

Л. М. Евсеева

## АНАЛОЙНЫЕ ИКОНЫ И ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТКАНИ В СОЗДАНИИ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМА

Аналойные и литийные иконы, а также литургические ткани, которые выносились в церковный наос в определенные праздничные дни, выкладывались или устанавливались в центре храма, либо проносились в процессии, должны были играть, уже в силу своего временного присутствия в наосе, особую роль в создании сакрального храмового пространства. Однако возможность изучения данной функции этих произведений крайне ограничена: они сохранились в единичном виде, чаще всего вне связи с тем конкретным храмом, которому предназначались. Между тем их совокупность и взаимодействие между собой, как и соотношения с постоянно присутствующими в наосе иконными комплексами и фресковыми ансамблями должны были насытить священными образами центральное пространство храма, создать в нем наглядный эффект свершения сакрального акта. Естественно, что данная «мистерия икон» реализовывалась через взаимодействие с текстами Св. Писания, молитв и песнопений, а также с музыкальными гласами распева, подчиняясь ходу и смыслу богослужения.

Троицкий собор Сергиева монастыря и предметы его ризницы дают редкую возможность подобного рода исследования. Возведенный в 1422–1425 гг. как зримая слава основателя обители Сергия Радонежского и как монументальный реликварий его обретенных в 1422 г. мощей, собор в дальнейшем не перестраивался. Мощные арки и широкий купол, как встарь, осеняют соборный наос, открытое единое пространство храма, зримо объединяющее всех молящихся. Подобный архитектурный образ исследователи связывают с общежительным устройением монастыря<sup>1</sup>. Вы-

---

<sup>1</sup> *Комеч А. И.* Интерьеры псковских храмов XII–XV столетий // Доклад на конференции «Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города» в ГосНИИ Искусствознание, 23 сентября 2003 г.

сокий иконостас, создание которого в Троицком соборе явно замышлялось изначально, органично вписан в соборный интерьер. Первоначальный его вид, без верхнего ряда праотцев, появившихся уже в XVII в., оставлял открытой верхнюю часть храма, так что иконостас воспринимался не как делящая интерьер стена, а как единая грандиозная икона, образ Рая и Будущего века. Всепрощающий образ Христа в варианте «Спаса в силах» в центре деисусного ряда обещал небесное блаженство. Залогом и условием будущего спасения являлась земная жизнь Христа и его Жертва, представленные в иконах праздничного ряда. В центре составленного из 19 композиций ряда располагались сюжеты Страстей и евхаристического приобщения апостолов Жертве Христа. Акцентирование этих евангельских сцен было связано с тем новым для русской церкви составом Божественной Литургии, который распространился с конца XIV в. как часть Иерусалимского Устава. Чин Проскомидии и завершающий его Великий Вход в богослужении по этому Типикону заметно выросли в объеме. Чин последовательно прообразовал жертву Христа: «отныне, — пишет Р. Ф. Тафт, — все литургическое действие до и после перенесения даров стало интерпретироваться, исходя из того, что Дары у входа символизируют уже тело распятого Бога. Это стимулировало: эволюцию проскомидии... возрастание торжественного ритуала Великого входа самого по себе и его символизацию; результирующее умножение тропарей с погребальными мотивами при возложении даров...»<sup>2</sup>. Согласно другому исследователю Литургии, К. Х. Фельми, «каноны, характерные для этого Типикона [Иерусалимского Устава], указывают на более интенсивный интерес к истории, в наибольшей степени к истории Страстей Христовых»<sup>3</sup>. В годы создания Троицкого иконостаса Иерусалимский Устав вводился в богослужение Сергиевой обители<sup>4</sup>, но его основная направленность, питавшая искусство этого времени, уже была, без сомнения, освоена написавшими иконы иконостаса московскими художниками. Естественно предположить, что принесенный в монастырь

<sup>2</sup> Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк. М., 2000, с. 92.

<sup>3</sup> Felmy K. Ch. Verbrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира (Византинороссика. Т. I). СПб., 1995. с. 39–49.

<sup>4</sup> Как известно, первым славянским списком Иерусалимского Устава на Руси явилась рукопись 1401 г., переписанная Афанасием Афонским в Константинополе. В собрании рукописей Троице-Сергиева монастыря сохранился кодекс с текстом Иерусалимского Устава 1429 г. (Казань, Гос. университет, Научная библиотека им. Н. И. Лобачевского, 4634. См.: Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // ТОДРЛ. XXIII: Литературные связи древних славян. Л., 1968. № 6, с. 191–192) и рукописи, написанной после 1435 г., так как содержит Пасхалию, начиная с этого года (Указана у А. В. Горского: Горский А. В. Историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878, № 239 (1523), с. 22–23).

артелью художников, возглавляемой Андреем Рублевым, новый состав праздничного ряда был по заслугам оценен настоятелем монастыря Никоном и всей монастырской братией за его явную связь с новым богослужебным Уставом.

В то же время традиционное истолкование Божественной Литургии как явленной на земле реальности Горнего мира оставалось действенным в русском обществе и в годы распространения и укрепления в русской церкви Иерусалимского Устава<sup>5</sup>, несмотря на иной, исторический аспект истолкования Литургии византийскими богословами XIV–XV вв.<sup>6</sup> Традиционное понимание литургии было особенно популярным в XV в. ввиду ожидаемого в 7000 (1492) г. «конца света» и также нашло прямое отражение в иконографии<sup>7</sup> и образности Троицкого иконостаса<sup>8</sup>. Единое гармоническое начало в художественном решении иконостаса лежало в русле творчества Андрея Рублева. Художественным нормам, заложенным в ансамбле, художники подчинили и изображения страстных сюжетов, в которых только меланхолическая печаль ликов и трогательная узнаваемость жестов напоминают о земных страданиях Спасителя.

Аналогичные иконы-таблетки Троицкого собора, исполненные, как мы считаем, в середине XV в. тверскими художниками<sup>9</sup>, были решены совсем в ином художественном ключе. Комплект этих икон, созданных единовременно, представляет собой ансамбль, подчиненный единой программе<sup>10</sup>. К настоящему времени от него сохранилось 14 двусторонних таблесток (одна из них переписана в XVIII в. с сохранением древней иконографии)<sup>11</sup>. Сюжеты икон соответствуют основным Господним и Богородичным праздникам литургического

<sup>5</sup> Felmy, 1995.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Икона «Спаса в силах» в центре деисусного ряда, является, по мнению К. Х. Фельми, эсхатологическим образом (Felmy, 1995), как и весь деисусный чин иконостаса, представляющий все лики святости.

