. — СПб., 1857.

6. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2011.

7. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятыя Богородицы, что на Сенной. — СПб., 1907.

8. Сказание о чудотворной иконе Богоматери, находящейся в пещерном храме Гефсиманского скита, что близ Троице-Сергиевой Лавры. — М., 1890.

9. *Степанов М.П.* Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича по имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре. — М., 1909.

10. Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896.