

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 188-203. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 188-203. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 75.046[730:747.023.1]»18/19»
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.019

«Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений



Рындина Анна Вадимовна ^a

^a Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация

^a ryndinaav@rah.ru

Аннотация. В статье изложены результаты исследования, имевшего целью систематизировать обширный пласт русских художественных памятников на тему Страстей Господних, не вдаваясь в анализ стилистических нюансов резьбы, что представляется возможным лишь на следующем этапе их изучения. Среди них можно выявить три основных типа: сакрально-топографический (Христос в темнице), символическо-литургический (Скорбящий Спаситель) и, наконец, вариант наиболее сложный для смыслового истолкования, который условно можно отнести к историческим (группа пермских скульптур, где Христос изображен в препоясанных одеждах). Православное искусство «неотделимо от богословия» (И. Мейендорф), поэтому европейский антропоцентризм и иллюзионизм не укоренились на почве русской храмовой скульптуры, несмотря на безусловный исходный импульс извне. Напитанная литургическим смыслом, изначальным для русского церковного искусства и не искорененным даже в Новое время (П. Муратов назвал это свойство «твердостью» русского искусства), скульптура дистанцировалась как от ренессансной имитации, так и от позднеготического и маньеристского мистицизма, но при этом не стала простым ответвлением фольклора, а вошла в церковное творчество Нового времени как «икона Страстей Христовых». В этом — причина глубокого вхождения образа Скорбящего Спасителя в русскую религиозность, народную поэзию и храмовое убранство XVIII–XIX веков вплоть до эпохи модерна.

Ключевые слова: русское церковное искусство XVIII–XIX веков, храмовая скульптура, статуи Скорбящего Спасителя

Для цитирования: Рындина А.В. «Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 188-203. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.019>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/874>.

Original article

Grieving Saviour in Russian carvings of the 18th – 19th centuries: moving from traditions to new solutions

Anna V. Ryndina ^a^a *Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*^a *ryndinaav@rah.ru*

Abstract. The article tries to systematize a great variety of Russian carved images of Christ's Passion, without delving into detailed analysis of the stylistic characteristics and nuances of the carving, which study seems possible only at the next stage. Among the wooden statues, three main types can be identified: sacral and spatial (Christ in prison), symbolic and liturgical (Grieving Saviour) and, finally, the group most difficult for semantic interpretation, which can conditionally be attributed as historical (Perm sculptures, Christ is depicted in girded garment). Orthodox art is "inseparable from theology" (J. Meyendorff), thus European anthropocentrism and illusionism did not root into Russian ecclesiastical sculpture, despite an unconditional impulse from outside. Wooden sculpture is saturated with liturgical meaning, which always was primordial for Russian church art, and even not eradicated in modern times (P. Muratov considered Russian art to be "unrelenting"). It distanced itself both from Renaissance imitation and from late Gothic and Mannerist mysticism. At the same time, carving has not become just a part of folklore, a folk art, but became an "icon of Christ's Passion" in the church artwork of the New Age. This is the reason for the deep introduction of the Grieving Saviour image into Russian devoutness, folk poetry and interior church decoration in the 18th - 19th centuries up to the Art Nouveau times.

Keywords: Russian church art of the 18th - 19th centuries, church wooden sculpture, Grieving Saviour

For citation: Ryndina, A.V. (2022) 'Grieving Saviour in Russian carvings of the 18th – 19th centuries: moving from traditions to new solutions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188-203.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.019. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/874>. (In Russ.)

Введение

В русском церковном искусстве XVIII–XIX веков особым образом выделяются произведения, включаемые в Страстную цикл. Обращение к этой тематике диктовалось мировоззренческими установками Нового времени. Заметно увеличилось и число подобного рода живописных, графических, скульптурных работ по этой тематике. Она не имела глубоких корней в русском православном искусстве и, как отмечали многие исследователи, восходит к западной художественной традиции [1, с. 197; 2, Гл. 43; 3, с. 198–199]. Предметом нашего анализа стал скульптурный образ «Скорбящего Спасителя», который в пластическом плане восходит к Распятию в иконостасах, Усекновению Главы Иоанна [4, с. 184–200] и другим трехмерным образам. Традиционно они рассматриваются как

явления региональных школ, в которых учитывалась этнокультурная специфика, мифопоэтика и латентные формы язычества [5; 6, с. 9–11; 7, с. 121; 8, с. 64–65].

Не отрицая наличия местной специфики, постараемся внести ясность в некоторые проблемы, не решенные до сих пор. Они касаются времени, когда подобные статуи впервые появились в России, и их интерпретации на содержательном и функциональном уровне. Однако прежде всего следует очертить позиции и версии, сложившиеся по этим вопросам на сегодняшний день. Общим моментом для всех памятников данного круга являются их причастность к западным источникам и широкий территориальный ареал бытования.

А. Кантор, отмечая регионы распространения статуй «Скорбящего Спасителя» вне России,

называет Украину, Белоруссию, Польшу, Литву, Молдавию, Мексику, Парагвай и Аргентину [9, с. 111]. Что касается Белоруссии, то в каталоге «Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв.» не значится ни одного памятника с таким сюжетом [10]; Германия же дала не только первые гравюрные циклы Страстей Христовых, но и первоклассные деревянные резные фигуры, выполненные мастерами немецкого Возрождения на рубеже XV–XVI веков [11, Taf. 123]¹. Говоря о России, А. Кантор особо отмечает Мордовию, Прикамье, Русский Север и Подмосковье [9, с. 111]. Однако до сих пор почти не учитывались такие центры, как Рязань, Липецк, Арзамас, а в Поволжье — Кострома и Ярославль. К середине XIX века в храмах одного Арзамасского уезда Макарий насчитал 51 скульптуру [12, с. 12–15] (с неизбежными утратами петровской эпохи и 30-х гг. XX в).

Сложнее определить, по каким каналам проникал исследуемый тип фигур в Россию в качестве оригиналов для местных резчиков. Н. Соболев, а вслед за ним и А. Кантор называют в этой связи поход на Россию Лжедмитрия I (1605). Оба полагают, что в его войсках были миссионеры-католики, имевшие свою, далеко идущую программу в православных землях [9, с. 114]. Смысл образа «Скорбящего Спасителя» тот же Кантор толкует как посмертное изображение Христа со следами крестных мучений, а темницу — как указание на пещеру Гроба [9, с. 111–112]. В.Я. Римкус отмечает созвучность русской группы фигур «Христа Скорбящего» памятникам литовской деревянной резьбы и приводит любопытное народное поверье, объясняющее их характер: Христу стало так жалко казнивших его, что он погрузился в глубокую печаль [13, с. 107]. К сожалению, аналогов этому образу в Священном Писании Римкус не нашел [там же]. В.Г. Пуцко более трезво подошел к вероятной дате появления первых резных памятников данной иконографии в русской пластике. Их источником он посчитал местную гравюру конца XVII века «Христос, сидящий на гробе» (выполненную, конечно, по европейскому образцу) [14, с. 100]. Л.А. Успенский допускал, что оригиналы для скульптур такого рода могли попасть в Россию через Архангельск при Петре I через русских или иноземных купцов [15, с. 391, прим. 14]. Среди сохранившихся образцов русской работы обнаружить произведения, созданные ранее середины XVIII века, пока не удалось, но есть косвенные свидетельства, позволяющие предполагать их появление уже около середины XVII столетия.

