https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-1-22-45

Выносные иконы и шитые плащаницы в богослужениях драматического характера Древней Руси

Л. М. Евсеева
Музей русской иконы им. Михаила Абрамова
Москва, Российская Федерация
lilia.m.evseeva@gmail.com

Для цитирования:
Евсеева Л. М. Выносные иконы и шитые плащаницы в богослужениях драматического характера Древней Руси // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 1. С. 22–45. https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-1-22-45

Аннотация. Богослужебный цикл в новгородском соборе Святой Софии включал знаменитые песенные последования (ᾀσματικὴ ἀκολουθία) согласно Типикону Святой Софии в Константинополе. Их описания известны в новгородских литургических рукописях с XIII в. С конца XV в. важную роль в совершении песенных последований в Новгороде играли аналойные двусторонние иконы, уникальный комплекс которых с образами Спасителя, Богоматери, святых и библейских сюжетов был создан в это время. Организация серии позволяла как выкладывать на аналой в наосе храма в праздничный день одну икону, так и выносить иконы с образами святых на площадь близ Св. Софии в дни свершения действа Новолетия 1 сентября или в Неделю о Страшном суде. Иконы сменяли друг друга на аналое в Страстную седмицу. Плащаницу с шитым изображением мёртвого Христа выносили из алтаря на стол посредине наоса в Страстную Субботу, его сменяла икона «Воскресение (Сошествие во ад)» ранним утром Пасхального Воскресения. Это была подлинная «мистерия образов».

Ключевые слова: богослужение, Типикон, икона, плащаница, шитье, история, Древняя Русь.

© Евсеева Л. М., 2023

Movable icons and embroidery shrouds in services of dramatic character in Ancient Rus'

Liliya M. Evseeva
The Mikhail Abramov Museum of Russian Icon, Moscow, Russian Federation
lilia.m.evseeva@gmail.com

For citation:
Evseeva L. M. Movable icons and embroidery shrouds in services of dramatic character in Ancient Rus'. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 1. Pp. 22–45. https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-1-22-45

Abstract. The Cycle of services of Novgorod Cathedral of the Holy Wisdom included singing services (ᾀσματική ἀκολουθία) after the practice of the Hagia Sophia in Constantinople. Its description is known since the 13th century from the Novgorod liturgical manuscripts. Since the end of 15th century the double-sided proskynesis icons has been an important integral part of singing service in Novgorod Cathedral. The unique complex of the images of the Saviour, Mother of God, saints, and the Bible scenes was created at this time. The complicated organization composition of the Novgorod series allowed to lay one icon in the church naos at festive day or to carry out all icons with images of saints to square near Cathedral during the rites of the New Year on September 1 and on Sunday of the Last Judgement. The icons replaced one another during the Holy Week. The Shroud with the embroidery image of dead Christ was carried out from altar and put on a table in the middle of naos at Holy Saturday. The icon Resurrection (Descent into Hell) replaced the Shroud at early morning of Resurrection Sunday. It was a real "mystery of images".

Keywords: services, Typikon, icon, shroud, embroidery, history, Ancient Rus'.

Драматизация церковных богослужений являлась яркой особенностью Святой Софии Константинопольской. Она определяла свершение песенных последований (ᾀσματική ἀκολουθία) Великой церкви – особого вида чинопоследования, когда тексты исполнялись преимущественно певчески. В песенных последованиях Святой Софии имело место прообразовательное, т. е. символическое, изображение клиром и певцами лиц и событий Священной истории, которое восходит к ранней иерусалимской традиции. Практика Великой церкви с самого начала создавалась под влиянием богослужения Иерусалимской церкви, где уже с IV в. был выработан сложный ритуал. Его особенностью было воссоздание посредством обряда сакральных событий, свершившихся в Иерусалиме [Дмитриевский 1907, 117]. Ярким примером может быть празднование Входа Христа в Иерусалим, когда, окружённый людьми с пальмовыми ветвями и свечами в руках, несущими малых детей и распевающими песнопения, епископ Иерусалима спускался с Елеонской горы в город «по тому образу, каким был приведён Господь»[1]. Константинопольская церковь, восприняв эту торжественную обрядность, насытила её более сложными и изощрёнными формами.

[1] Описание Сильвии Аквитанской, паломницы в Иерусалим IV века [см.: Дмитриевский 1907].

Основные из песенных последований Великой церкви: чин Новолетия; чин Крестовоздвижения; Пещное действо, совершаемое в Неделю праотец; О Страшном суде (второе воскресение служб по Постной триоди); торжество Православия (первое воскресение Великого поста); Действо в неделю Ваий; чин омовения ног в Страстной четверг; чины Великой Пятницы и Великой Субботы. Отдельные из Песенных последований совершались на городском форуме [Mateos 1962, 4–5]. Посещение памятных мест Иерусалима заменяли литании, которые совершались от Святой Софии к храмам разного посвящения или в обратном порядке [Дмитриевский 1907, 183]. Так, в неделю Ваий в Константинополе «патриарх, сидя верхом на жребяти, в предшествии пешком всех прочих, одетых в фелони и имеющих в руках кресты и вайи», направлялся от церкви Сорока мучеников к Св. Софии[2].

Многие из песенных последований сохранили драматический характер святогробских богослужений, некоторые, как Пещное действо, имели вид сценической драматургии, в связи с чем спор о природе этих представлений, начавшийся в X веке[3], продолжается до наших дней. Являлась ли источником этих действ западная литургическая драма с её вполне сценическим перевоплощением исполнителей в священные персонажи, как считает ряд западных исследователей [La Piana 1936; Velimirović 1962], или природа песенных последований иная, и действа, совершавшиеся в византийских и русских храмах, независимы от западной литургической драмы, что отстаивали, опираясь на византийских авторов, русские историки литургии [Мансветов 1885, 229, 233, 236–245; Дмитриевский 1894, 574; Голубцов 1911]? Наиболее убедительный ответ на этот вопрос был дан в Византии в XV веке Симеоном, митрополитом Солунским, который показал условный характер действ в византийских соборах. Священник, как писал Симеон Солунский в своём сочинении «Книга о храме» (гл. 20–28), являет в богослужении самого Христа согласно полученной им при поставлении благодати [Симеон 1897]. А в своём трактате «Диалог против ересей» он полемически уточняет: «Если <латиняне> ставят нам в упрёк пещь трёх отроков, то мы не зажигаем огня в пещи, у нас только свечи и светильники, и мы воскуряем фимиам Богу согласно обычаю; и у нас ангела представляют <живописью>, а не человеком. Кроме того, мы ставим отроков, чистых как дети, петь песнь, согласно традиции» (PG, ed. J. P. Migne. Vol. 155. Col. 113)[4]. Последняя фраза свт. Симеона разъясняет самую суть спора: в византийской практике действ, в отличие от западной литургической драмы, сценического перевоплощения не происходит: дети-исполнители чисты по своей природе, а не вследствие актёрской техники.

Особенностью песенных последований было участие в их свершении икон, как крупных по размеру, так и малоформатных. Они выносились клиром на руках или устанавливались на специальных подставках, перемещались по ходу службы

[2] См.: Типикон Великой церкви по списку первой половины XI в. Дрезденская королевская библиотека. № 140. Л. 127 об. [цит. по: Дмитриевский 1907, 119].

[3] Легат римского папы, посетивший Константинополь в X веке и присутствовавший при свершении песенных последований в Св. Софии, высказался за связь этих богослужений с западной литургической драмой [см.: Baud-Bovy 1938, 321–334].

[4] Цит. по английскому переводу с греческого: Velimirović 1962, 352.

