

---

---

Н. В. КВЛИВИДЗЕ

**Цикл Успения Богородицы  
в русской монументальной живописи и миниатюре  
второй половины XVI в.\***

Одной из характерных особенностей русского искусства второй половины XVI в. является широкое распространение повествовательных иллюстративных циклов. Наряду с житиями святых в это время иллюстрируются Священное Писание Ветхого и Нового завета, литургические тексты, исторические повествования, сказания об иконах. Эти темы одновременно появляются в монументальной живописи, книжной миниатюре, иконах и прикладном искусстве. В качестве примера можно привести росписи Золотой палаты Кремлевского дворца и деревянное резное царское место в Успенском соборе, где предстает история князей Владимирских.<sup>1</sup> В стенописи Свяжского собора, клеймах икон «Троица с деянием» и миниатюрах рукописей разворачивается история Сотворения мира.<sup>2</sup> В росписях Покровского собора Александровской слободы, клеймах икон и на серебряных гравированных дробницах, украшающих алтарный покров Благовещенского собора, представлена история нерукотворной Лиддской иконы Богоматери и ее чудотворного списка.<sup>3</sup> Можно сказать, что слово «история» становится

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 12-04-00283а.

<sup>1</sup> Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 60 (далее — Подобедова, 1972); Соколова И. М. Мономахов трон: Царское место Успенского собора Московского Кремля: К 450-летию памятника. М., 2001.

<sup>2</sup> Квливидзе Н. В. 1) Сотворение мира и история Адама и Евы в росписи Успенского собора Свяжского монастыря: К проблеме интерпретации сакрального пространства в русском искусстве XVI в. // Древнерусское искусство: Идея и образ: Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 343–366; 2) Русские иконы Троицы с Бытием второй половины XVI века: Состав клейм и литературные источники // Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве: Тез. докл. науч. конф. Музей им. Андрея Рублева, 11–12 декабря 2013 г. М., 2013. С. 37–41.

<sup>3</sup> Вахрина В. И. Икона «Богоматерь Лиддская с лицевым сказанием об истории и чудесах» из собрания Ростовского музея // Искусство христианского мира. М., 2000. Вып. 4. С. 172–180; Вилкова М. В. Пелена из Благовещенского собора Московского

ключевым понятием для русского искусства и культуры второй половины XVI в. Стремление создать зримое воплощения всемирной истории, желание все увидеть собственными глазами, сделать наглядным не только факт, но и смысл событий, были наиболее ярко реализованы в миниатюрах Лицевого летописного свода. В контексте общечеловеческой истории предстает и история жизни Богородицы, роль и значение которой в судьбе русской земли с новой силой переживались в эпоху становления Московского царства.<sup>4</sup>

Настоящая статья посвящена изучению литературных и изобразительных источников циклов иллюстраций «Успенского деяния» в русском искусстве второй половины XVI в. на примере росписей Успенского собора Свяжска, Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы и миниатюр Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, собр. Е. Е. Егорова, № 1844).

Исследование процесса формирования иконографии Успенских циклов в русском искусстве позднего средневековья невозможно без обращения к более ранним памятникам Древней Руси, где изображения успенских событий появляются впервые. Праздник Успения имел особое значение на Руси. На это указывает сооружение большого числа Успенских соборов, которые со времени Владимира Мономаха (начало XII в.) начинают возводиться в качестве главных городских храмов, символизируя покровительство Богородицы русской земле.<sup>5</sup> Почитание праздника Успения и связанных с ним успенских реликвий — пояса и ризы Богородицы, пришло на Русь из Византии. О праздновании Успения Пресвятой Богородицы, Положения честной ризы Пресвятой Богородицы во Влахерне и Положения честного пояса Пресвятой Богородицы в Халкопратийской церкви в Константино-

---

Кремля // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры: Материалы науч. конф. 2000. М., 2001. С. 167–175; *Квливидзе Н. В.* Сказание о Лиддской-Римской иконе Богоматери в московском искусстве второй половины XVI в. // *Вестн. РГГУ.* М., 2007. № 10/07. С. 230–237 (далее — *Квливидзе*, 2007).

<sup>4</sup> Рассмотрению житийных циклов Богородицы в искусстве времени Ивана Грозного были посвящены наша статья в сборнике, изданном Лодзинским университетом по материалам одноименной конференции: *Квливидзе Н. В.* Апокрифы о Богородице в живописных циклах времени царя Ивана Грозного (XVI в.) // *Biblia Slavorum Aprocryphorum. Novum Testamentum.* Lodź, 2009. P. 205–219 (далее — *Квливидзе*, 2009/1), а также доклад, прочитанный на конференции, посвященной Богородице в Пушкинском Доме. Изображениям Успенского деяния в русском искусстве второй половины XVI в. был посвящен доклад, прочитанный автором на заседании сектора древнерусской литературы Пушкинского Дома, обсуждение которого во многом определило направление дальнейшего исследования этой темы.

<sup>5</sup> *Лихачев Д. С.* Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // *Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования.* М., 1985. С. 17–23. Успенские соборы были возведены в центре городских укреплений Владимиром Мономахом в Ростове (согласно Киево-Печерскому патерику), в Смоленске (1101) и Суздале (1101–1102) (см.: *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л., 1979. С. 25–36), Андреем Боголюбским во Владимире (1158) и Ростове (1161), ростовским князем Константином в Ярославле (1215), Иваном Калитой в Москве (1326), Дмитрием Донским в Коломне (1380), Юрием Звенигородским в Звенигороде (1400) (см.: *Воронин Н. Н.* Зодчество северо-восточной Руси XII–XV вв. М., 1961. Т. 1. С. 28, 37, 149, 187; Т. 2. С. 55, 61, 152, 194, 291 (далее — *Воронин*, 1961)).