Цель настоящей работы — попытаться систематизировать обширный пласт русских памятников на тему Страстей Господних, не вдаваясь в анализ стилистических нюансов

резьбы, что представляется возможным лишь на следующем этапе их изучения. Ранее нами уже был предложен подход к выделению наиболее значимых иконографических типов [5; 8]: «сакрально-топографический («Христос в темнице»), символично-литургический («Скорбящий Спаситель») и, наконец, вариант наиболее сложный для смыслового истолкования, который условно назовем «исторический» (группа пермских скульптур, где Христос изображен в препоясанных одеждах)» [5, с. 234].

«Христос в темнице»: резные фигуры сакрально-топографического типа

Обратимся к первому типу. Возникновение извода «Христос в темнице» (или «Христос в узах») есть основания связать с замыслом патриарха Никона, а именно с возведением Воскресенского собора в Новом Иерусалиме. К востоку от его северных врат находился двухчастный придел Успения Божией Матери — церковь и трапеза. В Иерусалимском храме в этом месте также был придел в честь Богородицы. С ним ассоциировались воспоминания о заключении Христа под стражу, пока готовились орудия казни. По преданию, его стерегли в пещере, прежде бывшей сторожкой «вертограда» (Гефсиманский сад) [16, с. 165]. Именно об этом гласит изразцовая надпись иконостаса Ново-Иерусалимского собора: «Церковь темница, в ней же удержан бысть Господь наш Иисус Христос от Пилата дондеже приготовлены бысть вещи о Распятии, прежде вертеп был стража вертограду» [16, с. 165]. В трапезе церкви Воскресения на южной стороне, по замыслу Никона, была воспроизведена темница Спасителя, где хранится камень с отверстиями для его ног [там же]. Это обстоятельство зафиксировано в резной надписи на специальной каменной плите, уникальной в контексте всего комплекса [16, рис. на с. 167]. Данная сакрально-топографическая деталь была обозначена в гравированных «Описаниях Иерусалима» начиная с листов XV–XVII веков. Ранние гравюры, не дошедшие до нас, были повторены в листах XVIII столетия, изданных в Вене и тогда же появившихся в России [17, с. 30–36]. И в гравюрах, и в надписях к ним присутствуют «вертоград» с «палаткой», «ограда и стопы Христовы» [17, с. 57, 81; 18, ил. 39, 55].

Как известно, в возглавии Ново-Иерусалимской Голгофы было водружено монументальное кипарисовое резное Распятие. Не исключено, что во времена патриарха Никона в темнице также была помещена деревянная фигура Спасителя в оковах и колодках. Видимо, масштабные заказы Никона, обусловленные оформлением Ново-Иерусалимского монастыря, касались не только

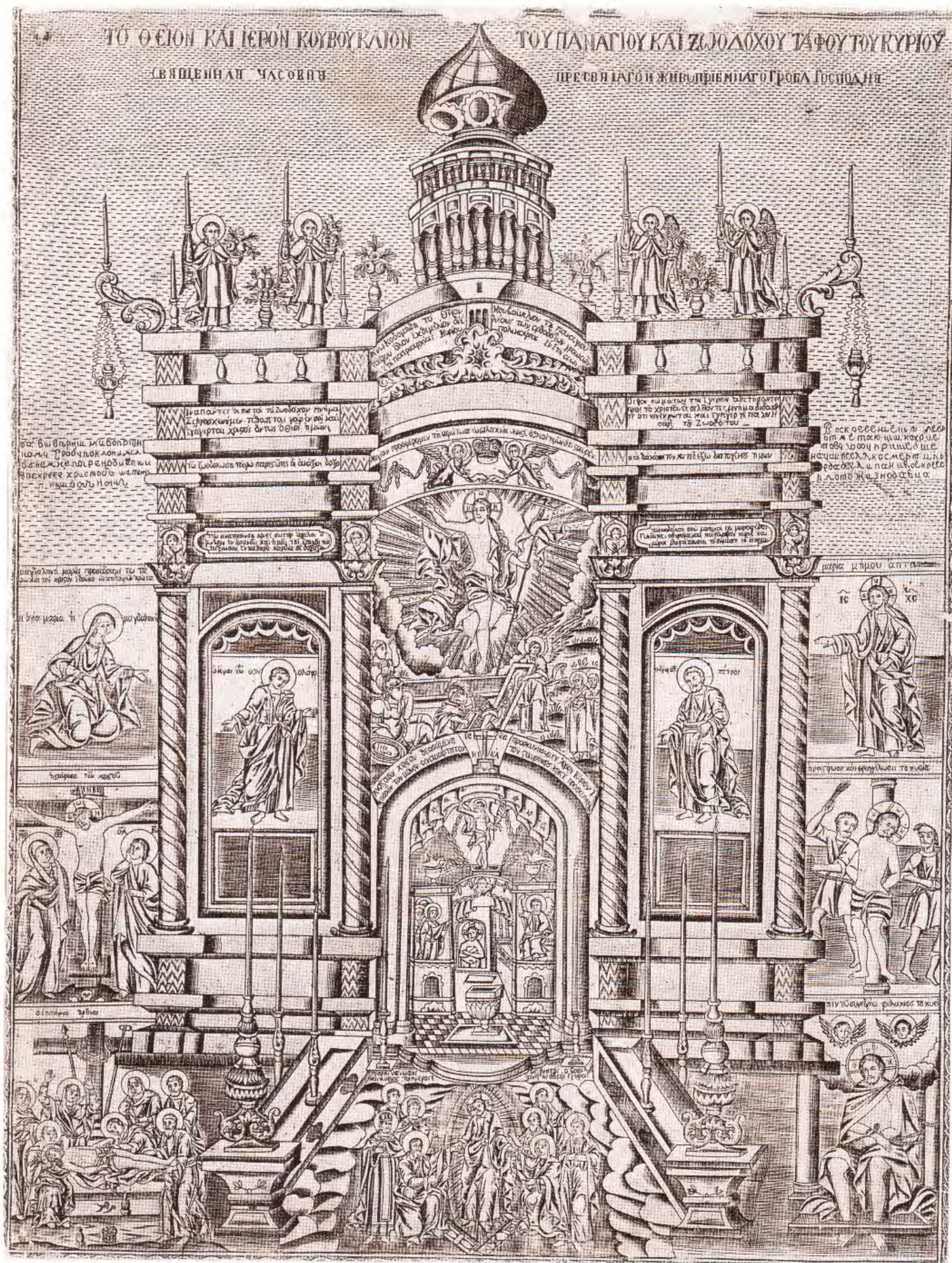
¹ Питер Брайер (1472–1541). Скорбящий Христос. Дерево, резьба. Фрайберг. Музей.