и таким образом динамично включались в акт богослужения. Представление об этом даёт византийская икона «Торжество Православия» конца XIV в. в Британском музее, где изображена большая икона «Одигитрия» на постаменте и две небольшие иконы Христа и Богоматери в руках монахов [Vassilaki 2000, 340–341]. Известно участие двусторонней иконы XII в. «Богоматерь Одигитрия – Христос во гробе» (Музей г. Кастории, Греция) в богослужении Великой Пятницы и Великой Субботы при исполнении канона – песни «Плач Марии у креста» (согласно тексту, она собеседует в распинаемым Христом), при этом образ разворачивали то одной, то другой стороной [Pallas 1965, 87, 95].

Значимость икон в совершении песенных последований возросла на Руси, прежде всего – в новгородском соборе Святой Софии, единственном из русских храмов, который с XIII в. включал в своё чинопоследование знаменитые песенные службы из практики Великой церкви [Красносельцев 1895, 34–37; Лисицын 1911; Голубцов 1911, 58 и др.]. Они были добавлены в принятый на Руси Студитский Типикон патриарха Алексея[5]. По мнению историков литургии А. А. Дмитриевского [Дмитриевский 1907, 275–277, 280], Н. Ф. Красносельцева [Красносельцев 1895, 34–37] и М. А. Лисицына [Лисицын 1911], ни в одном из русских храмов, включая и киевскую Св. Софию, особенности богослужения константинопольской Св. Софии не были приняты с такой полнотой. Обрядность по Типикону Великой церкви, как считает А. П. Голубцов, последовательно усваивалась в новгородском соборе с XI по XV в. [Голубцов 1911, 58].

Особенного своего расцвета своеобразная богослужебная практика новгородского собора приобретает к концу XV в. при архиепископе Геннадии (1484–1504), несмотря на то, что при нём престол Св. Софии был переосвящён в честь Успения Богоматери по образцу митрополичьего храма в Москве, одной из причин чего было приведение новгородского кафедрала в общую семью городов Московской Руси с их культом праздника Успения. Однако перемена посвящения новгородского собора не внесла серьезных корректив в его чинопоследование [Квливидзе 1998, 94].

Современный церковный историк архимандрит Макарий (Веретенников) говорит о расцвете литургической жизни в Новгороде при архиепископе Геннадии [Макарий 1981, 71–72]. Забота о поддержании древних форм обряда и, возможно, обновление некоторых из них по византийскому образцу явились определённым выражением анти-еретической позиции архиепископа[6], которую он последовательно занимал с начала своего пастырского служения в Новгороде. Как пишет исследователь, «невольно напрашивается мысль, что торжественные богослужения, совершаемые Новгородским святителем, явились новой формой борьбы с еретиками. Святитель наглядно показывает, чего хотели лишить православных людей» [Макарий 1981, 72]. И в первую очередь особую значимость в это

[5] Данный устав определял совершение богослужения на Руси с последней трети XI и до конца XIV в. [Пентковский 2001, 207–211].

[6] В XV веке в Новгороде распространилась ересь жидовствующих, которая представляла собой смесь иудейства с христианством. Учение еретиков состояло в рационалистическом отрицании догматов о Троице, божестве Иисуса Христа и искуплении, в предпочтении Ветхого Завета Новому, в отрицании отеческих писаний, почитания св. мощей и икон, церковной обрядности и таинств [см.: Казакова, Лурье 1955].

время приобретают песенные последования, которые в русской богослужебной практике носили название действ.

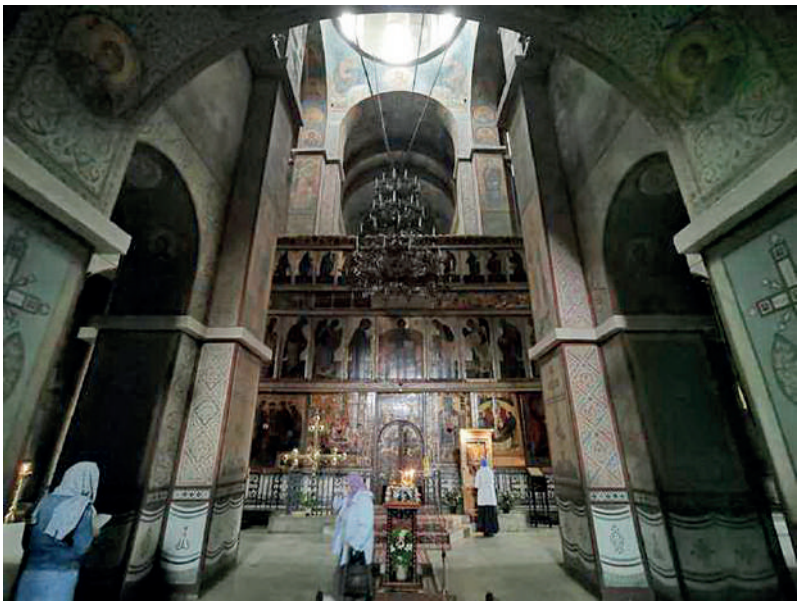
Наиболее ранние из пространных записей о службах в новгородской Софии были сделаны в 1542 и 1550 гг. по указанию новгородского архиепископа Феодосия; это «Чин церковный архиепископа Великого Новгорода и Пскова» [Голубцов 1899, 239–268], который практически совпадает с Чиновником новгородского собора 1626–1634 гг., где описания богослужебных чинов даны более подробно [Там же, 1–238].

Архиепископ Феодосий сменил на новгородской кафедре Макария, при котором сохранялась установленная Геннадием полнота исполнения и красота богослужебных действ в Св. Софии. По всей видимости, «Чин церковный» был записан по распоряжению архиепископа Феодосия именно для сохранения в дальнейшем этих богослужений в соборе. К этому времени в Новгороде уже существовали профессиональные хоры; так, «Чин церковный» сообщает о сложном пении в соборе поочерёдно несколькими хорами на праздник Успения [Там же, 262]. Хор собора в целом состоял из 27 певцов, разделённых на три станицы, в богослужениях певцы участвовали в особых торжественных одеяниях из красного, синего и серого сукна [Греков 1924, 33, 36]. Как можно предположить, профессиональный хор в соборе образовался уже при Геннадии в связи с потребностью участия при свершения песенных последований не менее двух хоров[7].

Особым новшеством архиепископа Геннадия был также заказ в конце XV века комплекта двусторонних аналойных икон-«полотенец», основой для живописи которых служило загрунтованное полотно (в XX в. они были названы исследователями таблетками), размером 23×19 см и числом около 36 (дошло до наших дней 25). Сюжеты «полотенец» соответствовали дням памяти великих святых и основным праздникам литургического года [Лазарев 1977; Смирнова и др. 1982, 301–320, 506–521; Вздорнов 2007; Евсеева 2013, 261–382, табл. 86–135]. Их первое назначение состояло в том, чтобы в качестве «иконы дня» присутствовать на аналое в центре церковного наоса в праздничные дни. Образ выкладывали на аналой перед всенощной в канун праздника, и он становился, по сути, центром в изобразительном ряду церковной декорации. Этому впечатлению способствовала и особая его освещённость: рядом с аналоем стояло по нескольку светильников, и свет концентрировал внимание прихожан на «иконе дня». Свет также являлся и обязательным условием обряда поклонения иконе на аналое, которым заканчивалась следующая за всенощным бдением утреня. Священник и диаконы в облачении и с зажжёнными свечами в руках становились по сторонам аналоя, к которому под пение хора подходили с поклоном верующие и целовали образ, после чего получали благословление священника. Этот обряд на Руси с XV в. проходил не только в соборных храмах, но и в монастырях, где он был перенят из афонских обителей [Успенский 1978, 5][8].