поле свидетельствуют древнейшие русские месяцесловы.<sup>6</sup> Киев перенял также некоторые черты церковной жизни византийской столицы, к числу которых принадлежит почитание Богородицы как покровительницы и защитницы города. В ее честь в Константинополе совершались особые ритуалы. Исключительное значение в этой связи имела Влахернская церковь.<sup>7</sup> После того как у стен церкви в 626 г. было отбито вражеское войско, избавление столицы от опасности стали связывать с заступничеством Богородицы. Во время осад Константинополя совершались молебны Богоматери Влахернской, ризу обносили вокруг стен города и опускали в воды залива. В благодарность за избавление от врагов в этом храме был исполнен Акафист.<sup>8</sup> Здесь же св. Андрей Юродивый (X в.) видел молящуюся за народ Деву Марию, которая, сняв с головы мафорий, покрыла им всех стоящих в церкви людей. Это чудо легло в основу праздника Покрова Богородицы, установленного на Руси в XII в.<sup>9</sup>

Влахернская церковь Константинополя стала идейным и художественным образцом для главной церкви Киево-Печерского монастыря, заложенной в 1073 г., ставшей, в свою очередь, образцом для многочисленных Успенских храмов Руси. Именно Киево-Печерский монастырь явился глав-

---

<sup>6</sup> Успение Пресвятой Богородицы (15 августа), Положение честной ризы Пресвятой Богородицы во Влахерне (2 июля) и Положение честного пояса Пресвятой Богородицы в Халкопратийской церкви в Константинополе (31 августа) включены в месяцесловы Остромирова (1056–1057), Архангельского (1092), Мстиславова (кон. XI–нач. XII в.) Евангелий. См.: Лосева О. В. Русские месяцесловы XI–XIV веков. М., 2001. С. 373, 407, 419 (далее – Лосева, 2001).

<sup>7</sup> Церковь во Влахернах была построена в 450–453 гг. императрицей Пульхерией (Janin R. Constantinople Byzantin: Developpement urbain et repertoire Topographique. Paris, 1964. P. 161). В церкви находился целебный источник, императорские омовения в котором описал Константин Багрянородный (X в.) (*Const. Porphy. De cerem.* 2.12. Рус. пер.: Белтинг Х. Образ и культ. М., 2002. С. 567), в часовне-реликварии хранилась риза Богородицы (мафорий), привезенная в Константинополь в V в. (Mango C. The Origins of the Blachernae shrine at Constantinople // Acts XIII Congress International archaeologiae christianae. Split-Porec. Pars 2. Citta del Vaticano, 1998), находилось несколько особо почитаемых чудотворных икон и происходило так называемое «обычное чудо», описанное Михаилом Пселлом (1075), когда по пятницам после вечерней службы перед иконой Богородицы сама собой поднималась завеса (Белтинг Х. Образ и культ. С. 567–568). Рядом с храмом с сер. V в. находился императорский дворец, сгоревший в 1069 г. При императоре Алексее I Комнине (1081–1118) дворец был заново отстроен. В период правления Палеологов (1261–1453) Влахернский дворец стал главной императорской резиденцией.

<sup>8</sup> Карабинов И. А. Постная Триодь: Исторический обзор ее плана, состава, редакции и славянских переводов. СПб., 1910. С. 35–50; Никифорова А. Ю. Акафист. Литургическое употребление // Православная энциклопедия. М., 2000. Т. 1. С. 374–375.

<sup>9</sup> Сергий (Спасский), архиеп. Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901. Т. 3. С. 405–406; Воронин Н. Н. Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // ВВ. 1965. Т. 26. С. 214 (далее – Воронин, 1965); Лосева, 2001. С. 107–108; Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII–первой трети XV веков. М., 2009. С. 129–131; Кириллин В. М. 1) Слово похвально на святой Покров Пречистыя Богородица и Приснодевы Мариа. Свято-Екатерининский мужской монастырь, 2012; 2) Похвальное слово празднику Покрова Пресвятой Богородицы неизвестного древнерусского автора: Особенности содержания, место и время составления // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2012. № 3 (49). С. 5–20. № 4 (50). С. 13–27.

ным центром формирования культа Богоматери на Руси и представления о ее заступничестве за русскую землю.