1. Храм Гроба Господня
(Кувуклия).

Середина XIX в.

Офорт, резец.

Афон, Государственный
литературный музей





**2. Христос
в темнице.**

Первая треть XIX в.
Дерево, темпера. Италия,
частное собрание

изразцового декора, но и резных деревянных скульптур, закрепляющих наиболее существенные в сакрально-топографическом плане компарименты. Возможность достаточно широкого фронта

подобных работ убедительно аргументировала сотрудница Домодедовского музея Л. Яворская, выявившая абсолютное совпадение Распятия так называемого Шумаевского креста московского

3. Христос в темнице.

Середина – вторая

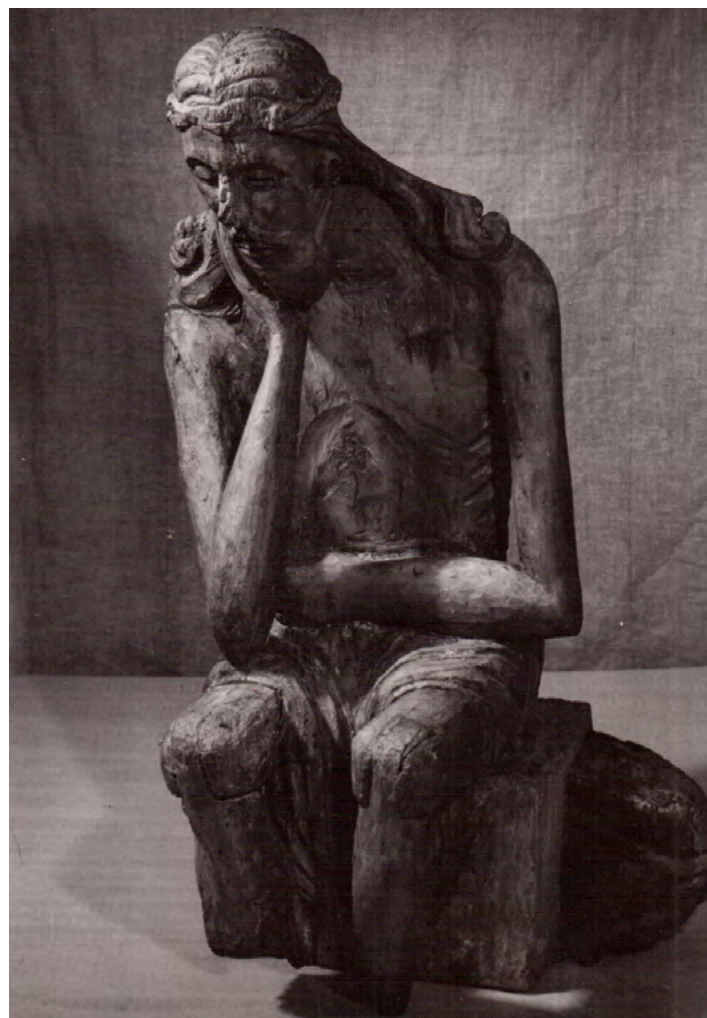
половина XVIII в.

Дерево, резьба, железо.

Никольская церковь,

село Колчино





Сретенского монастыря с голгофским Распятием Воскресенского собора, начиная с размеров и кончая рисунком деталей и их пластической проработкой.

Ранее нами прослежен генезис изображений «Христа в темнице» [5; 8], и важно подчеркнуть, что образ этот восходит не к известным в западном христианстве изображениям, а к греческой традиции, к гравюрам с видом Кувуклии над Гробом Господним [19, кат. № 25]². Они, как известно, получили достаточно широкое распространение на территории славянских стран, и в том числе в России (рис. 1). Это изображение позволяет выделить ряд важнейших атрибутивных признаков: Христос показан сидящим подле Царских врат слева, подчеркнуто выделены колодки на ногах, крепко связанные руки, терновый венец на голове, и, что особенно важно для нашего исследования, чресла Господа препоясывает плат. Кроме гравированных изображений широкое распространение получили принесенные паломниками из святой Земли резные каменные повторения данного сюжета [20, ил. 8 на с. 304].

Специфика русских скульптур с изображением «Христа в темнице» состоит в наличии тяжелых металлических оков на руках и ногах Спасителя. Такая деталь, как гиматий, встречается главным образом в произведениях XIX столетия — как резных, так и живописных. По трактовке объемов и эмоциональным интонациям образа это самый «спокойный» вариант среди разновидностей рассматриваемого сюжета. Дело, видимо, в характере источников, в данном случае новогреческих, хотя и собственно греческие гравюры, работающие в Вене, и афонские мастера волею исторического процесса не избежали влияния общеевропейских тенденций. Как характерный пример можно вспомнить «Христа в темнице» из частного собрания в Италии [инв. № 1173 D] (рис. 2). Так или иначе, проникновение именно этого извода в позднюю русскую икону нельзя признать случайностью.

Одним из типичных, притом художественно цельных и качественных по исполнению скульптур обрисованного типа, можно считать «Христа в темнице» из Никольской церкви с. Колчино Рязанской губернии (Сергиево-Посадский музей; рис. 3) [21, с. 217–220]. Предание, связанное с этой

4. Скорбящий Спаситель.

Успенский собор
Горицкого монастыря
Переславля-Залесского.
XVIII в.
Дерево, резьба.
Переславль-Залесский
музей-заповедник

5. Плачущий Адам.

Фрагмент ларца
со сценами истории
Адама и Евы.
X или XI в.
Византия.
Слоновая кость, резьба.
Балтимор,
Уолтерс Арт Галери

² Афон. Середина XX в. Офорт.

6. Скорбящий

Спаситель.

XVIII в.

Село Усть-Косьва.

Дерево, резьба, темпера.

Пермская художественная
галерея



«статуйей», гласит о том, что Петр I привез ее из Лифляндии [там же]. Однако тщательное и все-стороннее изучение памятника убеждает в том, что он принадлежит к кругу деревянной пластики середины — второй половины XVIII столетия [там же]. В русских храмах такие скульптуры устанавливались в специальных «темницах» — палатках-кивориях у южной стены, как и на указанных гра-вюрах. В XIX веке резные фигуры драпировались в подобия плащей или архиерейских облачений.