[7] О существовании профессионального хора в Новгороде в конце XV века у нас нет точных сведений; однако, как свидетельствуют новгородские певческие рукописи, уровень музыкальной церковной культуры в Новгороде в XIV–XV веках был очень высок [Финдейзен 1928, 137–139].

[8] В свою очередь в византийское богослужение обряд поклонения небольшому по формату образу на аналое пришёл из поздней римской практики поклонения портрету императора, который устанавливали на столе в окружении светильников; описание римского обряда и изображение стола с портретом сохранилось в копии официального календаря Римской империи V в. (Баварская Государственная Библиотека. Clm. 10291. Fol. 178) [см.: Бельтинг 2002, 125–126, ил. 53].



Ил. 1. Собор Св. Софии. Новгород, 1045–1050. Интерьер.
Фото из открытых источников.

Описания чинов в названных рукописях позволяют наглядно представить совершение действ в Св. Софии Новгородской (ил. 1). Грандиозный по своим масштабам новгородский собор возведён в 1045–1050 гг. по воле киевского князя Ярослава и правящего в Новгороде его сына Владимира. Его архитектурный облик определяют мощь и сила. К концу XV века интерьер собора органично дополняли близкие ему по времени создания величественные двухметровые иконы в интерколумниях алтарной преграды и стоящие на её архитраве экспрессивные по своему стилю палеологовские образа праздничного ряда 1341 г., представляющие земную жизнь Спасителя. Торжественный деисусный чин с молитвенным предстоянием Богоматери и святых восседающему на троне Христу преобразовал преграду в 1438 г. в новую, характерную в дальнейшем для Руси форму – иконостас. Икона на аналое должна была обладать неким собственным независимым художественным достоинством, чтобы стать значимой в этом масштабном и богатом живописными образами интерьере. Мастера серии пошли по пути создания композиций, которые все, при разных сюжетах и темах, отличаются гармоническим построением и при этом обладают достаточной энергией, что не позволяло образу на аналое нивелироваться, «раствориться» в пространстве собора. Во многом данный эффект живописи «полотенец» стал возможен благодаря объединению в их стиле гармонического начала, свойственного московской иконописи XV века, и той сконцентрированной энергии, которая определяла новгородское искусство этого времени. Софийские таблетки в довольно разнообразной продукции мастерской архиерейского дома являются единственным произведением, где соотношение местных норм искусства и московского стиля достигло наибольшей согласованности. Воля архиепископа Геннадия, образованного иерарха

из Москвы, создала, таким образом, не только исключительный комплект аналойных икон, сполна соответствующей богослужебной практике новгородской Софии, но и уникальный художественный ансамбль.

Одно из наиболее ярких среди песенных последований, свершаемых в соборе, – Пещное действо, названное в тексте Чиновника 1626–1632 г. «Егда ангела спущают…». Оно проходило, как и в константинопольской Софии, в Неделю праотцев (в предпоследнее воскресение перед Рождеством Христовым) и начинало собой череду служб перед этим важнейшим праздником, когда вспоминались земные предки Христа, пророк Даниил и три еврейских отрока, история которых прообразовывала Воскресение Спасителя. По аналогии со Св. Софией Константинопольской первоначальный престольный праздник новгородского собора, также посвящённого Христу, вероятно, был на Рождество Христово.



Ил. 2. Три отрока в пещи огненной (НГОМЗ).
Новгород, конец XV в. Источник: Лазарев 1977.

В канун праздника амвон в новгородском соборе отодвигали в сторону и устанавливали деревянную пещь. Фигуру ангела вырезали из телячьей кожи, её грунтовали и расписывали. На роль отроков благословляли лучших певцов. Надевали на них белые стихари и высокие шапки, имевшие вид корон. Огонь разжигали в горне под печью (тлела плакун-трава, дающая много дыма). На роль мучителей-халдеев, которая в XVI в. была бессловесной, определяли церковных сторожей. Чин совершали, как и в Св. Софии Константинопольской, перед Божественной

Литургией. Действо разворачивалось в мистериальный форме, согласно одам канона, которые произносил иподиакон, «учитель отроков», и певчески исполняли хор и отроки. Роль иконы праздника на аналое ярко выступала по его ходу. Образу поклонялся в начале каждой оды и по её завершению ведущей действие иподиакон. Само действо повторяло запечатлённый на иконе-«полотенце» центральный момент чуда – угашение огня (ил. 2). Поднявшись в печь, отроки становились «руце <…> дланями совокуплены друга в друзи» (т. е. взявшись за руки), а когда разжигали огонь, «и аггел Господень снидетъ (его спускали с крюка паникадила. – *Л.Е.*) <…> и как начнут петь отроци: Тогда ти трие <…> они крестятся равно, и кланяются, и обращаются (ходят по кругу. – *Л.Е.*) трижды, аггела в руках держа перед собою: два держат за крыле, средний же за правую ногу». Иконография таблетки, по нашему мнению, отражала практику песенного последования о трёх отроках Св. Софии Константинопольской: в греческой нотной рукописи 1457 г. дано сходное описание обряда: «Во время пения “Благословите все дела Господни” отроки ходят кругом внутри пещи, протягивая руки и поднимая глаза вверх» [цит. по: Дмитриевский 1894, 588]. Изображение ходящих в печи по кругу отроков с ангелами распространилось в палеологовское время, мы встречаем его и в московских памятниках: в клейме храмовой иконы Архангельского собора «Архангел Михаил в деяниях» ок. 1400 г. [Машнина 1968, ил. 7] и в стенописи Успенского собора Московского Кремля 1481 г. [Зонова 1971, ил. 17].

О феномене устроения клиром новгородской Св. Софии богослужебных действ согласно иконному изображению как образцу[9] ясно заявлено в «Чине архиепископа Новгорода и Пскова». На вербную Неделю, когда совершался чин Шествия на осляти, на утрени «архиепископ целует праздник (икону «Вход Господень во Иерусалим» на аналое. – *Л.Е.*) (ил. 3) <…> и приходят наместники праздник целовати же, которые осля водите <…>. И выходят из церкви со крестами, и за кресты выходит архиепископ <…>. И перед церковью уготовано осля. И всходит архиепископ на степень <…> и восседает на осля и приемлет святое евангелие, и поведут под ним осля; уготовано преж бывше верби велие <…>. И везутся ея пред архиепископом в образъ Господа нашего Иисуса Христа, яко самим содеяся Господемъ» [Голубцов 1899, 256]. В Чиновнике 1626–1634 гг. при описания шествия святителя на осляти по улице Новгорода «к Иерусалиму» (церкви Входа в Иерусалим) добавлено: «народи же постилаху ризы по пути» [Там же, 184]. В иконографии таблетки представлен развитый подробный вариант иконографии, характерный для палеологовского искусства и принятый на Руси в XV веке. Торжественный мерный стиль живописи на «полотенце» как нельзя точно подходил для организации и выразительности самого действа «Шествие на осляти», а возможно, и в свою очередь отражал торжественность самого действа. О такого рода обратном влиянии свидетельствует небольшая икона новгородского письма второй четверти – середины XV в., где в руках восседающего на осляти Христа не традиционный для иконографии праздника свиток, а кодекс Евангелия: с Евангелием в руках двигался во время свершения действа Шествия на осляти новгородский архиепископ [Шалина 2009, 108–113].

[9] Иконографию богослужебного ритуала, воспроизводящего иконное изображение, на примере Шествия на осляти также см.: Flier 1992, 66; Лидов 2009, 24–25.