Успенская церковь Печерского монастыря (1073–1077), прозванная «Великой», отличалась очень большими размерами.<sup>10</sup> Здесь особо почиталась Богородица, которая, согласно монастырскому преданию, сама пожелала построить себе церковь в Киеве. Это предание нашло отражение в Киево-Печерском патерике.<sup>11</sup> Первые шесть Слов патерика посвящены истории создания Успенской Великой церкви. В них рассказывается, как Богоматерь призвала царьградских зодчих во Влахернский храм, сообщила им о своем желании построить церковь себе в Руси, вручила им золото за работу, показала образец церкви, явившейся на небе, дала мощи святых, чтобы положить их в основание здания, и направила их в Киев к Антонию и Феодосию для строительства «Богородичины» церкви, дав с собой «наместную» икону для нового храма (Слово 2). Сразу следует оговориться, что наименование храма «Успенским» появляется лишь в поздних источниках. И патерик, и летописи говорят о церкви Божией Матери, не уточняя, во имя какого праздника она была освящена. Однако день освящения Великой Печерской церкви 14 августа, т. е. накануне праздника Успения, уподобление чудесного прихода на торжество освящения храма многих епископов явлению апостолов в доме Богородицы («Якоже во свое представление апостолы от конец вселенныя собравши въ честь своему погребению») (Слово 6) свидетельствуют об изначальном значении Успения как храмового праздника Киево-Печерского собора. Косвенно это подтверждается и тем, что первая маленькая церковь, сооруженная по благословию преподобного Антония над пещерой, где жила братия еще до построения монастыря, также была посвящена Успению («И поставиша церквицю малу над пещерою въ имя святыа Богородица Успение») (Слово 7).

Возведение собора Печерского монастыря сопровождалось многими чудесами (Слово 3). По окончании строительства храм был расписан константинопольскими художниками, также чудесно присланными к игумену Печерского монастыря Никону (1077–1088) (Слово 4).<sup>12</sup> Владимир Моно-

<sup>10</sup> Некоторые части церкви Киево-Печерского монастыря превосходили даже киевский Софийский собор: на 1 метр был больше диаметр купола, высота сводов, ширина боковых нефов и нартекса; см.: *Раннопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. С. 23–25; *Комег А. И.* 1) Древнерусское зодчество конца X–начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987. С. 268–273; 2) Архитектура второй половины XI–начала XII века // История русского искусства. М., 2007. Т. 1. С. 368–370.

<sup>11</sup> Киево-Печерский патерик // БЛДР. СПб., 1997. Т. 4. С. 302–304 (далее цит. в статье по этому изданию). Памятник был создан в 1220-е гг. В основе патерика лежит переписка между владимиристо-суздальским епископом Симоном и монахом Печерского монастыря Поликарпом. См.: *Ольшевская Л. А.* Патерик Киево-Печерский // Словарь книжников. Вып. 1. С. 308–313.

<sup>12</sup> Рассказ о «Пришествии писцевъ церковных к игумену Никону от Царяграда» также свидетельствует о необыкновенных размерах церкви. Главным мотивом спора художников с игуменом стала неожиданная для них величина церкви: «Намъ показаша церковь малу, и тако урядихомся предо многыми свѣдетели, сиа же церковь велика велми» (Киево-Печерский патерик. Слово 4).

мах, который в юности был очевидцем этих событий, начав самостоятельно княжить, построил по образцу Печерской церкви несколько храмов в своих городах. В 4-м Слове патерика об этом говорится так: «И во своемъ княжении христоробець Владимиръ, вземъ мѣру божественна тоа церкви Печерска, всѣмъ подобиемъ създа церковь въ градѣ Ростовѣ: в высоту, и в ширину, и в долготу. И он писмя на хартии написавъ, идѣже кииждо праздникъ в коемъ мѣсте написанъ есть, сиа вся в чинъ и в подобие сотвори по образу великоа тоа церьки богоназнаменанна. Сынъ же того, Георгий-князь, слыша от отца Владимира еже о той церкви сътворися, и той во своемъ княжении създа церковь в градѣ Суждалѣ в ту же мѣру, яже по лѣтехъ вся та распадошася». Н. Н. Воронин, анализируя летописные свидетельства о строительстве суздальского собора, впервые обратил внимание на особое значение этого текста в связи с уникальным для русского зодчества указанием на повторение архитектурного «образца».<sup>13</sup> Мы же заметим, что столь же необычным является сообщение о копировании живописной программы. Если автор патерикового рассказа отмечает, что князь «на хартии» записал расположение праздников, значит, роспись Киево-Печерского собора отличалась от уже известных киевских храмов, и эти новшества важно было зафиксировать, чтобы затем повторить.

К сожалению, ни собор Киево-Печерского монастыря, ни созданные по его образцу храмы до нас не дошли и судить о первоначальном живописном убранстве Успенского собора можно лишь по косвенным свидетельствам. Самым ранним источником сведений является текст патерика, в котором, хотя и нет связного описания росписи, но некоторые изображения упоминаются в различных рассказах. Их незначительное число (всего три!) и совершенно традиционный набор изображений не позволяют сделать какие-либо выводы об особенностях росписи. Так, из рассказа о том, когда была основана Печерская церковь, известно, что на стенах были написаны образы тех святых мучеников (Артемия и Полиекта, Леонтия и Акакия, Арефы, Иакова, Феодора. Слово 2), мощи которых были положены под стенами («и мощи святыхъ мученикъ подо всѣми стенами положены быша, идѣже и сами написаны суть над мощми по стѣнамъ». Слово 3). Алтарь был украшен привезенной греками мозаикой («Вдаша же и мусию, иже бе принесли на продание, еюже святой олтарь устроиша». Слово 4). В апсиде находилось изображение Богоматери («Мастеромъ бо олтарь мусиею кладущим, и образъ пречистѣй святѣй владычици нашей Богородици и приснодевѣ Марии сам въобразися». Слово 34). С этим образом связано чудо о голубе. Из рассказа следует, что в куполе церкви был написан образ Спаса («и се изъ усть пречистыа Богоматере излете голубъ бѣлъ, и летяше горѣ ко образу Спасову, и тамо скрыся». Слово 34).