Формы «темниц», очевидно, также имели свою иконографическую традицию. В названных выше графических циклах XVIII века с видами Иерусалима («Описание Иерусалима») «сторожи» в Гефсиманском саду имеют вид либо холма с дверью в пещеру, либо «палатки» с двускатной кровлей, либо округлой башенки со скругленной кровлей [17, ил. 10; 18, ил. 39, 55]. «Следует отметить популярность темы “Темниц” и в европейском искусстве XVIII века. В воображении классической эпохи образ темницы ассоциировался с самыми мрачными силами мира, с переживанием рождения и смерти, со страхом и безумием [22, с. 255]. «В изображениях “Темниц” можно найти орудия пыток, решетки и даже пыточные столбы (!)» [там же]. «С восточно-христианским толкованием темницы связаны иные, чисто символические мотивы, пришедшие, в свою очередь, из ветхозаветных образов:

Выведи из темницы
душу мою, чтобы
мне славить имя Твое.
Вокруг меня соберутся
праведные, когда Ты
явишь мне благодеяние.

(Псалом 142 (7), Молитва Давида о помощи в испытании)» [5, с. 237].

Завершая разговор о сакрально-топографическом типе скульптурного образа сидящего Спасителя, заметим, что нередко случаи, когда этот вариант совмещается с другим, названным нами «символико-литургическим», который являлся наиболее распространенным и как будто напрямую связанным с западными источниками.

«Скорбящий Спаситель»: резные фигуры символико-литургического типа

Исследования показывают, что жесткой границы между западной и восточной традициями не было, возникали варианты с явными заимствованиями. Образчики этого «второго» извода, названного нами «символико-литургическим», в известной мере парадоксальны — почти цитатное следование западному прототипу расходится с реальными храмовыми функциями предметов. Заметим, что, согласно церковным обычаям католического мира, раскрашенные деревянные

фигуры, наряду с Распятием и иными объемными композициями на страстную тему, выносились из храма на специальных носилках и участвовали в торжественных городских религиозных процессиях, происходящих в Великую Неделю. Эта старинная традиция сохранилась до наших дней — например, на Мальте и в некоторых провинциальных немецких городах, — неизменно привлекая массу туристов со всех концов мира.

Определяя эти варианты, стоит сделать вывод, который уже наметился в работах А.В. Рындиной [5, с. 234] и О.М. Власовой [8, с. 172], что главными атрибутивными признаками в композиционном плане в изображении «Скорбящего Спасителя» в русских храмах являются следующие: у сидящего Христа одна рука (как правило, левая) подпирает щеку или касается ее, либо лишь приближает к ланите вертикально выпрямленную ладонь. Другая рука, согнутая в локте, охватывает торс или лежит поперек живота, иногда чуть опущена вниз. Атрибутом всех вариантов и типов является наличие тернового венца. Если его нет, то, следовательно, имеет место утрата.

Истолкование внутреннего смысла подобных скульптур обычно лежит в плоскости определения психологического состояния «героя». На Западе такие сюжеты трактовались на уровне «Человека скорбей», образа «Сострадания» [9, с. 112], иными словами, ассоциировались со словами Пилата «Се человек», т.е. воспринимались в аспекте человечества Христа и реальности его страданий, мук и унижения. Однако к материалу русскому подобные характеристики применимы лишь отчасти, даже если иметь в виду свойства «нового благочестия», приблизившего страстную тему к человеку и допускавшего ее индивидуальное переживание.

Уже отмечалось, что наличие резного иконографического образа «Скорбящего Спасителя», хотя не традиционно, но обрело пластическую литургическую традицию — символическое раскрытие образа Христа как Нового Адама, кровью смывшего первородный грех: «Доказательство тому — богослужебные тексты, обусловившие прочное “приживание” столь нетрадиционных структур, отвечающих мировоззрению Нового времени, на русской почве. Посредством таких “изваяний” литургические молитвы обретали в глазах верующих особую, почти “телесную” убедительность. Отныне Слово Писания стало переводиться на язык церковного искусства с редкой буквально-стью³. <...> Однако, визуальная “переведенность” слова отнюдь не исчерпывает содержательной сути образа Христа как Богочеловека во всей полноте его двухсоставной природы. Об этом свидетельствуют как пророчества Ветхого Завета, так и аллюзии на них в трудах Св. Отцов Церкви. Пророчество Исаии о Страстях Христовых акцен-

тирует именно Его божественную природу, едва ли ущербленную истязаниями:

Я предал хребет мой биющим
и ланиты мои поражающим.
Лица своего не закрывал
от поругания и оплевывания.
Господь помогает мне,
поэтому я не стыжусь:
поэтому я держу лице
свое, как кремень, и знаю,
что не останусь в стыде.

(Исайя. 50:6,7)» [5, с. 239].

«Скорбящий Спаситель» в творениях русских резчиков действительно держит лицо свое, как кремень, и не отвращает его от биющих. Кирилл Иерусалимский в аллюзии на слова Исайи подчеркивает более человечество Христа, реальность его мучений: «Как бы Я стал воодушевлять учеников на смерть за истину, если бы сам боялся того» (т.е. истинных страданий) [23, с. 185]. В контексте же образа «ветхого» Адама, согласно тексту Постной Триоди на службу среды, когда происходит предание Спасителя, тот же жест (рука на ланите) имеет иной смысл: сокрушение о своем грехе, презрение к собственному, «очерневшему веществу»:

Седе Адам тогда, и плакася
прямо сладости рая,
Руками бие лице свое
и глаголаше: милостиве,
помилуй мя падшего [24, с. 116].

«Любопытно, что в русских духовных стихах XVII–XVIII веков в Плаче Адама имеет место почти буквальное следование стихам “книжным”, что свидетельствует о глубоком переживании акта грехопадения человека на всех уровнях современного сознания. И это естественно, ибо “на слуху” у верующих были не только тексты Постной Триоди, но и широко известный кондак, приуроченный к чинопоследованию Великой (Страстной) Пятницы, воспевающий страдание и крестную смерть Христа “...дабы ликовал Адам” (рефрен кондака)» [5, с. 239].

Суть образа «Скорбящего Спасителя» как Нового Адама, дающего вечную жизнь Адаму «от земли перстному» и всему искупленному человечеству, достаточно конкретно проявляется в одной, глубоко символической детали, которой отмечен целый пласт русских скульптур данного извода. Она состоит в неравном числе ребер

Спасителя справа и слева, что обнаруживается лишь при тщательном, осязательном исследовании памятников XVIII века⁴. Вспомним Книгу Бытия: «И создал Господь из ребра, взятого у человека, жену и привел ее к человеку и сказал: Вот это кость от костей моих и плоть от плоти моей» (Кн. Бытия. 2:23). Именно через эту кость и плоть согрешил Адам.