<sup>8</sup> Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 411–430.

<sup>9</sup> Евсеева Л. М. Двусторонние иконы-таблетки из Сергиево-Посадского музея. Состав, назначение и история серии // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России / Мат-лы Междун. конф. Москва, 2000, с. 239–258.

<sup>10</sup> Евсеева Л. М. Двусторонние иконы «на полотенцах» середины XV в. из Троице-Сергиева монастыря в контексте духовных идей времени // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. II: Художественная культура Москвы и Подмоскovie XIV — начала XV в. / Сб. ст. в честь Г. В. Попова. М., 2002, с. 137–144.

<sup>11</sup> Раскрыты в ГосНИИР О. В. Лелековой, Ю. А. Рузавиным, Н. Г. Брегманом, А. Н. Яблоковым в 1990–2000 гг.

года и памятям наиболее почитаемым святым<sup>12</sup>, в соответствующие дни они поочередно выкладывались на церковный аналой для поклонения верными. Троицкая серия — древнейшая в русском искусстве среди произведений такого рода.

Из 28 самостоятельных композиций таблеток 20 явно повторяют палеологовские произведения солуно-македонского круга<sup>13</sup>. Русские мастера оперируют элементами художественного языка, характерного для палеологовского искусства конца XIV — первой четверти XV в. Яркие стилистические различия, которые имеются между живописью таблеток серии, можно характеризовать как следствие разной степени приближенности их стиля к художественным нормам палеологовской живописи<sup>14</sup>.

Можно сделать вывод о том, что в основе серии аналойных икон-таблеток из Троицкого собора лежит некий единый комплект византийских произведений, соответствующий основным праздникам литургического года и памятям избранных святых. Наиболее вероятно, что это была серия палеологовских аналойных икон<sup>15</sup>. Существование таких

<sup>12</sup> Сюжеты праздничных композиций таблеток: «Рождество Богоматери — Введение во храм», «Благовещение — Рождество Христово», «Сретение — Богоявление», «Исцеление расслабленного — Беседа Христа и самаритянкой», «Преображение — Вход в Иерусалим», «Распятие — Сошествие во ад» (переписана в XVIII в.), «Уверение Фомы — Мироносицы у гроба», «Вознесение — Воскрешение Лазаря», «Сошествие Св. Духа — Троица Ветхозаветная», «Успение — Спас Нерукотворный»; таблетки с изображением избранных святых: «Пророк Иоанн Предтеча — Апостол Иоанн Богослов», «Верховные апостолы Петр и Павел», «Вселенские святители Василий Великий, Иоанн Златоут, Григорий Богослов — «Святители русской церкви Леонтий Ростовский, митрополиты Петр и Алексей», «Бессребреники Косма и Дамиан — «Мученики Гурий, Самон и Авив», «Великомученики Георгий, Димитрий и Никита — «Преподобные Евфимий Великий, Савва Освященный, Арсений Великий».

<sup>13</sup> Не связанными прямо с палеологовской иконографической традицией являются композиции таблеток: «Троица Ветхозаветная», «Нерукотворный Образ», «Апостолы Петр и Павел», «Митрополиты Петр, Алексей и святитель Леонтий».

<sup>14</sup> Эти различия в основном касаются изображений фигур и ликов, их динамики и статики, пластической и физиономической выразительности. См.: *Евсеева Л. М.* Двусторонние иконы-таблетки XV в. из Троице-Сергиева монастыря. К проблеме интерпретации палеологовского стиля // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции.* М., 2000, с. 9–10.

<sup>15</sup> Исходя из общего состава сюжетов троицкой серии, мы можем утверждать, что ее прообраз не был циклом евангельских иллюстраций, так как здесь присутствуют «Рождество Богоматери» и «Введение во храм»; кроме того, в этот комплект входят изображения святых, расположенные по иерархическому принципу. Правда, в известных нам палеологовских сериях аналойных икон, как и в копирующих их миниатюрах XIV в., нет изображений «Троицы», «Нерукотворного образа Христа» и сюжетов богородичного цикла. Однако в цикле афонской книги образцов конца XV в., созданной в Иверском монастыре на Афоне, где также повторена серия аналойных икон, «Рождество Богоматери» и «Троица Ветхозаветная» присутствуют, хотя по-

серий с изображением Великих праздников подтверждают как полиптихи второй половины XIV в.<sup>16</sup> из коллекции монастыря Св. Екатерины на Синае<sup>17</sup>, так и циклы миниатюр с праздниками в Минологии Димитрия Палеолога 1322–1340 гг. (Оксфорд, Бодлеяния, F. 1)<sup>18</sup> и Евангелии второй половины XIV в. в Ватопедском монастыре на Афоне (MS 937)<sup>19</sup>, которые повторяют серию небольших по размеру икон литургического назначения<sup>20</sup>. Названные произведения в основном исполнены мастерами Фессалоники, подобные бытовали и на Афоне.

Примером развитого цикла изображений святых в византийских аналойных иконах может служить таблетка с четырьмя целителями, исполненная на Афоне русским мастером; она является частью серии аналойных икон, повторяющей палеологовскую<sup>21</sup>. Кроме того, в созданной на Афоне в конце XV в. книге образцов один из циклов миниатюр, написанный художником солуно-македонского круга, также является повторением аналойных икон с изображением Великих праздников и избранных святых, которые представлены по ликам святости. Протограф всей серии аналойных икон Троицкого собора, по нашему мнению, пришел с Афона<sup>22</sup>.

Особенностью аналойных икон Троицкого собора, как и его протографа, было точное следование евангельскому тексту, обычно чтению на Литургии в тот или иной праздник. Так, изображение плачущих иудеев на таблетке «Воскрешение Лазаря» иллюстрируют текст Евангелия, где говорится о пришедших вместе сестрой Лазаря иудеях «плачущих» (Ин. 11: 33). Изображение купальни о пяти сводах со многими

---

следний праздник здесь, возможно, связан с другим днем празднования, чем в Троице-Сергиевом монастыре. «Христос во гробе» в данном цикле афонской рукописи может считаться неким содержательным аналогом «Нерукотворного Образа» (Евсева Л. М. Афонская книга образцов. XV в. М., 1998, с. 53–55, кат. № 31, 32).