Скупые сведения патерика дополняет описание внутреннего убранства собора, составленное Павлом Алеппским, посетившим Киево-Печерскую лавру в середине XVII в. Описывая северную стену, автор сообщает: «Перед

<sup>13</sup> Воронин, 1961. Т. 1. С. 27–33. Сопоставляя сведения патерика и летописей, автор пришел к выводу, что в действительности строителем Суздальского собора был не Юрий Долгорукий, а его отец Владимир Мономах. См.: Воронин З. З. Политическая легенда в Киево-Печерском патерике // ТОДРЛ. М.: Л., 1955. Т. 11. С. 102.

дверьми этого северного алтаря стоит драгоценная рака, покрытая дорогами покровами: в ней мощи святой, по имени Иулиании, новой праведницы. На стене всего этого места, начиная от верху, изображено Успение Богородицы и апостолы, восхищаемые в облаках; каждый апостол имеет при себе ангела. Внизу же изображены апостолы, собравшиеся вокруг мраморного гроба Св. Девы; саван раскрыт, и они, в изумлении, поднимают руки к небу, говоря: «Она вознеслась!» Насупротив этого места они также в сборе, и хитон ее среди них».<sup>14</sup> Описание Павла Алеппского легло в основу реконструкции первоначальной программы живописной декорации Успенской церкви, предложенной В. Д. Сарабьяновым, по мнению которого, центральная композиция «Облачное Успение» сопровождалась сценами «Обретение апостолами в пустом гробу ризы Богоматери», «Положение ризы Богоматери», а также могла дополняться композициями «Несение одра Богоматери», «Наказание нечестивого Авфонии», «Фома получает пояс», «Положение пояса Богоматери», «Покров Богоматери».<sup>15</sup>

Обратимся еще раз к описанию Павла Алеппского. Из текста следует, что на северной стене находилось изображение Успения Богоматери, простиравшееся вплоть до алтаря («на стене *всего этого места*»). Композиция «Успение», в том иконографическом варианте, который получил название «облачного»,<sup>16</sup> занимала всю стену от самого верха до низа и могла включать, судя по возгласу апостолов «Она вознеслась!», не только несомых на облаках апостолов, но и изображение возносящейся Богоматери. Внизу же, по словам Павла Алеппского, находилось изображение апостолов, соответствующее композиции «Апостолы у пустого гроба Богородицы».

Наиболее сложна для интерпретации третья сцена, описанная Павлом Алеппским. Прежде всего, не ясна локализация этого изображения в храме. Как трактовать выражение: «наступротив *этого места*»? Была ли третья композиция написана на северной стене, или она находилась на противоположной, т. е. на южной стене? Отсутствие подобных изображений в памятниках древнерусской монументальной живописи последующего периода затрудняет ответ на этот вопрос. Что касается сюжета композиции, то, вероятнее всего, это сцена «Положение ризы Богородицы во Влахерне».

В основе изображения Успения и сопутствующих ему событий, о которых ничего не говорится в Священном Писании, лежат византийские апокрифические сказания, а также гомилетические сочинения и богослужебные

<sup>14</sup> Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Вып. 2 // ЧОИДР. М., 1897. Кн. 4. С. 159–160 (переизд.: М., 2005).

<sup>15</sup> Сарабьянов В. Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры в традициях древнерусской храмовой декорации // Искусствознание 2/04. М., 2004. С. 202–208 (далее — Сарабьянов, 2004).

<sup>16</sup> Об иконографии композиции Успения и успенских циклов в византийском искусстве см.: *Myšlivec J. Tod Mariens* // LCI. Bd. 4. S. 333–335. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1972. «Облачное» Успение имеется в росписях церкви Новая Токали, Каппадокия (сер. X в.), Панагии тон Халкеон, Фессалоника (1028); в древнерусских храмах — в Рождественском соборе Антониева монастыря в Новгороде (1125), Кирилловской церкви в Киеве (конец XII в.) (Сарабьянов, 2004).

тексты.<sup>17</sup> Среди большого числа различных текстов наибольшей популярностью и авторитетом пользовалось апокрифическое «Слово на Успение Богородицы Иоанна Богослова» (V в.),<sup>18</sup> а также «Слово Иоанна епископа Солунского о преставлении Богородицы» (VII в.),<sup>19</sup> которое вошло в Синаксарь Великой церкви (IX–X вв.) — сборник кратких житий святых на все дни года, под 15 августа.<sup>20</sup> В русских сборниках Слово Иоанна Богослова известно с XII в., а Слово Иоанна Солунского встречается только с XIV в.<sup>21</sup>

Слово Иоанна Солунского, являющееся переработкой более раннего текста Слова Иоанна Богослова, было популярно в искусстве. Оно имеет целый ряд сюжетных особенностей по сравнению со Словом Иоанна Богослова. К числу последних относятся рассказы о том, как Богородице перед ее кончиной явился ангел Господень и дал ей пальмовую ветвь, как во время молитвы Богородицы на Елеонской горе ей поклонились деревья, как апостолы на третий день после погребения Богородицы открыли гроб, чтобы опоздавший к погребению апостол (не названный по имени) мог проститься с ней, но тела там не нашли.<sup>22</sup> Апостолы обнаружили в гробу только пустые погребальные ризы. Предание о ризах излагает Иоанн Дамаскин во Втором Слове на Успение (гл. 18), рассказывая о том, как императрица Пульхерия (V в.) пожелала положить тело Богородицы в одном из постро-