В свое время А. Кантор отметил существование образов «Скорбящего Христа» и жалующегося Иова в произведениях немецкой гравюры и пластики конца XV — начала XVI века в системе единого иконографического варианта [9, с. 113] и высказал мнение, что в Польше аналогичные статуи появились еще раньше [9, с. 114]. Однако сопоставление этих памятников с Иовом не имеет первичного характера. Скорее оно порождено мировоззренческой и художественной средой поздней европейской готики.

Иная и, вероятнее всего, более древняя линия иконографического образа «Скорбящего Спасителя», в основе которой лежит образ Адама, сокрушенного грехом, развивается в восточно-христианской традиции. Исследование [5, с. 239] показало, что это находит свое проявление и в богослужебных текстах, и, что важнее всего отметить, в изобразительном искусстве на территории Византии уже в X–XI вв. Например, в небольших резных панелях по кости с истоками ветхозаветной истории об Адаме и Еве [25, р. 235, Cat. № 158A]⁵. Мы уже обращали внимание на то, что он изображен обнаженным, сидящим, именно таким он дается в тексте Триоди. С опорой на это изображение могут быть раскрыты смысловые коннотации и определены типологические признаки. «Именно этот источник можно признать первичным в смысловом и типологическом плане. Он является ключом к их истолкованию на почве православной культуры Нового времени» [5, с. 242].

Что же касается польских памятников подобного иконографического извода, в которых А. Кантор видит источник русских вариантов данной темы, то, во-первых, они гораздо примитивнее по исполнению, а во-вторых, датируются, как и в России, XVIII–XX веками [26, № 16, 20, 26, 27, 30, 39 и пр.].

Является ли факт почти буквального калькирования в русской деревянной скульптуре эпохи барокко (при всей условности этого термина

³ В качестве выразительного примера абсолютного следования Слову Писания в церковном искусстве XVIII в. можно привести резные царские врата из Санкт-Петербурга второй половины столетия, где по центру вместо орнаментальной или гладкой вертикальной планки, разделяющей створы, имеется «разлом» в виде ломаной линии, напоминающей молнию. Это, несомненно, парадоксальный в своей конкретности намек на завесу Иерусалимского храма, разорвавшуюся в момент Распятия.

⁴ В свое время внимание на эту деталь обратила В.М. Шаханова, за что приносим ей глубокую благодарность.

⁵ Обнаженный Адам сидит на «плетеном» седалище, напоминающем пень. Правой рукой он подпирает голову, левая, опущенная вниз, лежит на бедре. Это сокрушающийся Адам после грехопадения.

применительно к России) столь древних оригиналов случайным?

С.С. Аверинцев, говоря об «исписанности» тела Христа рубцами от бичей и ранами, наведенными, по словам Романа Сладкопевца, «пурпурными чернилами», замечает, что «вкус к парадоксальной и постольку “бесчеловечной” эмблематике сближает Византию и барокко через голову Ренессанса» [27, с. 126–127].

Но русские варианты «Скорбящего Спасителя» в своих ранних проявлениях (XVIII в.) как раз не отличаются обилием кровавых ран на теле Христа, которые обычно наводятся тонкими и быстрыми штрихами под терновым венцом, на руках и груди. Такие детали акцентируют и усиливают во вкусе своего времени поновители красочного слоя скульптуры в позднейшие десятилетия. Однако «парадоксальность» заключена, как мы убедились, в самом обращении к византийским источникам в столь позднее время и, несомненно, если не в «бесчеловечности» средств изображения страданий, то, во всяком случае, в драматизме самого сюжета.

Предшествующее исследование показало: «Если говорить о драматизме, то наиболее выразительные и эмоционально впечатляющие образы “Скорбящего Спасителя” дала русская провинция и особенно окраины империи. В центральных районах России и некоторых центрах Поволжья в эпоху классицизма возникают уже вполне “стилевые”, порой декоративно-эффектные решения — в трактовке драпировок, почти “цветочной” пышности терновых венцов, в нарастании академических тенденций в трактовке обнаженного тела. Изначальные смысловые и художественные импульсы, окрашенные яркими этнокультурными особенностями, тщательно сохраняются на Русском Севере, а в прикамских землях рождают уникальные художественные и типологические варианты. Они заслуживают специального разговора, причем не в плане жизнестойкости местных, языческих традиций (о чем было уже много и даже избыточно написано), а в аспекте сознательного формирования новых программ, направленных на решение уже в полной мере миссионерских задач» [5, с. 244].

Христос в препоясанных одеждах: резные фигуры исторического типа

В настоящей статье мы остановимся лишь на одном из вариантов скульптур «Скорбящего Спасителя» прикамского происхождения, где Спаситель облачен в препоясанные одежды. Имеются в виду сидящий Христос из г. Усолье, статуя из Преображенского собора г. Соликамска и, наконец, «Скорбящий Спаситель» из с. Усть-Косьвы

[6, Табл. 3, 5; 28, Табл. 224 на с. 297]⁶. Заметим, что именно Усолье и Соликамск были в конце XVII — первой половине XVIII века самыми крупными центрами прикамской земли.

На всех обозначенных скульптурах Христос одет в хламиду с длинными рукавами, перехваченную широким поясом. В обыденном сознании такая одежда ассоциируется с крестьянскими кафтанами, а отгороженное место пребывания скульптур в храме — с сибирскими темницами для содержания колодников. Мы же позволим себе предложить иное истолкование данных мотивов, имеющих, как представляется, многослойный «исторический смысл», отражающий культурные реалии Прикамья второй половины XVII–XVIII века и черты «библейского реализма», характерного для русского богословия и церковного искусства этого времени [29, с. 106]. На наш взгляд, особенности названных памятников правомочно осмыслить через обряд очищения, подробно описанный в Пятикнижии Моисея. В связи с приводимым ниже текстом необходимо напомнить, что Аарон, подобно Христу, имеет достоинство первосвященника и Царя. Вот что предписывал Закон для очищения Аарона после смерти двух его сыновей: «Священный льняной хитон пусть он оденет, и льняное нижнее белье пусть будет на его теле, и льняным поясом он опояшется... и возьмет двух козлов в жертву за грех...» [30, с. 171–172]. Один козел будет заклан, а другого приблизят живым «и возложит Аарон над ним все вины Сынов Израиля и все их преступления, все их грехи, и положит их на голову козла, и отошлет с нарочным в пустыню, и понесет козел на себе все их вины в далекую страну» [там же]. Согласно Посланию апостола Варнавы, ставшего известным в Западной Европе в XVII столетии (парижское и амстердамское издания), «козел отпущения» прообразует Иисуса: «Плюньте на него и поразите его, и возложите волну червленую около головы его, и пусть так будет изгнан в пустыню» [31, с. 35]. Варнава поясняет, почему проклятый увенчивается: «...потому что иудеи увидят его в тот день (день суда) в длинной червленой одежде вокруг тела» [там же]. «Царство Иисуса, — продолжает Варнава, — на древе (Распятие), что значит, что древо царский престол, а червленая волна — царская мантия» [31, с. 36].