<sup>16</sup> Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. II. 72.

<sup>17</sup> Weizmann K., Alibegavili G., Volskaja A., Chadzidakis M., Babic G., Alpatov M., Voinescu T. The Icon. London, 1982; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Табл. 518.

<sup>18</sup> Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. Ил. VII.

<sup>19</sup> Οι ησαυροι του Αγίου Ορους. Εικονογραφικα χειρογραφα. Σερα Α. Τ. Δ. Μονη Βατοπεδίου, Μονη Ζωγραφου. Αθηναί, 1991. Εκ. 249–265.

<sup>20</sup> Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970, S. 14–15. Fig. 8, 10.

<sup>21</sup> Поствизантийская живопись. Иконы XV–XIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Каталог выставки. Афины, 1995. Кат. № 27.

<sup>22</sup> Византийская серия-протограф находилась, видимо, в Твери (в городском соборе или греческом монастыре Св. Феодора), где и написана, в известной мере скопирована, тверскими художниками как исследуемый комплект икон-таблеток для Троицкого собора. Об этом говорят характерные для тверской живописи особенности стиля таблеток, а также аналогии их иконографии и стилю в тверских произведениях XV в.

страдающими в сцене «Исцеление расслабленного» точно соответствует строкам Евангелия (Ин. 5: 1–9), где сказано о купальне с «пятью крытыми входами», в которых «лежало великое множество больных». В «Вознесении» представлен редкий извод, где принятое в иконографии с глубокой древности изображение апостола Павла отсутствует, что соответствует последовательности новозаветных событий. Большинство изображенных сцен характеризуют эмоциональность и определенный драматизм.

Данное решение сцен на табличках сполна отвечает особенностям богослужения по Иерусалимскому Уставу с его определенным историческим аспектом в истолковании Литургии. Содержательные и художественные особенности серии аналойных икон гораздо последовательней, чем ансамбль троицкого иконостаса, отвечали идеям и акцентам, заложенным в новом для русской церкви богослужебном Уставе. Можно предположить, что монастырь как заказчик комплекта аналойных икон для Троицкого собора заранее представлял их художественное и содержательное решение: монастырскому представительству, делающему заказ, должен был быть знаком их образец. При этом предполагаемая заказчиком обрядовая функция табличек не только не препятствовала развитию содержательного начала, но, скорее, наоборот — выделенность иконы на аналое в интерьере храма предполагала повышенную творческую самостоятельность ее замысла и исполнения.

В результате икона на аналое Троицкого собора, где евангельская сцена представляла в историческом и даже драматическом аспектах, не вторила композиции праздничного ряда иконостаса, модус ее изображения не совпадал со сценами этого ряда. Соответствуя в деталях евангельскому чтению дня, которое звучало на богослужении, приближенная к молящемуся в силу своего положения на аналое, она должна была с большей силой воздействовать на них экспрессией своего образа, вызывая «импульсы литургического приобщения».

Напомним также, что согласно новому Уставу в кануны праздников полагалось продолжавшееся всю ночь всеобщее бдение, длительность которого явно предполагала и время для созерцания иконы на аналое. Укажем также на стоявшие рядом с аналогом светильники<sup>23</sup>. Свет — обязательная составляющая обряда поклонения иконе, он одновременно освещал образ на аналое и концентрировал внимание инок на изображении праздника.

<sup>23</sup> Например, как указывает опись 1601 г. Кирилло-Белозерского монастыря, у аналое стояли три подсвечника: «Перед аналогом свешник медной тощей, да 2 свешника малых тощие же» (Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. / Сост. З. В. Дмитриева и М. Н. Шарамазов. СПб., 1998, с. 71).

Противопоставление образа на аналое праздничной иконе в иконостасе вполне укладывается в рамки задач, стоящих в средневековом искусстве перед произведениями разного типа и предназначения. В данном случае созерцание и получение «литургических импульсов приобщения» от образа на аналое, самостоятельного единичного произведения, соответствующего текстам и распевам богослужений дня, противопоставлено целостному восприятию идеальной гармонии Будущего века в широком панно иконостаса. Это противопоставление друг другу изображений сакрального события — как, в некотором смысле, временного и как идеально-вечного — становится одним из средств организации сакрального пространства, в котором, таким образом, проявляется динамика отношений времени и вечности.

В Троицком соборе небольшой образ на аналое (23×18 см) для получения нужного эффекта воздействия на молящегося был усилен его повтором. Композицию той или иной иконы на аналое повторяла аналойная пелена, где сцена, того же размера, что и на таблетке, была шита на ткани золотом и цветным шелком. В монастырской ризнице сохранились четыре небольших шитых пелены со сценами «Благовещение», «Рождество Христово», «Богоявление», «Сшествие во ад»<sup>24</sup>, датированные XV в.<sup>25</sup>, отличающиеся своей иконографической и стилистической близостью к аналойным иконам-таблеткам Троицкого собора. По нашему мнению, они созданы одновременно с аналойными иконами и в мастерской того же художественного центра, которому мы обязаны изготовлением икон-таблеток<sup>26</sup>. Можно предположить, что состав пелен не

<sup>24</sup> «Благовещение», 37×37 см, инв. 362, реставр. в 1974 г. в ВХЦНР А. Н. Беляковой; «Рождество Христово», 35×32 см, инв. 368; «Богоявление», 40×39 см, инв. 660; «Сшествие во ад», 31×32 см, инв. 363, реставр. в 1974 г. в ВХНРЦ Г. А. Горошко. См.: *Маясова Н. А.* Художественное шитье // Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М., 1968, с. 119–120, ил. 136 («Рождество Христово»); *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968. № 56 («Богоявление»), № 57 («Рождество Христово»); Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея / Авт.-сост. Т. Н. Манушина. М., 1983. № 1, с. 55 («Благовещение»), № 2, с. 55 («Сшествие во ад»).