Ил. 3. Вход Господен во Иерусалим (ГТГ).
Новгород, конец XV в. Источник: Лазарев 1977.

Организация серии аналойных двусторонних икон-«полотенец» в новгородском соборе была такова, что позволяла участие в совершении богослужебных действ целым группам [Евсеева 2013, 347–376], что было новшеством в русской иконописи[10].

Участие в песенных последованиях комплекса икон, выносимого одновременно, насыщало богослужение множеством сакральных образов. Так, чин Новолетия, как указывают новгородский Пролог XIII в. (ГИМ. Синод. 247) и Требник XIV в. (РНБ. Соф. 1056), совершался в Новгороде на площади перед Св. Софией 1 сентября [Лисицын 1911, 110–112] согласно Календарю Св. Софии Константинопольской[11]. Празднование Новолетия 1 сентября на всей Руси было установлено Московским собором только в 1492 г., до этого Русь отмечала начало Нового года 1 марта [Зелинский 1978, 95–97].

[10] Иной и более простой была организация серий «полотенец» для монастырских и приходских церквей, где песенные последования не совершались. Часть икон таких серий на обеих своих сторонах имела изображения праздников, а другая – святых. Древнейший комплект такого рода был создан в середине XV в. для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря [Евсеева 2013, 86–260, табл. 50–75].

[11] В Константинополе, согласно Типикону Великой церкви, чин совершался перед Св. Софией на Форуме императора Константина [Дмитриевский 1895, 152–154].





Ил. 4–6. Христос Вседержитель (ГТГ). Богоматерь Одигитрия (НГОМЗ).
Симеон Столпник, Иоанн Богослов и апостол Филипп (НГОМЗ).
Новгород, конец XV в. Источник: Лазарев 1977.

После утрени, как сообщает Чиновник новгородского собора 1626–1634 гг., «ключари устрояютъ место, на нем лето начинать, и поставят налоги подъ иконы и под евангелие <…> а [в церкви] повелеваютъ городским попам поднимать рипиды, крестъ выносной и образы Софеи и Знамения и пресвятые Владимирския и Тихвинския и налойные полотенца» [см.: Голубцов 1899, 1–2]. Клирики с крестом и иконами торжественной процессией выходили из храма, кресты и выносные иконы во время свершения чина держали в руках, а «полотенца» выкладывали на аналои стороной с изображением Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов и других святых, среди которых на центральном месте возлагалось «полотенце» с изображением Симеона Столпника, память которого приходится на этот день (ил. 4, 5, 6). Обратим внимание на организацию серии, которая предусматривала такого рода демонстрацию «полотенец»: на большинстве из них изображения святых находятся на одной стороне, а праздники – на обороте, что давало возможность демонстрировать одновременно весь представленный на них христианский «пантеон». Во время свершения чина святитель произносил молитвы, обращённые к Спасителю, Богоматери и всем святым, а также молитву константинопольского патриарха Филофея, обращённую к Спасителю с поминанием Богоматери и всех святых: «Даждь нам в вере и во единстве крепкомъ круга того прейдти <…> Благоверного царя нашего в православии и правде и здравии соблюди <…> да и мы <…> в благоверии и чистоте поживем» [Голубцов 1899, 12–13].

Сходным образом с выносом креста, крупных выносных икон и полотенец совершалось за алтарём Св. Софии чинопоследование о Страшном суде в Мясопустную Неделю. Одно из центральных мест занимала икона на аналое с изображением Страшного суда: «столъ облачен <…> и на нем поставляют образъ видения пророка Даниила Страшного суда» [Там же, 151]. Иконы-таблетки не перечисляются и аналои для них не ставятся, но при описании чина они названы во множественном числе. По всей видимости, это были «полотенца» с изображением Христа, Богоматери и святых: в текстах стихир Страшного суда названы неоднократно Христос-Судия и святые, лик которых «вниде в чертог небесный» [Там же, 152]. Во время свершения чина клирики должны были дер-

жать их на руках[12], возможно, поднимать над головами, имитируя нахождение над толпой выносных икон на древке. Площадь за алтарём Св. Софии в момент свершения действа являла собой единый пространственный образ будущего Второго Пришествия, где Христос и его святые представали на иконах, а явившееся на Суд человечество – новгородским людом[13]. Данное литургическое приобщение паствы будущему всемирному событию должно было полностью соответствовать исполнению задачи по укреплению в народе православной веры, то есть, по замыслу владыки Геннадия, стать средством борьбы с еретиками.



Ил. 7–9. Благовещение (НГОМЗ). Рождество Христово (ГТГ-Ф). Сретение (НГОМЗ). Новгород, конец XV в. Источник: Лазарев 1977.

Большим комплексом участвовали «полотенца» и в совершении чина Торжества Православия в первую Неделю Великого поста, когда святых кликали поочередно по синодику и демонстрировали верующим [Голубцов 1899, 151; Евсеева 2013, 363–366]. Целую группу таблеток выносили при пении Царских часов – архиерейского богослужения, также уходящего своими корнями в чины константинопольской Великой церкви. В этих службах полагалось славить императора как наместника Христа на земле и петь ему многолетие. После венчания на царство великого князя Ивана IV в 1547 г. на Царских часах в Новгороде пели многолетие царю, царице, царским детям, именитым людям и «всем православным христианам». Совершали этот чин в крестовой палате архиерейского дома, куда приносили из Св. Софии «крест выносной, да икону святую Софию, да крестъ воздвизальный, да праздники на налои, а поставляют все вряд» [Голубцов 1899, 253]. На иконах, разложенных на аналоях, демонстрировалась сторона софийских таблеток с изображением сюжетов земной жизни Христа как наглядное свидетельство Воплощения (ил. 7, 8, 9). Иконография выложенных «полотенец» восходит к позднепалеологовским изводам с их стремлением к точности передачи евангельского текста, которые полностью были усвоены русским искусством к концу

[12] Как сообщает Чиновник, за алтарём Св. Софии устанавливалось только два аналоя и стол, и они были заняты крестом, Евангелием и иконой Страшного суда.

[13] О всемирном характере Действа о Страшном суде пишет также Н. И. Сазонова. См.: Сазонова 2016.

XV века. Иконы на аналое давали убедительный образ земной жизни Спасителя. Царские часы заканчивались поклонением иконе Рождества Христова: «И после евангелия последняго целует архиепископ праздник и после архиепископа вси благороднии целуют праздник» [Там же, 254].

Участие большинства софийских икон-«полотенец» в песенных последованиях на Новолетие, в Неделю о страшном суде, в Неделю православия и в Царских часах предполагалось, без сомнения, уже при заказе серии, состав и организация которой должны были учитывать содержательную сторону этих чинов. В византийском искусстве можно выделить сходные по организации с софийской серией сюжетные полиптихи XI–XII вв. в собрании монастыря Св. Екатерины на Синае, исполненные в Константинополе или повторяющие столичные произведения [Евсеева 2013, 15–81]. Допустима мысль, что их сложная организация является отражением участия неизвестных нам серий икон в богослужебном обиходе Св. Софии Константинопольской, в первую очередь при свершении песенных последований. И таким образом источник новгородской серии может быть связан путём долгих повторений и определённых изменений с главным храмом Империи.



Ил. 10–11. Тайная вечеря; Омовение ног; Моление о чаше; Предательство Иуды (НГОМЗ). Целование Иуды; Христос перед Каиафой и Анной; Отречение Петра; Христос перед Пилатом (ГТГ). Новгород, конец XV в. Источник: Лазарев 1977.