В пользу предлагаемой гипотезы говорит увязанность образа «козла отпущения» не только с идеей искупительной жертвы, но и с обрядом очищения.

Дело в том, что со времени Стефана Пермского (XIV в.) христианизация здешнего населения становится вновь актуальной лишь в XVIII веке, в связи с чем местные церковные иерархи активно

⁶ Все памятники хранятся в Пермской государственной художественной галерее.

используют механизмы эмоционально-образного воздействия церковного искусства. Хотя русский перевод Послания апостола Варнавы публикуется только в 1830 году (во всяком случае, так считается на сегодняшний день), следует учитывать вероятность проникновения в Прикамье его латинских переводов — через активно действующих на архиепископских кафедрах, в монастырях и храмах иерархов с Украины, имевших среди книг для личного чтения и служебного использования киевские, львовские и литовские издания.

В связи с темой Страстей Господних следует особое внимание обратить и на факт внедрения в прикамский регион именитых людей Строгановых, имевших здесь свои интересы — не только предпринимательские, но и миссионерские. Именно они уже во второй половине XVI столетия основывают такой крупный центр религиозной жизни Прикамья, как Пыскорский монастырь, переведенный в 80-х годах XVIII века в Пермь [32, с. 105–125]. Можно также утверждать, что в пермской вотчине Строгановых в конце XVII — начале XVIII века существовала особая мастерская лицевого шитья [33, с. 121, 133]. Среди «классических» образчиков поздних строгановских шитых произведений (хотя и не пермского происхождения) были масштабные плащаницы и святительские облачения, где были представлены сюжеты «Страстей Господних»⁷. Характерно, что изображенный на них Спаситель нигде не имеет багряницы — на нем хитон с длинными рукавами, шитый золотыми и серебряными нитями, что понуждает вспомнить назначение хитона как одежды первосвященника.

Необычен цвет хитона и на двух фигурах «Скорбящего Спасителя» из Соликамска и из Усть-Косьвы (цветом, близким к царственному пурпуру, окрашен лишь хитон Спаса из Усолья). На обеих скульптурах одежда Христа окрашена в зелено-синий тон, достаточно редкий в контексте страстной темы, но всё же известный в православной традиции уже в XIV веке. Мы имеем в виду так называемый диптих короля Милутина в Хиландарском монастыре на Афоне, где в медальоне изображена сцена «Поругание Христа» (здесь Он сидит на красном седалище в ярко-синем хитоне [34, р. 355–358, Cat. 9,29])⁸. Возможно, в случае с пермскими деревянными скульптурами зелено-синий цвет был избран, чтобы акцентировать интенсивность винно-красной, «червлёной волны»

на голове и поясе Спасителя, готовой «развернуться» в багряницу. Это особенно подчеркнуто в сидящей фигуре из Усть-Косьвы, наиболее профессионально построенной с точки зрения пропорций. Не исключено, что необычность подобных замыслов в какой-то мере была обусловлена влиянием мастеров строгановского круга, их высокой богословской образованностью и контактами со столичными иконописцами (известна причастность к работам в Сольвычегодске Симона Ушакова, Федора Зубова, Максимова и других царских изографов) [6, с. 111]⁹.

Ранее мы отметили еще одну важную грань прикамских скульптур, которая не может быть продиктована исключительно особенностями региональной специфики и учетом еще отчасти языческих верований. Например, «одетость» скульптурных вариантов «Скорбящего Спасителя» может быть объяснена в двух ракурсах: «Именно в XVIII веке русские храмовые киотные скульптуры — Николы Чудотворца, Параскевы Пятницы, Свв. Варвары, Екатерины и другие — начинают “облачаться” в матерчатые одежды и даже головные уборы (митры, короны, уборы и прочее). Со всей тщательностью драпируются в плащи или подобия архиерейских облачений и трехмерные, почти обнаженные фигуры “Скорбящего Спасителя” в “темницах”. С одной стороны, тут улавливается желание соблюсти благолепие в границах православного храма, с другой — неизбежное использование “готовых моделей” в виде европейских процессионных статуй, облаченных в богатые робы. Пермские же резчики решают эту проблему одновременно: в их руках хитон Спасителя становится органической частью самих скульптурных изображений, что было вполне логично, ибо подсказывалось особыми условиями и задачами — “обращением” инородцев. Перед глазами коми-пермяцкого населения возникал образ Богочеловека, а не привычный для языческого восприятия идол, резной или литой, соединяющий в своем обличье черты человека и зверя... Для рождения извода “Скорбящего Спасителя” в хитоне на местной почве была и другая мотивация, исключительно конкретного характера. Я имею в виду так называемый “саккос Стефана Пермского”, хранившийся в Благовещенском соборе Сольвычегодска¹⁰. Несмотря на то, что теперь его датируют около 1665 года, в сознании

⁷ Примером такого рода является плащаница из Рязани 1680 г. См.: [33, с. 111–113, кат. 160]. Это самый поздний из датированных памятников строгановского лицевого шитья.

⁸ Композиции Господских и Богородичных праздников и сцены Страстей Христовых выполнены здесь расписной эмалью по золоту. Диптих считается исполненным в Венеции между 1280–1330 гг. в стиле византийской книжной миниатюры.

⁹ Федор Зубов, например, называл себя «Ускольцем», подчеркивая свое происхождение из Усолья-Камского, и порою работал, подобно сольвычегодским мастерам, в технике расписной эмали. См.: [35, с. 19 кат. № 81, с. 120–122 (оклад Евангелия 1688–1689 гг. с накладными эмалевыми дробницами)].

¹⁰ [33, с. 92].

человека конца XVII–XVIII столетия это была, несомненно, местночитаемая реликвия, по-настоящему «священный предмет»» [5, с. 246].

Расписанный темперой, а не шитый, саккос, видимо, имел функцию некоего «иконописного подлинника» [23, с. 93]¹¹. В состав его сюжетов входили и сцены страстного цикла, что не случайно, учитывая символику облачения. Являясь праздничной одеждой архиерея, саккос был вместе с тем одеждой печали, смирения и покаяния как символ той хламиды, в которую одели Христа ругающиеся над ним воины [33, с. 93]. На саккосе патриарха Питирима (1675–1683) имеется надпись: «Саккос вместо хитона Христова не шит, но свышеткан...» [33, с. 94]. Неслучайно, вероятно, и стадильное совпадение указанного строгановского саккоса с принесением в 1625 году от шаха Аббаса в Москву части ризы Христовой, фрагменты которой позже были переданы в Софию Киевскую, Ярославль, Кострому, а еще позже (с перенесением столицы) — в Санкт-Петербург [36, Кат. № 17, с. 72–75]¹², что, безусловно, актуализировало идею своей «святой ризы» на окраинах империи. Все эти факты могли, в свою очередь, сыграть не последнюю роль в создании на благодатной почве высокой образованности и богословской культуры «строгановского клана» «одетых» фигур «Скорбящего Христа».