<sup>25</sup> Н. А. Маясова датирует пелены первой половиной XV в. и относит к московской школе (*Маясова*, 1968, с. 120); Т. В. Николаева и Т. Н. Манушина датируют их широко, XV в. (*Николаева*, 1968; *Манушина*, 1983).

<sup>26</sup> Практически одинаковый размер композиций пелен, без полей (новых), примерно 22×20 см, своеобразный стиль с округлыми хорошо смоделированными фигурами и контрастным колоритом, где сочетаются синий и малиновые цвета шелка, а также использование в шитье деталей пряженной золотой и серебряной нити убеждает нас в том, что пелены представляют собой единую серию, с чем согласна и Н. А. Маясова (*Маясова*, 1968). Законченность и самостоятельность шитых композиций пелен позволяет утверждать, что это не клейма одной большой пелены, разрезанной на части, а самостоятельные предметы. При этом необходимо отметить, что комплект одина-

ограничивался четырьмя предметами, видимо, эта была серия, которая включала, как минимум, все двенадцатые праздники<sup>27</sup>.

В праздничной Литургии в наосе присутствовал еще один мощный по впечатлению образ, а именно «Оплакивание Христа» или «Положение во гроб», шитый золотом и цветным шелком на третьем, верхнем, покрове на литургические сосуды. Его выносили в процессии Великого входа. Помещение на воздухе сцены «Оплакивание» или «Положение во гроб» связано с особенностями Иерусалимского Устава: процессия Великого Входа в рамках этого Устава прообразует погребальное шествие. Покрытие Св. Даров на алтаре третьим покровом интерпретируется как символ положения тела Христа во гроб, его умащение и обертывание плащаницей<sup>28</sup>.

В Троицком монастыре таких покровов сохранилось несколько. Древнейший из них — так называемая Голубая плащаница начала XV в., где представлено оплакивание Христа Богородицею, Иоанном Богословом и ангелами<sup>29</sup>. Более сложный и редкий иконографический извод на воздухе с 14 клеймами праздников<sup>30</sup>, окружающих «Оплакивание» в средней части, о котором документально известно, что он принадлежал Троицкому собору<sup>31</sup>. Состав сюжетов в клеймах воздуха

---

ковых по размеру лицевых шитых пелен с праздниками является редким примером в древнерусском искусстве, а для XV в. примером исключительным. См.: *Евсеева Л. М.* Аналойные подвесные пелены XV в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Мат-лы III междунар. конф. Сергиев Посад, 2004, с. 239–258, 252–266.

<sup>27</sup> Подобные серии небольших пелен мы находим среди сохранившихся строгановских произведений, которые, как известно, служили подвесными пеленами к аналойным иконам. Особенно важно для нашей темы соответствие иконографии, в отдельных случаях особой и редкой, аналойных строгановских икон и подвесных пелен к ним (*Силкин А. В.* Строгановское лицевое шитье. М., 2002. Кат. № 11, 18, 19, 138, 139 и др.).

<sup>28</sup> *Тафт*, 2000, с. 90.

<sup>29</sup> *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. Табл. 2. Данный иконографический вариант пришел, по-видимому, на Русь с мастерами патриарха Фотия, более убедительной представляется датировка памятника 1510-ми годами.

<sup>30</sup> Клейма расположены следующим образом: внизу — «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение»; справа — «Распятие», «Воскрешение Лазаря»; слева — «Вход в Иерусалим», «Сошествие во ад»; верхний ряд — «Уверение Фомы», «Жены-мироносицы», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа», «Успение».

<sup>31</sup> Плащаница, как сообщает опись ризницы Троице-Сергиева монастыря от 1848 г., «употреблялась в Троицком соборе». Согласно той же описи, она была исключена из монастырского инвентаря за ветхостью. См.: *Опись ризничных вещей, исключенных из описи 1805 г., обветшавших и подлежащих уничтожению, 1848 г.* СПМЗ, № 36, с. 14. Сведения описи приведены в ст.: *Манушина Т. Н.* Плащаница из собрания Загорского музея // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977, с. 246. Видимо, в том же году плащаница была передана в церковь Рождества Богородицы дома призрения Троице-Сергиевой лавры, построенного на посаде в 1842 г. О принадлежности воздуха к этой

из ризницы Троицкого монастыря, где двенадцатые праздники дополнены сюжетами евангельских чтений по Цветной Триоди «Явления ангела Женам-мироносицам» и «Уверение Фомы» необычен для произведений шитья. Их присутствие в клеймах воздуха можно объяснить только влиянием цикла икон. Иконография праздников в клеймах воздуха в своем большинстве соответствует аналойным иконам-таблеткам Троицкого собора, а не праздничному чину его иконостаса. Стиль этих шитых сцен близок четырем аналойным пеленам, которые повторяют иконографию и частично стиль таблеток Троицкого собора. По нашему мнению, воздух с 14 праздниками был исполнен в середине XV в.<sup>32</sup> в тех же тверских мастерских, что и аналойные пелены, и входил в общий комплекс произведений, связанных с проведением богослужения, который дополнил убранство Троицкого собора после 1448 г., года канонизации преподобного Сергия.

«Оплакивание» в среднике воздуха с 14 праздниками представлено развитой сценой, основанной на евангельском рассказе: тело Христа с закинутой головой распростерто на красном ложе, голову Спасителя поддерживает сидящая Богоматерь, ноги — Иосиф Аримафейский, юный апостол Иоанн припадает к приподнятой руке. Теребящая в отчаянии косы жена и другая, с жестом моления, как и Никодим, изображены на втором плане, по сторонам сцены представлены два ангела в диаконских стихарях, оба с рипидами, в руке одного кадильница, другой на плате держит ладаницу. На фоне изображен киворий с подвешенной внутри него лампадой. Сцена повторяет, за исключением изображения кивория, иконографическую схему иконы праздничного ряда из иконостаса 1425–1427 гг. Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря<sup>33</sup>. Особенно подчеркнем сходство в изображении Христа с запрокинутой головой и изогнутым, застывшим в напряжении телом. Красный цвет смертного ложа Христа на воздухе необычен в русских плащаницах, вышивальщицы здесь также повторили цвет гробового ложа на иконе Троицкого собора. Как и на византийских фресках, это ярко-розовая каменная плита, почитаемая как реликвия<sup>34</sup>. Композиция является од-

---

церкви говорит надпись на его новой подкладке: «из церкви Дома призрения» (там же). По мнению Т. Н. Манушиной, расположение сюжетов изменено при грубой реставрации в XIX в., широкая кайма с литургической надписью утрачена (*Манушина*, 1977, с. 246–247). Размер воздуха, таким образом, был несколько большим (в настоящем его виде размер 76×117,5 см).