<sup>17</sup> О смерти Богоматери упоминают Евсевий Кесарийский, Амвросий Медиоланский, Епифаний Кипрский, Блаженный Августин, Псевдо-Дионисий Ареопагит, Григорий Турский. Слова на Успение составили Модест, патр. Иерусалимский, Андрей Критский, которому принадлежит также один из канонов праздника. Каноны Иоанна Дамаскина и Космы Маюмского включают большую часть эпизодов сказания об Успении. Таким образом, к VIII в. складывается обширный круг текстов, содержащих сведения о событии. Наиболее полный обзор источников об Успении Богородицы приведен в исследованиях: *Jugie M. La mort et l'assomption de la Sainte Vierge / Studi e Testi. Citta del Vaticano, 1944* (далее — *Jugie, 1944*); *Wenger A. L'assomption de la Vierge dans la tradition byzantine de VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Paris, 1955* (далее — *Wenger, 1955*). См. также: *Курнижников А. Успение Богородицы в легенде и искусстве // Тр. VI Археологического съезда в Одессе. Одесса, 1888. Т. 2. С. 191–235.*

<sup>18</sup> Греческий текст «Слова Иоанна Богослова» издан К. Тишендорфом: *Tischendorf C. Aposcalypses aroscurphae. Lipsiae, 1866. S. 95–112.* Древнерусские переводы см.: *Порфирьев И. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890. С. 96–99; 295–311.*

<sup>19</sup> Греческий текст Слова Иоанна Солунского см.: *Patrologia Orientalis, 19, 374–438*; Древнерусские переводы см.: *Порфирьев И. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. С. 281–295.* Слово на Успение Иоанна Солунского имеется в рукописном сборнике XIV в. из собрания Троице-Сергиевой лавры (РГБ, ф. 304.1, № 13, л. 212 об.—231). Там же Слово Иоанна Богослова, л. 231–242.

<sup>20</sup> *Дмитриевский А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Киев, 1895. Ч. 1. С. 104–105; Русский перевод: Скабалланович М. Успение Пресвятыя Богородицы. Киев, 1916. С. 8–9 (Сер. «Христианские праздники»). (Репр.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995) (далее — *Скабалланович, 1916*).*

<sup>21</sup> *Творогов О. В. Апокрифические сказания о Успении Богородицы // Словарь книжников. Вып. 1. С. 43–44.* Оба Слова входят в состав минейных Торжественников (*Черторицкая Т. В. О составе минейных Торжественников XV–XVI вв. // Сибирская историография и источниковедение. Новосибирск, 1979. С. 19*) (далее — *Черторицкая, 1979*).

<sup>22</sup> *Скабалланович, 1916. С. 8–9.*

енных ей храмов в Константинополе. Иерусалимский патриарх Ювеналий ответил, что это невозможно, так как уже на третий день тела Богородицы не оказалось в гробу, и прислал Пульхерии погребальные пелены. Эту реликвию императрица положила во Влахернской церкви.<sup>23</sup>

Композиция «Апостолы у пустого гроба Богородицы», основанная на рассказе из Слова Иоанна Солунского, часто встречается в балканских росписях палеологовского времени, когда успенские циклы получили широкое распространение.<sup>24</sup> Однако благодаря описанию Павла Алеппского время появления этого сюжета в росписях сдвигается к XI в.<sup>25</sup>

Если последнюю сцену, которая описана Павлом Алеппским как Собор апостолов, считать композицией «Положение ризы Богородицы во Влахернах», то она, напротив, должна была быть хорошо известна на Руси как икона одноименного праздника. На это указывает не только факт празднования этого события в русской церкви, отмеченный в древнейших русских месяцесловах XI в., но и строительство Влахернского храма игуменом Стефаном в монастыре на Клове (Киево-Печерский патерик. Слово 6). Патерик и в этом случае, как и в отношении Печерской церкви, не уточняет посвящения храма.<sup>26</sup> Однако в житии преподобного Стефана, вошедшем в XVII в. в печатный текст Киево-Печерского патерика, прямо указано, что церковь Богородицы была сооружена в память Положения ризы «по образу Константинограда, где, во Влахерне, ежегодно праздновался этот праздник во второй день июля».<sup>27</sup>

Древнейшее изображение «Положения ризы» в русском искусстве имеется на пластине западных врат Рождественского собора в Суздале (1230-е гг.), выполненных в технике золотой наводки на меди.<sup>28</sup> Композиция входит в цикл из пяти сцен, представленных в нижних клеймах западной пары суздальских врат: в предпоследнем регистре правой створки находится «Успение», в нижнем регистре на левой створке — «Положение Ризы» и «Перенесение тела Богородицы ко гробу», на правой — «Положение пояса» со сценой вознесения Богородицы и передачей ангелами ее по-

<sup>23</sup> Творения преп. Иоанна Дамаскина: Христологические и полемические трактаты: Слова на Богородичные праздники / Пер. свящ. Максима Козлова. М., 1997. С. 261–299; *Jugie*, 1944. P. 157–167; *Скабалланович*, 1916. С. 6; *Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 275–282, 298–309 (далее — *Шалина*, 2005).