Выводы

Вне рамок настоящей статьи остается стилистический анализ обозначенного пласта русской деревянной скульптуры. Он может быть плодотворным только на фоне широких типологических и художественных сопоставлений с широчайшим кругом нерусских памятников, бесконечно пестрых по своему территориальному происхождению, и русских деревянных фигур, относящихся к разным центрам. Такое сопоставление — дело будущего. И все же примененный здесь метод классификации позволяет сделать следующие выводы.

Православное русское искусство «неотделимо от богословия» (И. Мейендорф), что объясняет, по мысли разных исследователей, почему европейский антропоцентризм и иллюзионизм не «привился» на почве, в частности в храмовой скульптуре.

В результате анализа трех иконографических образов показано, что восточно-христианская религиозная традиция усилила символическо-религиозный аспект в храмовом искусстве, и в том числе в скульптуре.

Это привело к тому, что скульптурные образы даже в Новое время заметно отличаются от европейского периода поздней готики, эпохи Возрождения, пронизанной мистицизмом более поздних периодов.

Список источников

1. Бусева-Давыдова И.Л. О духовных основах поздней русской иконы // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 182–197.
2. Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 г. Москва: Изд. Братства св. Петра митрополита, 1881. 379 с.
3. Рындина А.В. Большой Московский собор 1666–1667 годов и судьба русской храмовой скульптуры // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 198–207.
4. Клокова Г.С. Храмовый резной образ Усекновенной главы Иоанна Предтечи в с. Бабурино // Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Россия и восточно-христианский мир : сборник статей. Вып. 4 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: Индрик, 2003. С. 184–200.
5. Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков. Старое и новое // Искусствознание. 2003. № 1. С. 232–249.
6. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь: Пермское книжное издательство, 1967. 98 с.
7. Власова О.М. Народный примитив в пермской деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 117–123.

¹¹ Предполагают, однако, что саккос использовался и для богослужения в 1693 г., когда Благовещенский собор посетил великоустюжский архиепископ Александр.

¹² В связи с возросшей «историко-литургической» ролью Спасовой Ризы при патриархе Филарете в 1634 г. в Чиновнике московского Успенского собора в «Службе положения Ризы Христовой» на всенощной после великой ектеньи полагалось чтение «нового слова о хитоне». См.: [36, с. 73].

8. Власова О.М. Храмовая скульптура Пермского региона: дисс. канд. искусствоведения. М., 2003. 247 с.
9. Кантор А.М. Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 111–116.
10. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. : каталог / сост. Н.Ф. Высоцкая. Минск: Беларус. Энцыклапедыя, 1998. 223 с.
11. Jahn J. Deutsche Renaissance. Baukunst. Plastik. Malerei. Graphik. Kunsthandwerk. Leipzig: Seeman, 1969. 158 s.
12. Шаханова В.М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по Описи середины XIX в. (опыт систематизации). К 150-летию научной деятельности архиепископа Макария (Миролюбова). 1842–1992 // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции : сборник статей. Выпуск 2. Часть 2 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: НИИ РАХ, 1993. С. 3–199.
13. Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 104–111.
14. Пуцко В.Г. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 98–104.
15. Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Москва: Московский Патриархат, 1989. 474 с.
16. Зеленская Г.М. «Каменный» путеводитель XVII века по Воскресенскому собору Ново-Иерусалимского монастыря // Искусство христианского мира : сборник статей. Выпуск 3. Москва: Изд-во Православ. Богосл. Св.-Тихон. ин-та, 1999. С. 152–175.
17. Хромов О.Р., Топурия Н.А. «Описание Иерусалима» Симона Симоновича и Христофора Жефаровича в русских лубочных изданиях: исследования и сводный каталог книг, хранящихся в московских изданиях. Москва: НИЦ «Скрипторий», 1996. 100 с.
18. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX вв. Москва: Памятники ист. мысли, 1998. 219 с.
19. Гравюра греческого мира в московских собраниях : каталог / сост. О.Р. Хромов. Москва: Индрик, 1997. 83 с.
20. Гнутова С.В. Образы Священного Писания в паломнических реликвиях XVIII–XIX веков из Святой Земли // Искусство христианского мира : сборник статей. Выпуск 6. Москва: Изд-во ПСТБИ, 2002. С. 299–210.
21. Демидов С.В. Из истории забытых памятников деревянной пластики ближнего и дальнего Подмосковья // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции : сборник статей. Выпуск 2. Часть 1 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: НИИ РАХ, 1993. С. 217–226.
22. Звенигородская О. В преддверии «Темниц». К проблематике титульного листа «Темниц» Пиранези // Искусствознание. 2002. № 2 (20). С. 250–268.
23. Святитель Кирилл, архиепископ Иерусалимский. Поучения огласительные и тайноводственные. Москва: Синодальная библиотека Московского Патриархата, 1991. 340 с.
24. Киприан (Керн) архим. Крины молитвенные. Москва: Изд-во св. Кирилла и Мефодия, 2002. 202 с.
25. The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261 / edited by Helen C. Evans and William D. Wixom. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006. 576 p.
26. Grabowski J. Dawna Polska rzezba ludowa. Warszawa: Auriga, 1968. 36 s.
27. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: Coda, 1997. 342 с.
28. Русская деревянная скульптура : альбом / сост. С.И. Масленицын. Москва: Изобразительное искусство, 1994. 328 с.
29. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж: [б. и.], 1937. 537 с.
30. Учение: Пятикнижие Моисеево / текст, пер., введ. и коммент. И.Ш. Шифмана. Москва: Республика, 1993. 333 с.
31. Писания мужей апостольских. Киев: Изд-во им. Свт. Льва, папы Римского, 2001. 326 с.
32. Пестова А.И. Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь как центр миссионерства и культуры Прикамья XVI–XVIII веков // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Пермского) : материалы 16-й Международной научно-практической конференции 1996 г. Т. 2. Пермь: [б. и.], 1997. С. 105–125.
33. Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 397 с.
34. Treasures of Mount Athos. Catalogue of Exhibition. Thessaloniki: Community of Mount Athos, 1997. 696 p.

35. Бобровницкая И.А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века : каталог. Москва: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль», 2001. 148 с.
36. Христианские реликвии в Московском Кремле / ред.-сост. А.М. Лидов. Москва: Радуница, 2000. 305 с.