<sup>32</sup> Н. А. Маясова относит воздух к московской школе и датирует первой половиной XV в. (*Маясова*, 1968, с. 120.), Т. Н. Манушина — концом XV в. (*Манушина*, 1977, с. 245–252).

<sup>33</sup> *Манушина*, 1977, с. 247.

<sup>34</sup> Каменное погребальное ложе Христа в пещере-гробнице почиталось как реликвия, его описали многие паломники. Русский игумен Даниил в 1106–1107 г. видел его об-

ной из самых развитых и экспрессивных на данную тему в палеологовском искусстве.

Развернутая «историческая» сцена Оплакивания на воздухе известна на Балканах с начала XV в. — плащаница этого времени в Хиландарском монастыре, где у гроба Христа изображены Богоматерь, апостол Иоанн, Мария Магдалина, Иосиф Аримафейский и Никодим<sup>35</sup>. В русском искусстве, по нашему мнению, исследуемый воздух является одним из древнейших среди покровов с подобной развитой композицией «исторического» типа<sup>36</sup>. Покровы с клеймами двенадцатых праздников существовали на Балканах с середины XIV в. — воздух с «Оплакиванием» в окружении 12 евангельских сюжетов христологического цикла, а также «Рождества Богоматери», «Успения» и сцены «Служба Св. Отец» из церкви в Скопле (в настоящее время в Хиландарском монастыре)<sup>37</sup>. Плащаницы с двенадцатыми праздниками, окружающими центральную «историческую» сцену «Оплакивания», особенно последовательно соотносятся с историческим аспектом в истолковании Литургии, которую нес в себе Иерусалимский устав.

Возможно, подобные литургические покровы стали известны троицким инокам по описанию выходцев с Афона или паломников, посетивших Святую гору. Непосредственным же образцом для средника послужила икона Троицкого иконостаса, а для праздников — аналойная серия икон (напомним, что сцены «Оплакивания» нет в комплекте аналойных икон Троицкого собора).

История не сохранила нам никаких свидетельств относительно распорядка выноса в наос и выкладывания на аналой икон-таблеток в службах Троицкого монастырского собора. Судя по составу серии, на соборный аналой в праздники выкладывалась одна соответствовавшая

---

ложенным мраморными пластинам. Византийская иконографическая традиция изображает его розовым, мраморовидным, что, видимо, соответствует реальному виду погребального камня (*Millet G. Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos. Paris, 1916 (2-e ed., 1960, p. 529).*

<sup>35</sup> Богдановић Д., Бурић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978, с. 126, ил. 105.

<sup>36</sup> Т. Н. Манушина считает древнейшим воздухом с «исторической» сценой Оплакивания покров 1464 г. из Архангельского собора московского Кремля (Манушина, 1977), однако, кроме общей типологии, между памятниками нет сходства в иконографии. На кремлевском покрове представлено «Снятие со креста», «Оплакивание» и «Сошествие во ад» в иконографических вариантах соответствующих праздничных икон 1410-х годов, находящихся в настоящее время в иконостасе кремлевского Благовещенского собора; состав и иконография праздников в клеймах также иные, чем на воздухе Троицкого собора. Данные покровы не являются производными один от другого, хотя время их изготовления достаточно близкое.

<sup>37</sup> Богдановић Д., Бурић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978, с. 112–113, ил. 94.

дню икона. Как нам сообщают чиновник 1626–1634 гг., составленный по более старым записям новгородского Софийского Успенского собора<sup>38</sup>, и некоторые старообрядческие источники (см. ниже), вынос аналойной иконы происходил в канун праздников и памятей святых. Икона вместе с соответствующей ей пеленой находилась на аналое весь день праздника. За отдельными сюжетами серии можно предполагать более сложную схему выноса и пребывания на аналое, что связано с особенностями богослужения Страстной седмицы и Пятидесятницы.

Вопрос о конкретной роли таблетки «Сошествие Св. Духа — Троица Ветхозаветная» в богослужении ставит серьезную проблему, которая историками литургики еще окончательно не решена. Подобное сочетание сюжетов на сторонах одной аналойной иконы является уникальным. Оба принадлежат празднику 50-го дня по Пасхе, к тому же престольному празднику монастырского собора. Исследователи пока не могут дать точный ответ на вопрос, был ли в древности один день празднования Сошествия Святого Духа и Святой Троицы, а именно Неделя (воскресенье), или два. Разделение этого праздника в современной православной церкви на два дня празднования, когда в воскресенье празднуется Св. Троица, а в понедельник — Сошествие Св. Духа, относится уже к поствизантийской эпохе<sup>39</sup>.

По мнению исследователей, празднование «Дня Святой Троицы» является особенностью русской богослужебной практики. Празднование собственно Святой Троице, как считает М. Скабалланович, начало складываться в XI в. в Византии, но в византийской церкви оно не приобрело самостоятельных черт. По мнению прот. Н. Озолина, «первоначально Троицын день соотносился в православном праздновании Пятидесятницы со вторым днем праздника, именуемым днем Св. Духа, и понимался как Собор или Синакисис сошествия Св. Духа. „Ветхозаветная Троица“ становится иконой этого „понедельника Св. Троицы“ на Руси среди учеников преподобного Сергия»<sup>40</sup>. «„Троица“ стала иконой первого дня Пятидесятницы, т. е. Недели, уже после раскола»<sup>41</sup>.

М. Скабалланович приводит выписку из старообрядческого Устава, где говорится: «В субботу к недели поставляем на вечерни к Троицину дню на налое образ Сошествия Св. Духа... В неделю вечером на налое поставляем образ Троицы единоначальныя... На вечера добавляем особоно молитву Св. Духу, творения Филофея, патриарха Константинополь-

<sup>38</sup> Голубцев А. Чиновник новгородского Софийского собора // ЧОИДР, 1899. Кн. 2.