<sup>24</sup> В церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295), Кральевой церкви в Студенице (1314), Грачанице (1318–1321), Люботене (1345), Куртеа де Арджеш (1360–1370), Дечанах (1335–1348). См.: *Давидов Темерински А.* Циклус Успенья Богородице // Зидно сликарство манастира Дечана: Граћа и студије. Београд, 1995. С. 187 (далее — *Темерински*, 1995).

<sup>25</sup> *Сарабьянов*, 2004. С. 202–208.

<sup>26</sup> «Егда же Стефанъ-игумень, демественикъ, из монастыря изгнанъ бысть и видѣвъ преславнаа чюдеса, како мастера приидоша, и икону носяще, и Царицино видѣние, еже Влахернѣ, повѣдаша, и сего ради самъ Влахернскую церковь на Кловѣ създа» (Киево-Печерский патерик. Слово 6).

<sup>27</sup> Киево-Печерский патерик, или сказание о житии и подвигах святых угодников Киево-Печерской лавры. Киев, 1903 (репр. 1991). С. 70. Указание на праздник «Положения ризы» содержится в Остромировом Евангелии (1056–1057). См.: *Лосева*, 2001. С. 373.

<sup>28</sup> *Овгинников А. Н.* Суздальские Златые врата. М., 1978. Илл. 47.



яса Фоме и «Покров Пресвятой Богородицы». Эти изображения являются в настоящее время самым ранним сохранившимся успенским циклом в православном искусстве.<sup>29</sup>

Собор Рождества Богородицы был построен Георгием Всеволодовичем, внуком Владимира Мономаха, на месте обветшавшего первого храма. Летопись подробно освещает все этапы строительства храма: закладку в 1222 г., освящение в 1225 г., начало росписи в 1230 г. и завершение украшения храма в 1233 г.<sup>30</sup> Освятил храм тот самый епископ Симон, автор Киево-Печерского патерика, который подробно описал строительство Киево-Печерского собора: «Создана бысть церкы святая Богородица в Суждали и священа бысть епископом Симоном в 8 день сентября».<sup>31</sup>

В центре композиции «Положение ризы» суздальских врат находится церковный престол, осененный киворием на четырех колонках. Под киворием стояла ныне утраченная фигура с ризой в руке, от которой уцелел только фрагмент нимба, надпись а[гиос] Фема (Фома) и кисть правой руки, держащей над престолом собранную в складки ткань. По сторонам престола двумя компактными группами по три фигуры с каждой стороны изображены царь, святители и диаконы, над ними — две фигурки летающих с небес ангелов с молитвенно вытянутыми руками. Кадило в руках святителя и горящая свеча у диакона говорят о том, что изображена праздничная служба или историческая церемония возложения ризы во Влахернах (надпись в верхней части клейма — «Положение честныя ризы»). И. А. Шалина, изучавшая иконографию реликвии,<sup>32</sup> и А. М. Манукян,<sup>33</sup> исследовавшая иконографическую программу суздальских врат, отметили важную особенность этого памятника: три из пяти сцен являются своеобразным циклом богородичных реликвий, а не повествованием об успенских событиях.

Действительно, не считая самого Успения, к повествовательному циклу относятся только сцена перенесения тела Богородицы, а также эпизоды вознесения Богородицы и вручения пояса апостолу Фоме, включенные в композицию «Положение пояса».

В основе композиции «Перенесение тела Богородицы ко гробу» лежит Слово Иоанна Богослова, повествующее о том, как во время шествия апостолов с телом Богородицы, лежащим на одре, из Иерусалима в Гефсиманию, к месту погребения Девы Марии, иудейский священник Авфония попытался опрокинуть тело, за что ангел Господень отсек нечестивцу руки.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Относительно датировки суздальских врат существует два мнения. В первом случае (около 1230 г.) изготовление дверей относится ко времени строительства (1222—1225) и росписи (1230—1233) существующего собора. Во втором случае (середина—вторая половина XII в.) создание дверей связывается с первым суздальским храмом, построенным Владимиром Мономахом в начале XII в. Подробный обзор литературы, посвященной суздальским вратам, приведен в диссертации А. М. Манукян, см.: Манукян А. М. Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры конца XII—первой трети XIII в.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 6—10 (далее — Манукян, 2013).

<sup>30</sup> ПСРЛ. М., 1997. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Стб. 445, 447, 455, 459.

<sup>31</sup> Там же. С. 447.

<sup>32</sup> Шалина, 2005. С. 275—282, 298—309.

<sup>33</sup> Манукян, 2013. С. 12—13.

<sup>34</sup> Jugie, 1944. P. 119.

На пластине суздальских врат изображены четыре апостола, несущие ложе с телом Богородицы, изголовьем по ходу движения, поддерживая его за резные ножки.<sup>35</sup> У изножия кровати — Авфония, отсеченные кисти рук которого повисли на одре, вверху парит ангел с занесенным мечом. Композиция на суздальских вратах является наиболее ранним изображением этого сюжета. А. Давидов Темерински отмечает, что эпизод с Авфонией представлен еще в одном памятнике того же времени — в композиции «Успение» церкви Сорока мучеников в Тырново.<sup>36</sup> Само же перенесение в Гефсиманию тела Богородицы Иоанн Дамаскин и Иоанн Геометр сопоставляли с перенесением Ковчега Завета в Иерусалимский храм.<sup>37</sup>