Сложное сочетание сюжетов аналойных икон и их количества на аналоях можно наблюдать в богослужениях Страстной седмицы. В Великую Пятницу во время чтения 12 Евангелий Святых страстей Господних на аналоях находились две четырёхчастные иконы-таблетки с изображением Страстей, содержащие в целом 16 сюжетов. «В великий же пятокъ, как ночные часы оточтутъ <…> в святой Софии среди церкви поставляютъ на налогехъ страсти и святое евангелие и передъ ними же свещи на подсвещниках» (Чиновник 1626–1634 гг.). Сцены на этих «поло-

тенцах» расположены так, что продолжением страстных сюжетов на лицевой стороне с «Тайной вечерей», «Молением о чаше» и «Предательством Иуды» являются не сюжеты на обороте таблетки, а сцены на лицевой стороне второй страстной иконки: «Целование Иуды», «Христос перед Анной и Каиафой», «Отречение Петра», «Христос перед Понтием Пилатом» (ил. 10, 11). Дальнейшим продолжением страстного цикла являются сцены на оборотах выложенных на аналое таблеток: «Бичевание», «Поругание», «Шествие на Голгофу», «Восхождение на крест», «Испрошение тела», «Снятие со креста», «Положение во гроб», «Жены-Мироносицы у гроба» (ил. 12, 13). Такая организация сцен на «полотенцах» предполагает по ходу чтения одновременный переворот обоих таблеток на аналое и демонстрацию их оборотов.





Ил. 12–13. Бичевание; Поругание; Шествие на Голгофу; Восхождение на крест (НГОМЗ). Испрошение тела. Снятие со креста. Положение во гроб. Жены-Мироносицы у Гроба (ГТГ). Новгород, кон. XV в. Источник: Лазарев 1977.

Изображение страстных сцен на «полотенцах» отличалось динамикой, многолюдностью, напряжённым противопоставлением фигуры Христа и преследующих его иудеев. Иконография сцен в основном не была знакома Новгороду до созданного архиепископом Геннадием комплекта «полотенец» и находит аналогии в палеологовских росписях. Такая связь заставляет предположить, что источником сцен на «полотенцах» послужили византийские образцы монументалистов[14] или их русские копии. Это свидетельствует об особом поиске мастерами серии композиций драматического свойства для изображения страстных сцен, что повышало воздействие образов на паству во время чтения 12 Евангелий.

[14] Как, например, цикл земной жизни Христа в миниатюрах исполненной в Иверском монастыре на Афоне греко-грузинской рукописи, являющейся сводом образцов [Евсеева 1998, кат. 1–28]. Ср. факсимильное издание рукописи из Российской национальной библиотеки (ф. 958.0.I.58), Тбилиси, 2012. Л. с мин. 1–14.



Ил. 14. Распятие (НГОМЗ).
Новгород, кон. XV в. Источник: Лазарев 1977.

В тот же день выкладывалось на аналой и «Распятие» (ил. 14). Образ решён согласно палеологовскому канону и в энергичном стиле новгородского искусства. Показано событие драматического плана, исполненного космического звучания: крест высоко вознесён над стенами Иерусалима, Христос представлен в безволии смерти, с поникшей головой и провисшими руками. Богоматери, Иоанну и другой жене у креста приданы выразительные жесты горя: они поддерживают руками поникшие лица. Насыщенный контрастный колорит вторит напряженности и драматизму изображённого события.

Страстные иконы оставались на аналоях и на вечерне Великой Субботы, когда совершали чин погребения Спасителя: выносили из алтаря шитую плащаницу (синдон) с изображением «Положения Господа во гроб» и возлагали её на установленный среди церкви Гроб Господа. Это была одна из нескольких плащаниц, хранящихся в соборной ризнице. При архиепископе Геннадии, возможно, выносили плащаницу, исполненную в Москве, которая являлась вкладом в Св. Софию 1456 г. московского князя Василия Васильевича [Попов 1975, 37–39, ил. 35–37] (ил. 15). Цветным шёлком, золотой и серебряной нитью здесь шито изображение Христа во гробе с припавшей ликом к лику Спасителя Богоматерью и Иоанном Богословом у Его ног, окружёнными плачущими ангелами. Сцена представлена на фоне синего неба со звёздами и личинами луны и солнца. Оплакивание Христа изображено без надрыва и драматизма, скорее как вечно длящееся на небесах дей-

ство скорбного апофеоза Спасителя. Надмирный характер сцены передают и хрупкие вытянутые фигуры Христа, Богоматери, Иоанна и ангелов, лишённые всякой весомости и материальности, обозначенные лишь сиянием золотой нити, выводящей их контуры и складки одеяний. Центричность композиции, округлость очертаний фигур и крыльев, россыпь звездообразных форм создают эффект вращения как бы реющих вокруг Христа фигур[15] – эффект, который усиливался при колебании ткани плащаницы при её выносе на головах священнослужителей из жертвенника в наос и возложении на гроб. В этот момент под куполом Св. Софии возникал пространственный образ явления небесного земному человеку.



Ил. 15. Плащаница. Москва, 1456 (НГОМЗ). Источник: Попов 1975. Ил. 36.

Особую выразительность богослужению Великой Субботы в Св. Софии Новгородской создавал контраст образа плащаницы как вечно длящегося небесного ритуала с драматически напряжёнными сценами «Распятия» и Страстей возлежащих на аналоях «полотенец», усиленный, умноженный скорбными звуками песнопений. Большинство сюжетов Страстей корреспондировали с текстами песнопений, сопровождающими обряд погребения: «Проси Иосиф…», тропарь «Благообразный Иосиф…», погребальный канон «Святый Боже…», задостойник «Не рыдай Мене, Мати…».

Новгородские чиновники не описывают нам впечатление паствы, произведённое действом Погребения Спасителя, а только кратко сообщают картину происходящего в соборе: «Гроб стоит посреди церкви, покуды Деяниа прочтут и канонъ

[15] Данное умение московских художников и мастериц изобразить «Оплакивание Христа» на плащаницах как событие космического масштаба характеризует многие московские плащаницы XV века [см.: Маясова 1971, табл. 2].

надгробный пропоют. И праздники стоят у гроба, дондеже надгробное пропоют» (Чин архиепископа Новгорода и Пскова, 1542–1550 гг.) [Голубцов 1899, 260]. На присутствие нескольких «полотенец» на аналоях в чине Великой Субботы указывает и Чиновник 1626–1634 гг.: «И поставят гробъ среди церкви противъ царских врат <…> и во главе гроба господня поставляютъ на налогехъ святые страсти Христовы и евангелие» [Там же, 203]. Однако некоторые византийские рукописи сообщают о плаче и рыдании верующих в службах Великой Пятницы и Великой Субботы: «Бывает такая скорбь и такой стон в народе <…> ибо нет никого <…> в этот день в эти три часа, кто не плакал бы столько <…> помышляя о том, что претерпел за нас Господь» [Дмитриевский 1907, 183]. Тот же эмоциональный всплеск среди прихожан можно наблюдать в православных храмах и в наши дни в момент выноса плащаницы.

В заключение чина Погребения плащаницу при рыдании всей паствы переносили в алтарь, возлагали на трапезу, тем воспроизводя возложение тела Спасителя на камень в пещере по еврейскому обычаю: «и привалив камень к дверям гроба» (Мф 27:60). Последнему акту евангельской драмы вторило закрытие Царских врат, скрывающих трапезу, и гашение свечей в храме. Перед заутренней храм обильно освещался и взрывался ликованием и возгласами «Христос Воскресе!».