References

1. Buseva-Davydova, I.L. (1997) 'On the spiritual foundations of the late Russian icon', *Voprosy iskusstvoznaniya*, (1), pp. 182–197. (In Russ.)
2. Anon. (1881) *Acts of the Moscow Councils of 1666 and 1667*. Moscow: Izdatel'stvo Bratstva sv. Petra mitropolita. (In Russ.)
3. Ryndina, A.V. (1997) 'The Great Moscow Cathedral of 1666–1667 and the fate of Russian temple sculpture', *Voprosy iskusstvoznaniya*, (1), pp. 198–207. (In Russ.)
4. Klokova, G.S. (2003) 'Temple carved image of the Beheaded John the Baptist in the village. Baburino', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Medieval plastic. Russia and the Eastern Christian World*, issue 4. Moscow: Indrik, pp. 184–200. (In Russ.)
5. Ryndina, A.V. (2003) 'The theme of the passion of the Lord in Russian wooden sculpture of the 18th – 19th centuries. Old and new', *Iskusstvoznaniye*, (1), pp. 232–249. (In Russ.)
6. Serebrennikov, N.N. (1967) *Perm wooden sculpture*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1967. (In Russ.)
7. Vlasova, O.M. (1992) 'Folk primitive in Perm wooden sculpture', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 117–123. (In Russ.)
8. Vlasova, O.M. (2003) *Temple sculpture of the Perm region*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
9. Kantor, A.M. (1992) 'On the iconography of the Sorrowful Savior in folk wooden sculpture', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 111–116. (In Russ.)
10. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1998) *Sculpture and carving of Belarus in the 12th–18th centuries* [Catalog]. Minsk: Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
11. Jahn, J. (1969) *Deutsche Renaissance. Baukunst. Plastik. Malerei. Graphik. Kunsthandwerk*. Leipzig: Seeman. (In Germ.)
12. Shakhanova, V.M. (1993) 'Iconographic repertoire of temple wooden sculpture of the Arzamas district according to the Inventory of the middle of the 19th century (experience of systematization). To the 150th anniversary of the scientific work of Archbishop Macarius (Mirolyubov). 1842–1992', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Problems and attributions*, issue 2, part 2. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts, pp. 3–199. (In Russ.)
13. Rimkus, V.Ya. (1992) 'To the question of some analogies in Lithuanian and Perm folk plasticity', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 104–111. (In Russ.)
14. Putsko, V.G. (1992) 'Perm wooden sculpture in the European artistic context', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 98–104. (In Russ.)
15. Ouspensky, L.A. (1989) *Theology of the Icon in Orthodox Church*. Moscow: Moscow Patriarchate. (In Russ.)
16. Zelenskaya, G.M. (1999) 'Stone guide of the 17th century to the Resurrection Cathedral of the New Jerusalem Monastery', in *The art of the Christian world*, issue 3. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox Theological Seminary, pp. 152–175. (In Russ.)
17. Khromov, O.R. and Topuria, N.A. (1996) *"Description of Jerusalem" by Simon Simonovich and Hristofor Zhefarovich in Russian popular prints: studies and a consolidated catalog of books stored in Moscow editions*. Moscow: Scriptorium. (In Russ.)
18. Khromov, O.R. (1998) *Russian lubok book of the 17th–19th centuries*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. (In Russ.)
19. Khromov, O.R. (ed.) (1997) *Engraving of the Greek world in Moscow collections* [Catalog]. Moscow: Indrik. (In Russ.)
20. Gnutova, S.V. (2002) 'Images of Holy Scripture in pilgrimage relics of the 18th – 19th centuries from the Holy Land', in *The Art of the Christian World*, issue 6. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox Theological Institute, pp. 299–210. (In Russ.)
21. Demidov, S.V. (1993) 'From the history of forgotten monuments of wooden sculpture near and far near

- Moscow', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Problems and attributions*, issue 2, part 1. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts, pp. 217–226. (In Russ.)
22. Zvenigorodskaya, O. (2002) 'On the eve of "Dungeons". On the problems of the title page of "Dungeons" by Piranesi', *Iskusstvoznaniye*, (2), pp. 250–268. (In Russ.)
23. St. Cyril of Jerusalem (1991) *Catechetical and Mystagogical Teachings*. Moscow: Synodal Library of the Moscow Patriarchate. (In Russ.)
24. Cyprian (Kern, K.E., archimandrite) (2002) *Prayer krinas*. Moscow: s.n. (In Russ.)
25. Evans, H.C. and Wixon, W.D. (eds) (2006) *The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art.
26. Grabowski, J. (1968) *Dawna Polska rzeźba ludowa*. Warszawa: Auriga. (in Polish)
27. Averintsev, S.S. (1997) *The poetics of Early Byzantine literature*. Moscow: Coda. (In Russ.)
28. Maslennitsyn, S.I. (comp.) (1994) *Russian wooden sculpture [Album]*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
29. Florovsky, G.V. (1937) *Ways of Russian theology*. Paris: s.n. (In Russ.)
30. Anon. (1993) *Teaching: Pentateuch of Moses*. Trans. Shifman, I.Sh. Moscow: Respublika. (In Russ.)
31. Anon. (2001) *The Writings of the Men of the Apostles*. Kyiv: PH named after St. Leo, Pope of Rome. (In Russ.)
32. Pestova, A.I. (1997) 'Pyskorsky Spaso-Preobrazhensky Monastery as a center of missionary work and culture of the Kama region of the 16th – 18th centuries', in *Christian missionary work as a phenomenon of history and culture*, vol. 2. Perm: s.n., pp. 105–125. (In Russ.)
33. Silkin, A.V. (2002) *Stroganov facial sewing*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
34. Anon. (1997) *Treasures of Mount Athos [Catalogue of Exhibition]*. Thessaloniki: Community of Mount Athos.
35. Bobrovnikskaya, I.A. (2001) *Russian painted enamel of the late 17th – early 18th centuries [Catalogue]*. Moscow: Moscow Kremlin. (In Russ.)
36. Lidov, A.M. (ed.) (2000) *Christian relics in the Moscow Kremlin*. Moscow: Radunitsa. (In Russ.)

Информация об авторе

Рындина Анна Вадимовна, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии художеств, заведующая отделом древнерусского и церковного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация; заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, ВТОО «Союз художников России»; e-mail: ryndinaav@rah.ru.

Information about the author

Anna Vadimovna Ryndina, Dr. Sci. (Art History), professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Ancient Russian and Church Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation; Honored Artist of the Russian Federation, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), the Union of Artists of Russia; e-mail: ryndinaav@rah.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 16.05.2022; одобрена после рецензирования 09.06.2022; принята к публикации 10.06.2022.

The article was received by the editorial board on 16 May 2022; approved after reviewing on 09 June 2022; accepted for publication on 10 June 2022.