Композиция «Вознесение Богородицы и передача пояса апостолу Фоме» на суздальских вратах также является древнейшим из сохранившихся примеров этой иконографии. Но с конца XIII—начала XIV в. сцена «Вознесение Богородицы» часто встречается в византийском искусстве в качестве эпизода композиции Успение.<sup>38</sup> Рассказ о встрече с апостолом Фомой, летящим на облаке, возносящейся Богородицы, которая вручила ему свой пояс, известен в латинском переводе апокрифа, надписанного именем Иосифа Аримафейского.<sup>39</sup> В этом тексте апостол Фома, который впервые назван по имени, предьявляет укоряющим его за опоздание апостолам в качестве доказательства своей встречи с Богородицей пояс, которым они сами опоясали ее тело. В верхней части суздальской пластины изображены возносимая двумя ангелами в мандорле Богородица и апостол Фома, также несомый ангелом на облаке, которому еще один ангел передает пояс. В нижней части — апостол Фома с поясом в правой руке стоит перед церковным престолом, над которым, как и в сцене «Положение ризы», находится киворий на четырех колонках. Иконография сцен положения богородичных реликвий, представленных на суздальских вратах, вероятнее всего, имеет константинопольское происхождение, где оформился культ церковного почитания одежд Богородицы — ризы во Влахернах и пояса в Халкопатрии.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Темерински, 1995. С. 185–186.

<sup>36</sup> Там же. Любопытно отметить, что в росписи церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1317–1318) (*Мильковик-Пепек П. Делото на зографите Михаил и Евтихије. Скопје, 1967. Илл. 42; далее — Мильковик-Пепек, 1967*) позы апостолов, несущих одр Богородицы, близки изображению на суздальских вратах, в то время как в Дечанах они изображены иначе. Об иконографии Успения, где сцена показана как перенос тела Богородицы, см.: *Радојчић С. Беседа Јована Дамаскина и фреске Богородичиног Успенья у црквама краља Милутина // Узори и дела старих српских уметника. Београд, 1975. С. 181–193.*

<sup>37</sup> См.: Там же.

<sup>38</sup> См.: в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, Старо Нагоричино (1317–1318), Грачанице, Люботене, Куртеа де Арджеш, Богородицы Одигитрии в Пече (ок. 1337 г.). В Дечанах этот эпизод представлен как самостоятельная сцена (*Темерински, 1995. С. 187*).

<sup>39</sup> *Jugie, 1944. P. 157; см. русский перевод Псевдо-Иосифа Аримафейского: Смирнов И. Апокрифические сказания о Божией Матери и деяниях апостолов // Православное обозрение. 1873. Т. 1, апрель. С. 585–614.*

<sup>40</sup> *Темерински, 1995. С. 188; Grabar A. Une source d'inspiration de l'iconographie tardive: Les ceremonies du culte de la Vierge // CA. 1976. Вып. 35. P. 147–152; Jugie M. L'église de Chalcoptaria et le culte de la ceinture de la Vierge à Constantinople. Echos d'Orient. XIV/4. 1913. P. 308–312; Шалина, 2005. С. 305.*

Завершает суздальский цикл композиция «Покров Богородицы». Это изображение относится к русскому празднику, установление которого в 60-е гг. XII в. связывают с именем Андрея Боголюбского.<sup>41</sup> Пластина суздальских врат является самым ранним примером иконографии «Покрова», которая сложилась на Руси, известна в суздальском и новгородском изводах,<sup>42</sup> но в успенских циклах не встречается.

Суздальские врата уникальны по составу и иконографическим особенностям композиций, подобные циклы реликвий в русском искусстве больше не повторялись. Что же касается повествовательного успенского цикла в древнерусском искусстве XI—XIII вв., то на основании анализа единственного сохранившегося памятника и письменных свидетельств о росписи Успенской церкви Киево-Печерского монастыря можно сделать следующие выводы: успенский цикл представлял собой иллюстрацию сказаний об Успении Богородицы и включал помимо самого Успения еще три эпизода — перенесение тела Богородицы в Гефсиманию, обретение на третий день пустого гроба и вознесение Богородицы. Эти сюжеты, ставшие популярными в балканском искусстве в палеологовскую эпоху, в памятниках древнерусского искусства с 1230-х годов вплоть до конца XV в. не встречаются.

Повествовательные успенские циклы появились на Руси лишь в конце XV в., но уже в новом контексте. В это время в искусстве круга Дионисия создаются житийные иконы Богоматери, в заключительных клеймах которых изображаются успенские события. Житийные иконы Богоматери конца XV—начала XVI в. были исследованы Л. М. Евсеевой.<sup>43</sup> Сохранилось несколько таких икон, принадлежащих к одной и той же иконографической редакции, происхождение которых связывается с Москвой. В состав успенских событий на житийных иконах входят «Моление на Елеонской горе», «Смертное благовестие», «Прощание с иерусалимскими женами» и «Успение». В основе иконного цикла лежит Житие Богородицы, созданное на рубеже XI—XII вв. Епифанием, монахом монастыря Каллистрата в Иерусалиме, в котором описывается жизнь Девы Марии от рождения до кончины.<sup>44</sup> Епифаний составил свое повествование на основе различных текстов, среди которых было и «Слово» Иоанна Солунского.<sup>45</sup> Об использовании московскими художниками текста Иоанна Солунского, либо основанных на

<sup>41</sup> Воронин, 1965. С. 210; Лосева, 2001. С. 107.