Подробное описание чина Погребения с выносом икон находим в «Указе о звону и чину в пост великий и пятидесятницу до недели всех святых», составленном около 1633 г. ключарём московского Успенского собора Иваном Наседкой. Песенные последования в Успенском соборе были установлены в 1548 г. по образцу богослужебной практики новгородской Св. Софии первым русским царём Иваном Васильевичем для совершения «всем православным христианам до скончания века». Царь был восхищён церковным пением в Софийском соборе во время посещения Новгорода и порешил устроить нечто подобное в Москве [Дмитриевский 1884, V]. Быстрое внедрение нового типа богослужения здесь было обусловлено и нахождением на Московской митрополичьей кафедре Макария (1542–1563), бывшего прежде архиепископом Новгорода и Пскова (1526–1542). Совершение песенных последований в Успенском соборе могло расшириться после 1589 г. в связи с тем, что он стал патриаршим. Был создан и необходимый для проведения этих служб комплект «полотенец»[16].

«Указ о звону и чину» отличается особой цельностью и выразительностью описаний. Согласно «Указу», в Успенском соборе Московского Кремля перед вечерней Великой Пятницы, когда власти уходят в Благовещенский собор, чтобы перенести оттуда святые мощи, «ключари к вечерне поставят с пеленами три налоя: с праздникомъ, с распятием да с евангелием, да ризе Господней третий налой <…> Да стольчик подъ образъ под страсти Господни» [Голубцов 1908, 115]. То есть

[16] Серию сильно попорченных аналойных иконок, исполненных, возможно, в XVI веке, указывает опись Успенского собора 1621 г: «У правого клироса, 12 образов месячных на золоте, в киоте; образа и киот обложены серебром, оклад басменный, а на киоте оклад в четырех местах попорчен…» [Описи 1876, 311]. Комплект Успенского собора XVI в., как мы предполагаем, был повторён набором «полотенец», созданным при патриархе Филарете (1619–1633): «16 полотенец праздников да 12 полотенец миней, положение в дом Успения пречистой Богородицы великой государя, святейшего патриарха Филарета Никитича Московского и всей Руси» [Там же, 398]. Описанные комплекты не дошли до наших дней.

в Успенском соборе в момент чтения 12 Евангелий на одном аналое находилась икона «Распятие», а на другом – «Страсти Господни», как это было и в новгородской Софии.



Ил. 16. Плащаница. Москва, 1561 г. (СПМЗ). Источник: Маясова 1971. Табл. 44.

В Великую субботу в Успенском соборе к моменту выноса плащаницы в храм и возложения её на гроб Господень «ключари к вечерне приготовляют на налое образ Снятие Господне со креста и поставят в главахъ у гроба». Плащаницы этого времени изготовляли крупными по размеру: тело Христа во гробе представало почти в натуральную величину. Оплакивающие с пафосными жестами и искажёнными горем лицами были шиты цветным шёлком, дополненным золотыми и серебряными нитями[17] (ил. 16). В Великую Субботу плащаницу выносили в наос 6–8 человек, что являло перед паствой как бы реальный гроб и реальное погребальное шествие и усиливало почти мистериальную выразительность обряда. После отпуста вечерни при чтении канона «О распятии Господнем и на плач Богородицы <…> недельный поп начинает повечерню, а на ней поют канон да плач Богородицы по уставу <…> и на всю ночь поставят подсвещник с налепомъ болшим предъ образом Распятие Господне, с сажен отпустивъ от налоя». К концу повечерия, когда плащаница вносится в алтарь, что обозначает погребение Господа, и Царские врата в знак приваленного к погребальной пещере камня закрываются, «ключари <…> среди церкви и на налое поставят образъ Положение Господне во гроб и пред ним подсвещникъ со свещею». В то же время «ключари доложат патриарху, чтобы образъ Воскресение Христово ис кельи из своей выдалъ, что на налой положить к заутрене». При этом ещё «ключари минеи с налоев снемъ

[17] Особенно славилась исполнением подобных плащаниц в 1550-х – начале 1560-х гг. мастерская княгини Евфросинии Старицкой, расположенная сначала в светлице её дома в Московском Кремле, а затем перекочевавшая вместе с принявшей монашеский постриг княгиней в Горицкий монастырь [Маясова 1971, 28, табл. 44].

и <...> в олтарь сносят и как начнется целование в олтари минейный образъ тогда на налой пред государя поставят <...> ключари же всем властемъ инемъ образы раздают приисканы ис старых ис полотенец» [Там же, 117–126]. Безусловно, речь идёт об образах «Воскресение Христово», которые, как считалось, должны были находиться на пасхальной заутрене перед глазами каждого православного христианина. Следовательно, согласно тексту «Указа», образ на аналое среди церкви переменялся за время служб Великой Пятницы и Великой Субботы несколько раз, отмечая определённые значимые моменты чинопоследования и передавая его суть. К началу пасхальной заутрени на аналое «среди церкви» выкладывается икона «Воскресение Христово (Сошествие во Ад)» (ил. 17). Этот образ в средине церкви на аналое служил для паствы не меньшим откровением, чем возглашение священника «Христос воскресе!». И каждый из находящихся в соборе приклонялся перед образом и касался его устами[18].



Ил. 17. Воскресение Христово (Сошествие во ад). Москва, первая половина XVII в. Архангельский собор Московского Кремля. Источник: Цицинова 2016, 397.

Богослужение Великой Пятницы, Великой Субботы и Пасхального Воскресения с участием переменяемых икон, как и слова молитв, песнопений и возгласов, рождало в пастве убеждение в мистическом личном присутствии при великом сакральном событии и созерцании его собственными глазами. Подобное восприятие верующими данного обряда, как и других богослужений драмати-

[18] Иконы-таблетки Успенского собора не дошли до наших дней.

ческого характера, мы можем себе представить, опираясь на общую склонность людей Средневековья к визионерству, о чём свидетельствуют многие тексты житий и преданий. Особенно нам интересны в этом ключе описания восприятия иконного изображения как его творцом, так и зрителем, которые содержатся в некоторых византийских текстах. Так, знаменитый художник XII в. Евлалий, согласно свидетельству современников, неоднократно изображал себя в евангельских сценах в монументальной живописи [Mango 1972, 231]. Николас Месарит даёт подробное описание мозаики «Жены-Мироносицы у гроба» в константинопольском храме Святых Апостолов, где «мы можем также узнать человека, чьей рукой изображено здесь всё, как если бы он стоял наблюдателем справа от гробницы Господа» [Ibid., 233]. Автора описания не смущало изображение художником себя среди участников сакрального события. Другой автор этого времени, Никифор Каллист, описывает созданный рукой Евлалия образ Пантократора в куполе храма Святых Апостолов, поразивший современников невиданным ранее в иконах и фресках «радостным взглядом, встречающим каждого». Каллист объясняет возможность создания этого, видимо, нового для византийцев образа тем, что или «сам Христос спустился с небес и явил ему свой лик <…> или замечательный Евлалий был восхищен на небо» [Ibid., 231]. Такими же «восхищенными на небо» видели себя участники богослужений Страстной седмицы и Воскресения Христа.

Являть небесное на земле есть высокая цель любого православного богослужения, но в службах Страстной седмицы, как и в совершении других песенных последований, это достигалось особенно акцентированно и ярко.

Богослужения драматического характера, как и совершаемая при их проведении «мистерия образов» (как можно назвать действа с иконами и плащаницей), во второй половине XVI в. известны во многих соборных храмах Руси: согласно историкам литургии, начиная с этого времени чинопоследования новгородской Св. Софии, вслед на московским Успенским собором, переходили в другие соборные епископские храмы Средней и Северной Руси [Дмитриевский 1894, 562, 598; Красносельцев 1895, 37]. Здесь устанавливался тот особый круг богослужений, песенных последований, которые отличали новгородский соборный храм.