<sup>39</sup> Озолин Н., протоиерей. Троица или Пятидесятница? // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М. 1993; он же. Православная иконография Пятидесятницы: Об истоках и эволюции византийского извода. М., 2001, с. 7.

<sup>40</sup> Озолин, 1993. с. 384.

<sup>41</sup> Там же.

ского: Царю небесный, утешителю Владыко»<sup>42</sup>. По мнению прот. Н. Озолина, здесь описана древняя церковная практика<sup>43</sup>. Таблетка серии из Троице-Сергиева монастыря доказывает эту мысль: ее расположенные по двум сторонам сюжеты предполагают, что в канун Пятидесятницы таблетка выкладывалась на аналой стороной с «Сошествием Св. Духа», а перед повечерием этого дня ее переворачивали и устанавливали на аналое «Троицу Ветхозаветную». Сочетание сюжетов «Сошествие Св. Духа — Троица Ветхозаветная» на таблетке говорит о лежащем в основе всей серии самостоятельном замысле, который органично связал ее с особенностями богослужения Троице-Сергиева монастыря. Перемена стороны иконы на аналое вносит динамику в момент ее пребывания в соборе, элемент некоего действия с иконами.

Можно предположить особую роль таблеток монастырской серии в драматизации церковной службы во время служб страстной седмицы. По всей видимости, на протяжении всей седмицы на аналое находился Спас Нерукотворный — образ Воплощения и ехаристической Жертвы. Согласно исследованию Г. Белтинга, в византийском богослужении страстной недели участвовал «Нерукотворный Образ»<sup>44</sup>, чаще всего, видимо, это была выносная икона. О древности этого обычая на Руси свидетельствуют надписания на отдельных выносных иконах «Нерукотворного Образа» XIV в., характерные для образа Распятия или указывающие на него<sup>45</sup>. Функция выносных икон была близка аналойным.

В канун Великой пятницы Нерукотворный образ на аналое Троицкого собора дополнялся «Распятием», которое, по всей видимости, выкладывалось на втором аналое. В ночь с Великой пятницы на субботу, согласно Иерусалимскому Уставу, совершался чин погребения Спасителя, который вошел в практику богослужения Византийской церкви с конца XIV в. Известие о существовании чина погребения Спасителя в русской богослужебной практике относится уже к 1540-м годам<sup>46</sup>, однако отсутствие более ранних сведений об этом чине не означает, что он не совершался<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> Скабалланович М. Христианские праздники: Пятидесятница. Киев, 1916, с. 169 (репр. Jordanville, N.Y., 1980).

<sup>43</sup> Озолин, 1993, с. 384.

<sup>44</sup> Belting H. An Image and Its Function in the Liturgy. the Man of Sorrow in the Byzantium. // DOP 34, 35 (1980–1981).

<sup>45</sup> На ростовской иконе конца XIII — раннего XIV в. в Третьяковской галерее имеется надпись «ІС ХС ЦАРЬ СЛАВЫ», на иконе первой половины XVI в., также ростовской и в том же собрании, — «ОБРАЗЪ [ІСА] ХСТА РАСПЯТОГО» (Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. М., 2005. Кат. № 3, № 19).

<sup>46</sup> Чин Новгорода и Пскова // Голубцов, 1899.

<sup>47</sup> Чин погребения Спасителя, совершаемый в храмах Троице-Сергиева монастыря, по сей день отличает древность состава и редкая полнота.

Центром чина погребения Спасителя стал третий покров на литургические сосуды, или, как его стали называть, плащаница с изображением, почти в натуральную величину, Христа во гробе или сцены оплакивания<sup>48</sup>.

Вынос плащаницы в службе погребения Спасителя в ночь с Великой пятницы на субботу являлся кульминацией богослужений года. Значимость чина усиливало мистическое «общение» образов в центре наоса. Плащаница, убранная, как показывают византийские источники, цветами<sup>49</sup>, окруженная светом свечей являла наглядный, как в мистерии, образ Христа во гробе. Присутствующий на аналое Нерукотворный образ Христа воспринимался одновременно и как земной лик Спасителя, и как лик Христа Второго пришествия, перед которым предстанет каждый на Страшном суде. Сопоставление этих двух изображений — на аналойной иконе и на литургической ткани — передавало выраженную в пасхальном каноне идею вечного присутствия Спасителя на небесах и, одновременно, свершение его Жертвы. События земной жизни Христа были представлены на клеймах воздуха. Через текст, обряд и, во многом, через вынесенные в наос и специально освещенные изображения на аналойной иконе и плащанице, а также через вынос плащаницы и проводы ее в алтарь, что выражало акт погребения Спасителя, воссоздавалось пространство евангельского Иерусалима и великое событие божественной Жертвы. Верующим дано было пережить подлинный катарсис сакральной драмы.

Драматизм совершения Богослужебного чина погребения Спасителя, как и его обиход, пришли в Троицкий монастырь, вероятней всего, с Афона. Напомним, что иконография аналойных икон Троицкого собора, как и воздуха со сценой оплакивания «исторического типа» в окружении праздников, также находит аналогии среди византийских произведений, бытующих на Афоне.

Духовная связь с монастырями Афона постоянно ощущалась в обители — во-первых, через общежительный монастырский устав, который приняла Троицкая обитель при жизни Сергия<sup>50</sup> и который главенствовал на Афоне. Наставление в общежитии монастырь получил из рук константинопольского патриарха, бывшего настоятеля Великой лавры Филофея Коккина, который в 1376 г. прислал Сергию Радонежскому грамоту с благословением, а также парамант, схиму и

<sup>48</sup> Johnstone P. *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*. London, 1967.

<sup>49</sup> *Belting*, 1980–1981.

<sup>50</sup> Б. М. Клосс считает, что общежительный устав в Троицком монастыре был принят между 1364–1376 гг. См.: *Клосс Б. М. К изучению биографии преподобного Сергия Радонежского // Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.* СПб., 1998, с. 12.

крест<sup>51</sup>. Во-вторых — через Иерусалимский богослужебный устав, который вводится в Троицком монастыре в первой трети XV в., причем это была редакция Иерусалимского Устава, которую составил константинопольский патриарх Филофей Коккин и которая вызрела и оформилась на Афоне (Диадаксис Филофея)<sup>52</sup>. Данная редакция уже в XIV в. была сполна воспринята афонскими монастырями<sup>53</sup>.

Кроме того, сама личность преподобного Сергия, одного из первых на Руси иноков-мистиков<sup>54</sup>, была близка духу и образу афонита. Не случайно, как отмечает Л. И. Лифшиц, что многие таинственные знамения в жизни Сергия, в первую очередь посещение обители Богородицей, так сходны с фактами мистической жизни св. Афанасия, основателя Великой лавры<sup>55</sup>. И обретение мощей преподобного Сергия совершается в день памяти этого святого. После смерти Сергия развернувшиеся в монастыре и связанные с фиксацией его личности литературные и иконографические начинания «ориентируются на византийские, прежде всего афонские образцы»<sup>56</sup>.

В первой половине — середине XV в. Троицкий монастырь поддерживал связь с Афоном и со всем греческим миром и посредством других прямых контактов. В 1419–1422 гг. троицкий инок Зосима ходил в Константинополь, Фессалоники и на Афон, а также в Иерусалим и на Кипр. Его миссия, как считается, была дипломатической и связана с подготовкой канонизации Сергия Радонежского<sup>57</sup>. Известен и другой выходец из России, возможно, из Троицкого монастыря, который составил сборник (не сохранившийся) в 1431 г. на Афоне в лавре Св. Афанасия<sup>58</sup>. Уже, может быть, через год рукопись находилась в Троицком монастыре, где

<sup>51</sup> Кучкин В. А. Сергий Радонежский и «филофеевский крест» // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998, с. 16–22.

<sup>52</sup> Тафт, 2000, с. 100–102.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990, с. 150.

<sup>55</sup> Лифшиц Л. И. Иконография явления Богоматери преподобному Сергию Радонежскому и мотивы теофании в искусстве конца XIV — начала XV в. // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998, с. 81.

<sup>56</sup> Там же, с. 90.

<sup>57</sup> Ченцова В. Г. О причинах путешествия русского паломника XV в. Зосимы на Христианский Восток // Московия: Проблемы византийской и новогреческой филологии. К 60-летию Б. Л. Фонкича. М., 2001. с. 447–457.

<sup>58</sup> Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // ТОДРЛ. XXIII: Литературные связи древних славян. Л., 1968, с. 197, № 15.

была переписана<sup>59</sup> по заказу игумена Зиновия (1432–1445)<sup>60</sup>; в сборнике рядом поставлены жития Афанасия Афонского и Сергия Радонежского (РГБ. Ф. 304. № 746). Между 1438 и 1443 гг., т.е. относительно незадолго до года канонизации преподобного Сергия и изготовления к этому значимому моменту (или в связи с ним) связанных с богослужением аналойных икон, пелен к ним и литургических тканей, приезжает в Троицкий монастырь афонский монах писатель Пахомий Серб, приглашенный в Россию, по мнению Е. Голубинского, тем же игуменом Зиновием<sup>61</sup>. У Троицы Пахомий живет долгие годы, и одним из его основных трудов здесь был труд по созданию новых редакций Жития Сергия и написание службы святому. Пахомий подготовил четыре редакции Жития, два минейных и два проложных; по мнению Е. Голубинского, два проложных «нужны были властям Троицкого монастыря для чтения на всенощных бдениях под праздники преподобного Сергия... Но власти не хотели, чтобы в оба раза читалось одно и тоже житие». При этом исследователь уточняет, что первое чтение, по 2-й кафизме, полагалось по афонскому обычаю, а второе, по 6-й песне канона — согласно монастырскому уставу<sup>62</sup>. Данный афонский обычай чтений, следовательно, был усвоен в Троицком монастыре через Пахомия. Можно предположить, что и другие обряды Святой Горы, в том числе касающиеся сопровождения службы аналойными иконами и особый вид плащаницы, должны были стать известными монахам Троицы через Пахомия Серба, как и через троицких иноков, посетивших обители Афона.

Вполне закономерно намерение Троице-Сергиева монастыря приблизить внешние формы богослужения к афонским, вслед за уставами, как монастырским, так и богослужебным. В богослужебный обиход входят аналойные иконы, подробно иллюстрирующие евангельские чтения. Третий покров на литургические сосуды получает редкий, сугубо исторический вариант иконографии. В результате этих нововведений сакральное пространство наоса Троицкого собора через действие

<sup>59</sup> На л. 336 об. списка имеется запись, где объединены сведения о русском ее писце и, возможно, составителе и сведения о ее заказчике и переписчике в Троице-Сергиевом монастыре: «В лето 6939 (1431) списася книга сия в святой горе Афонске, в обители царсте в лавре великого Афанасия, подкрылием св. Григория Паламы и преподобнаго отца нашего Петра Афонскаго в кущи святаго и славнаго пророка Илия. Преписася (рукой) многогрешного и смиреннаго инока Афанасия русина. Последи же повелением господина Зиновия, игумена Сергиева монастыря, съписася грешным Ионою игуменом Угрешским» (Цит. по: *Вздорнов*, 1968, с. 197).

<sup>60</sup> *Горский*, 1878, с. 63; *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1877. Стлб. 138.

<sup>61</sup> *Голубинский Е.* Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, с. 7, 144.

<sup>62</sup> Там же, с. 9.

с иконами и литургическими тканями в момент богослужения формировалось по афонскому образцу. Можно также считать, что присутствие надмирного и абсолютного в богослужении было выявлено в Троицком соборе более действенно, чем в соборах Святой Горы — ввиду противопоставления драматическим образам аналойной иконы и «Оплакивания» на плащанице идеального и гармоничного по своему решению ансамбля соборного иконостаса.

Lilia Evseeva

*Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Art, Moscow*

PROSKYNESIS ICONS AND LITURGICAL CLOTHES  
IN THE SETTING OF SACRED SPACE

*Proskynesis* icons and liturgical clothes with embroidered images brought to naos in festive days or in particular liturgical moments played special role in the making of holy space in churches as temporary variable part of church decoration. But we have very limited data to study the role of these icons and clothes since these objects are preserved only in few exempla and small numbers without information about their provenance.