Для проведения этих новых богослужений требовался определённый набор икон, подобный софийскому комплекту двусторонних икон-полотен. Чаще всего это были повторения новгородской серии, иногда очень близкие оригиналу. Такой является, например, серия икон-таблеток Рождественского собора в Суздале, созданная около 1598 г. новгородскими иконописцами (Владимиро-Суздальский музей) [Нерсесян 2006, 274–319; Евсеева 2013, 418–431]. Соборные и монастырские храмы России также славились своими крупными по размеру плащаницами.

Все приведённые данные древних соборных записей и чиновников о свершении действ, соответствующих песенным последованиям Св. Софии Константинопольской, в русских соборных храмах (некоторые из действ, как, например, Чин погребения Спасителя, переняли и монастырские храмы), а также сохранность самих указанных в них памятников живописи и шитья позволяют утверждать широкое участие в них изобразительных образов. В продолжение литургического года создавалась подлинная «мистерия образов», каждый раз, при совершении очередного действа, оригинальная и неповторяемая.

Сокращения

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
ГТГ-Ф – Музей-квартира П. Д. Корина – Филиал Государственной Третьяковской галереи
НГОМЗ – Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
СПМЗ – Сергиево-Посадский музей-заповедник

Библиография

Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.

Вздорнов 2007 – *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода: Софийские святцы. Москва, 2007.

Голубцов 1899 – *Голубцов А.* Чиновник новгородского Софийского собора // Чтения в Обществе истории и древностей Российских. Кн. 2 (189). Москва, 1899.

Голубцов 1908 – *Голубцов А. П.* Чиновники московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. Москва, 1908.

Голубцов 1911– *Голубцов А. П.* Сборник статей по литургике и церковной археологии. Сергиев Посад, 1911.

Греков 1924 – *Греков Б. Д.* Монастырское хозяйство XVI–XVII веков. Ленинград, 1924.

Дмитриевский 1884 – *Дмитриевский А. А.* Богослужение в Русской церкви в XVI веке. Часть I: Службы круга седмичного и годичного и чинопоследования таинств. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884.

Дмитриевский 1894 – *Дмитриевский А. А.* Чин пещного действа // Византийский временник. 1894. Том 1. Вып. 3–4. С. 533–600.

Дмитриевский 1895 – *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Том 1. Киев, 1895.

Дмитриевский 1907 – *Дмитриевский А. А.* Древнейшие патриаршие типиконы Святогробской, Иерусалимской и Великой константинопольской церкви: Критико-библиографическое исследование. Киев, 1907.

Евсеева 1998 – *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. Москва, 1998.

Евсеева 2013 – *Евсеева Л. М.* Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. Москва, 2013.

Зелинский 1978 – *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря // Контекст-1978. Москва, 1978. С. 62–135.

Зонова 1971 – Первая роспись Успенского собора. Выдающийся памятник монументальной живописи древней Москвы / Текст О. Зоновой. Ленинград, 1971.

Казакова, Лурье 1955 – *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI вв. Москва, Ленинград, 1955.

Квливидзе 1998 – *Квливидзе Н. В.* Икона Софии Премудрости Божией и особенности новгородской литургической традиции в конце XV в. // Сакральная топография средневекового города. Москва, 1998. С. 86–99.

Красносельцев 1895 – *Красносельцев Н. Ф.* Новый список русских богослужебных «Действ» XVI–XVII вв. // Труды восьмого археологического съезда в Москве. 1890. Том II. Москва, 1895. С. 34–37.

Лазарев 1977 – *Лазарев В. Н.* Страницы истории новгородской живописи. Москва, 1977.

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.

Лисицын 1911 – *Лисицын М., прот.* Первоначальный славяно-русский Типикон. Историко-археологическое исследование. Санкт-Петербург, 1911.

Макарий 1981 – *Макарий (Веретенников), архим.* Святитель Геннадий, архиепископ Новгородский // Журнал Московской патриархии. 1981. № 6. С. 69–78.

Мансветов 1885 – *Мансветов И. Д.* Церковный устав (типик): его образование и судьба в Греческой и Русской Церкви. Москва, 1885.

Машнина 1968 – Архангел Михаил. Икона «Архангел Михаил с деяниями» из Архангельского собора Московского Кремля / Текст В. Машниной. Ленинград, 1968.

Маясова 1971 – *Маясова Н. А.* Древнерусское шитьё. Москва, 1971.

Нерсесян 2006 – Иконы Владимира и Суздаля / Гл. ред. Л. В. Нерсесян. Москва, 2006.

Описи 1876 – Описи московского Успенского собора от начала XVII века по 1701 год включительно // Русская историческая библиотека. Том 3. Санкт-Петербург, 1876. Ст. 295–874.

Пентковский 2001 – *Пентковский А. М.* Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. Москва, 2001.

Попов 1975 – *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. Москва, 1975.

Сазонова 2016 – *Сазонова Н. И.* Действо о Страшном суде в православном богослужении России в XVII в.: К проблеме типологических характеристик богослужебного действа // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 4 (10). С. 53–65.

Симеон 1897 – *Симеон, митр. Солунский*. Книга о храме / Пер. И. И. Дмитревского // Дмитревский И. И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение литургии. Санкт-Петербург, 1897. С. 373–424.

Смирнова и др. 1982 – *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. Москва, 1982.

Успенский 1978 – *Успенский Н. В.* Чин всенощного бдения (Ἡ Ἀγρυπνια) на православном востоке и в Русской Церкви // Богословские труды. Вып. 19. Москва, 1978. С. 3–69.

Финдейзен 1928 – *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. Вып. II. Москва, Ленинград, 1928.

Цицинова 2016 – Иконы Архангельского собора Московского Кремля XIV – начала XX века. Каталог / Сост., вступ. ст. О. А. Цициновой. Москва, 2016.

Шалина 2009 – Шедевры Русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог / Научный редактор И. А. Шалина. Москва, 2009.

Baud-Bovy 1938 – Baud-Bovy S. Sur un « Sacrifice d'Abraham » de romanos et sur l'Existence d'un théâtre religieux à Byzance. *Byzantion*. 1938. Vol. 13. 1. Pp. 321–334.

Flier 1992 – Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy. *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992. Pp. 53–76.

La Piana 1936 – La Piana G. The Byzantine Theatre. *Speculum. A Journal of Medieval Studies*. 1936. Vol. XI. 2. Pp. 171–211.

Mango – Mango C. The Art of the Byzantine Empire. 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs (NJ), 1972.

Mateos 1962 – Le Typicon de la Grande Église. Introduction, texte critique, traduction et notes par J. Mateos. S. I. Tome I: Le cycle des douze mois. Roma, 1962.

Pallas 1965 – Pallas D. I. Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. München, 1965.

Vassilaki 2000 – Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art. Ed. by M. Vassilaki. Athens, 2000.

Velimirović 1962 – Velimirović M. M. Liturgical Drama in Byzantium and Russia. *Dumbarton Oaks Papers*. 1962. Vol. 16. Pp. 349–385.

References

Baud-Bovy 1938 – Baud-Bovy S. Sur un « Sacrifice d'Abraham » de romanos et sur l'Existence d'un théâtre religieux à Byzance. *Byzantion*. 1938. Vol. 13. 1. Pp. 321–334.

Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian. Moscow, 2002.

Dmitrievsky 1884 – Dmitrievsky A. A. Divine Service in the Russian Church in the 16th Century. Part 1. Kazan, 1884. In Russian.