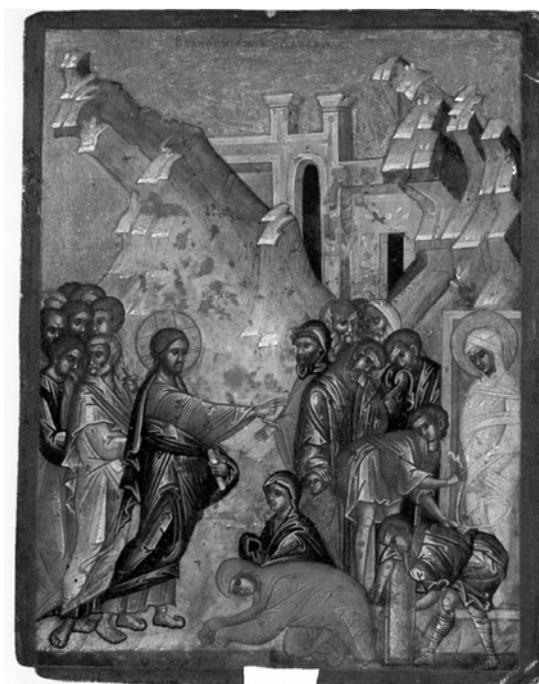
However, some art objects from the sacristy of Troice-Sergiev monastery provide for a rare opportunity of such a research. There are 14 *proskynesis* double-sided icons-tablets with scenes of feasts and twenty one portraits of saints (restored by the Institute of Restoration in 1990–2000), as well as some small *podeas* (embroidered hangings beneath icons) and *epitaphios* with the “Lamentation” in the centre surrounded by 14 feast scenes on borders. The objects originate from the cathedral of the Trinity-St Sergius Lavra (1422–1425). The icons and embroideries replicate Byzantine iconography. All objects were created close to 1448, the data of the canonization of Sergii Radonezhskii. The items of this type are the oldest in this type in the Russian art.

The *proskynesis* icons represent the Great Feasts, four additional Tridion feasts and two of the Holy Virgin, moreover, The Trinity, The Holy Face. The Combination of subjects of the Trinity and the Descent of the Holy Spirit on two sides of one tablet is unique. It reflects liturgical peculiarities of the services in the Trinity-St. Sergius monastery. The Trinity feast in days of Pentecost is peculiar for the Russian Church, which came to being at the Trinity-St. Sergius monastery. The iconography of the Trinity on the tablet is similar to the Trinity icon by Andrei Rublev.

The feast scenes of the tablets illustrated Gospel stories in details, like Paleologean *proskynesis* icons. It is possible to connect this peculiarity to the

historical interpretation of the Liturgy which took shape in the Jerusalem Typicon. It was adopted by the Trinity-St. Sergius Lavra in the first third of the 15<sup>th</sup> century in the Athonian redaction — as in the Diataxis of Patriarch Filofei. The monastery's *proskynesis* icons and the *epitaphios* with the “Lamentation”, surrounded by 14 feast scenes on borders, reflect Athonite ordinary services as well.

On the feast days in Trinity cathedral these icons were placed on the *proskynetarion* (lectern) for veneration, the *podeas* were hanged on the lectern beneath the *proskynesis* icon. The *Epitaphios* was used in the Liturgy and in the service of the Great Saturday. The set of *proskynesis* icons and liturgical clothes were shaped for the holy space setting of the Trinity cathedral in accordance with the practice of Mt. Athos churches.



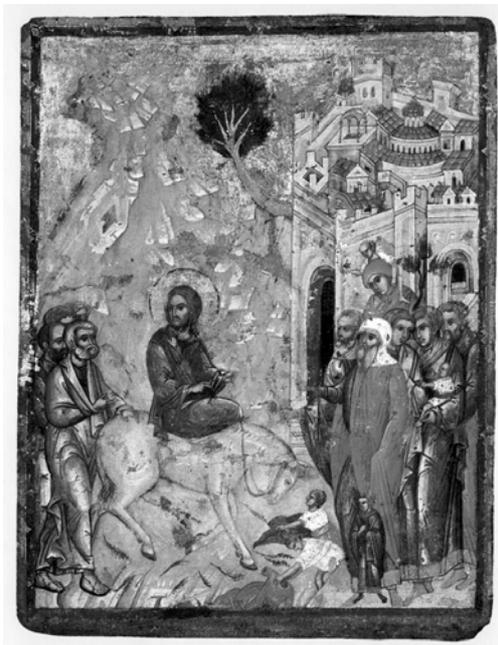
1. Воскрешение Лазаря. Середина XV в. Тверь. Икона-таблетка



2. Исцеление расслабленного. Середина XV в. Тверь. Икона-таблетка



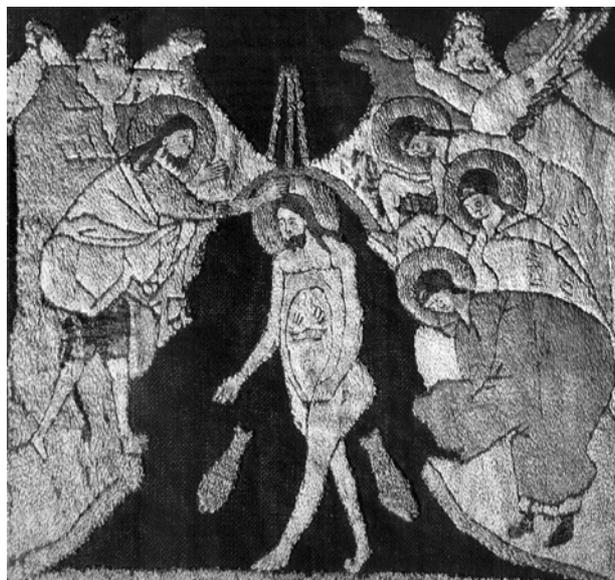
3. Вознесение. Середина XV в. Тверь. Икона-таблетка



4. Вход в Иерусалим. Середина XV в. Тверь. Икона-таблетка



5. Богоявление. Середина XV в. Тверь. Икона-таблетка



6. Богоявление. Середина XV в. Тверь. Подвесная пелена



7. Оплакивание Христа с Великими праздниками. Середина XV в. Тверь. Воздух



8. Оплакивание Христа с Великими праздниками. Середина XV в. Тверь. Воздух. Фрагмент



9. Оплакивание Христа с Великими праздниками. Середина XV в. Тверь. Воздух. Фрагмент