Dmitrievsky 1894 – Dmitrievsky A. A. The Play of Daniel. *BYZANTINA XPONIKA*. 1894. Vol. 1. 3–4. Pp. 533–600. In Russian.

Dmitrievsky 1895 – Dmitrievsky A. A. Description of Liturgical Manuscripts Kept in the Libraries of the Orthodox East. Vol. 1. Kyiv, 1895. In Russian.

Dmitrievsky 1907 – Dmitrievsky A. A. The Most Ancient Patriarchal Typicons of the Holy Sepulcher, Jerusalem, and the Great Church of Constantinople. Kyiv, 1907. In Russian.

Evseeva 1998 – Evseeva L. M. Athos Book of Samples of the 15th Century. Moscow, 1998. In Russian.

Evseeva 2013 – Evseeva L. M. Analogue Icons in Byzantium and Old Rus'. Image and Liturgy. Moscow 2013. In Russian.

Findeisen 1928 – Findeisen N. F. Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century. Is. 2. Moscow, Leningrad, 1928. In Russian.

Flier 1992 – Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy. *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992. Pp. 53–76.

Golubtsov 1899 – Golubtsov A. P. 'The Official' of the St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod. *Readings in the Society of Russian History and Antiquities*. 1899. Book 2 (189). In Russian.

Golubtsov 1908 – Golubtsov A. P. 'Officials' of the Moscow Assumption Cathedral and Patriarch Nikon Exits. Moscow, 1908. In Russian.

Golubtsov 1911– Golubtsov A. P. Collection of Articles on Liturgy and Church Archeology. Sergiev Posad, 1911. In Russian.

Grekov 1924 – Grekov B. D. Monastic Economy of the 16th – 17th Centuries. Leningrad, 1924. In Russian.

Inventory 1876 – Inventory of the Moscow Assumption Cathedral from the Beginning of the 17th Century to 1701 Inclusive. *Russian Historical Library*. Vol. 3. St. Petersburg, 1876. Col. 295–874. In Russian.

Kazakova, Lurie 1955 – Kazakova N. A., Lurie Ya. S. Anti-feudal Heretical Movements in Rus' in the 14th – early 16th Centuries. Moscow, Leningrad, 1955. In Russian.

Krasnoseltsev 1895 – Krasnoseltsev N. F. A New List of Russian Liturgical "Actions" of the 16th – 17th Centuries. *Proceedings of the Eighth Archaeological Congress in Moscow*. 1890. Vol. 2. Moscow, 1895. Pp. 34–37. In Russian.

Kvlividze 1998 – Kvlividze N. V. Icon of Sophia the Wisdom of God and Features of the Novgorod Liturgical Tradition at the End of the 15th Century. *Sacred Topography of the Medieval City*. Moscow, 1998. Pp. 86–99. In Russian.

La Piana 1936 – La Piana G. The Byzantine Theatre. *Speculum. A Journal of Medieval Studies*. 1936. Vol. XI. 2. Pp. 171–211.

Lazarev 1977 – Lazarev V. N. Pages of the History of Novgorod Painting. Moscow, 1977. In Russian.

Lidov 2009 – Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.

Lisitsyn 1911 – Lisitsyn M., archpriest. The Original Slavic-Russian Typicon. St. Petersburg, 1911. In Russian.

Macarius 1981 – Macarius (Veretennikov), archimandrite. Saint Gennady, Archbishop of Novgorod. *Journal of the Moscow Patriarchy*. 1981. 6. Pp. 69–78. In Russian.

Mango – Mango C. The Art of the Byzantine Empire. 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs (NJ), 1972.

Mansvetov 1885 – Mansvetov I. D. Church Charter (Typicon): Its Formation and Fate in the Greek and Russian Church. Moscow, 1885. In Russian.

Mashnina 1968 – The Archangel Michael. Icon "The Archangel Michael with Scenes from His Miracles" from the Archangel Michael Cathedral in the Moscow Kremlin. Text by V. Mashnina. Leningrad, 1968. In Russian.

Mateos 1962 – Le Typicon de la Grande Église. Introduction, texte critique, traduction et notes par J. Mateos. S. I. Tome I: Le cycle des douze mois. Roma, 1962.

Mayasova 1971 – Mayasova N. A. Old Russian Sewing. Moscow, 1971. In Russian.

Nersesyan 2006 – Icons of Vladimir and Suzdal. Ed. by L. V. Nersesyan. Moscow, 2006. In Russian.

Pallas 1965 – Pallas D. I. Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. München, 1965.

Pentkovsky 2001 – Pentkovsky A. M. Typicon of Patriarch Alexy Studit in Byzantium and in Rus'. Moscow, 2001. In Russian.

Popov 1975 – Popov G. V. Painting and Miniature of Moscow in the Middle of the 15th – early 16th Centuries. Moscow, 1975. In Russian.

Sazonova 2016 – Sazonova N. I. The Action of the Last Judgment in the Orthodox Church Service of Russia in the 17th Century: To the Problem of Typological Characteristics of the Liturgical Action. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2016. 4 (10). Pp. 53–65. In Russian.

Shalina 2009 – Masterpieces of Russian Icon Painting of the 14th – 16th Centuries from Private Collections. Catalog. Ed. by I. A. Shalina. Moscow, 2009. In Russian.

Simeon 1897 – Simeon, Metropolitan of Thessalonica. The Book About the Temple. Transl. into Russian by I. I. Dmitrevsky. *Dmitrevsky I. I. Historical, Dogmatic, and Sacramental Explanation of the Liturgy*. St. Petersburg, 1897. Pp. 373–424.

Smirnova et al. 1982 – Smirnova E. S., Laurina V. K., Gordienko E. A. Painting of Veliky Novgorod. 15th Century. Moscow, 1982. In Russian.

Tsitsinova 2016 – Icons of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin 14th – early 20th Century: Catalog. Ed. by O. A. Tsitsinova. Moscow, 2016.

Uspensky 1978 – Uspensky N. V. The Rite of the All-Night Vigil (Ἡ ΑΓΡΥΠΝΙΑ) in the Orthodox East and in the Russian Church. *Theological Works*. Is. 19. Moscow, 1978. Pp. 3–69. In Russian.

Vassilaki 2000 – Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art. Ed. by M. Vassilaki. Athens, 2000.

Velimirović 1962 – Velimirović M. M. Liturgical Drama in Byzantium and Russia. *Dumbarton Oaks Papers*. 1962. Vol. 16. Pp. 349–385.

Vzdornov 2017 – Vzdornov G. I. The Two-Sided Tablets from the St. Sophia Cathedral in Novgorod. Moscow, 2017. In Russian.

Zelinsky 1978 – Zelinsky A. N. Constructive Principles of the Old Russian Calendar. *Context-1978*. Moscow, 1978. Pp. 62–135. In Russian.

Zonova 1971 – The First Painting of the Assumption Cathedral. Text by O. Zonova. Leningrad, 1971. In Russian.

Информация об авторе
Лилия Михайловна Евсеева
кандидат искусствоведения
заместитель директора по научной работе
Музей русской иконы имени Михаила Абрамова
Российская Федерация, 109240, Москва, ул. Гончарная, 3, стр. 3
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-3208-460X
e-mail: lilia.m.evseeva@gmail.com

Information about the author
Liliya M. Evseeva
Cand. Sci. (Art History)
Deputy Director for Research
The Mikhail Abramov Museum of Russian Icon
3 Bldg., 3, Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-3208-460X
e-mail: lilia.m.evseeva@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 17.04.2023
Принят к публикации / Accepted 25.05.2023