<sup>42</sup> Об иконографии Покрова см.: Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII—начало XV века. М., 1976. С. 223—227; Шалина, 2005. С. 368—374.

<sup>43</sup> Евсеева Л. М. Московские житийные иконы Богоматери XV—XVI веков // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 69—90 (далее — Евсеева, 1994).

<sup>44</sup> На Руси текст Жития был известен с XIV в. В XV в. он встречается в различных сборниках. В XVI в. Житие было включено в Великие Минеи Чети митрополита Макария под 8 сентября наряду с Протоевангелием Иакова и целым комплексом гомилетических текстов, посвященных празднику Рождества Богородицы. См.: Творогов О. В. Житие Богородицы // Словарь книжников. Вып. 1. С. 137—138. Издание текста см.: ВМЧ. Сентябрь: дни 1—13. СПб., 1868. Стб. 363—379.

<sup>45</sup> Повествование в Житии разбито на отдельные эпизоды, каждый из которых озаглавлен в соответствии с использованным автором источником: «Афродитияна Персиянина», «Иакова евреянина», «Евсевия Памфила», прямо указано также на «Иоанна Солунского». Порфирьев И. Апокрифические сказания... С. 96—99; 295—311.

нем иконографических образцов, свидетельствуют такие мотивы, как ветвь райского дерева в руках Архангела, поклонение деревьев Богородице во время ее молитвы на Елеонской горе и сцена прощания с иерусалимскими женами.<sup>46</sup> В Житии Епифания об этих событиях не говорится, в то время как в Слове Иоанна Солунского они описаны подробно. Согласно Слову, Ангел явился в доме Богородицы, вручил ей пальмовую ветвь из рая и сообщил о близкой кончине. После этого Богоматерь пошла помолиться на Елеонскую гору, где ей поклонились деревья. Вернувшись в дом, Богородица попрощалась с близкими ей женами и раздала им свои одежды.<sup>47</sup> Иконографически сцены в иконных клеймах очень близки к композициям, широко распространенным в монументальной живописи Балкан конца XIII—XIV в.<sup>48</sup>

В русской монументальной живописи успенские циклы появились только во второй половине XVI в. Одновременно циклы иллюстраций Сказания об Успении Богородицы создаются в книжной миниатюре и иконах. Стремительный расцвет этой повествовательной темы можно объяснить общей направленностью деятельности митрополита Макария по созданию новых иконографических программ. В значительной мере внимание к иллюстрированию текстов об Успении Богородицы было связано с тем, что корпус апокрифических сказаний и гомилетических памятников, посвященных событию, был включен в Великие Минеи Четии митрополита Макария под 15 августа.<sup>49</sup> Различные Сказания и группы сказаний об Успении активно переписывались в дальнейшем в различных рукописных сборниках, в том числе в Торжественниках.<sup>50</sup>

В настоящее время известны два монументальных ансамбля второй половины XVI в., где представлены циклы Успения Богородицы: Успенский собор Свяжского монастыря,<sup>51</sup> расположенный на острове на Волге неда-

<sup>46</sup> Евсеева, 1994. С. 75.

<sup>47</sup> Wenger, 1955. P. 211–213, 365, 367.

<sup>48</sup> Церковь Богородицы Перивлепты в Охриде, 1295 (*Мильковик-Пепек П.*, 1967. С. 111–112), церковь Богородицы Афендику в Мистре, 1311–1322 (*Dufrenne S.* *Quelques aspects de l'icônographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Moree // Моравска школа и њено доба.* Београд, 1972. С. 26–28), Грачаница, 1318–1321 (*Тодих Б.* *Грачаница.* Сликарство. Београд, 1988. С. 153), Дечаны, 1335–1348 (*Темерински,* 1995. С. 182–183).

<sup>49</sup> *Дробленкова Н. Ф.* Великие Минеи Четии // *Словарь книжников.* Вып. 2, ч. 1. С. 126–133.

<sup>50</sup> *Черторицкая,* 1979. С. 19.

<sup>51</sup> Библиография по росписям Успенского собора Свяжска приведена в: *Квливидзе,* 2009/1. С. 206–207. Укажем еще несколько работ, вышедших позже: *Квливидзе Н. В.* Фрески Успенского собора Свяжского монастыря: Программа росписи. Иконография и стиль // *Фрески и иконы Свяжского Успенского собора.* СПб., 2009. С. 37–71 (далее — *Квливидзе,* 2009/2); *Преображенский А. С.* 1) О фресках собора Свяжского Успенского монастыря // Там же. С. 21–35; 2) О стиле и времени создания росписи собора Успенского монастыря в Свяжске // *Лазаревские чтения: Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: Материалы науч. конф.* 2009. М., 2009. С. 268–308. Датировка ансамбля у разных исследователей колеблется между 1560-ми гг. и концом XVI в. Чтобы не вдаваться в дискуссию о времени создания фресок, уточнение которого не имеет принципиального значения для вопроса об иконографии цикла, мы возьмем широкую дату — вторая половина XVI в.

леко от Казани, и Покровский (ныне Троицкий) собор Александровской слободы в семидесяти километрах от Москвы.<sup>52</sup> Несмотря на значительное расстояние, разделяющее эти комплексы, оба памятника принадлежат московскому искусству, в котором отразились идеи и художественные принципы, сформировавшиеся в окружении митрополита Макария в 40–60-е гг. XVI в.

В Свяжском соборе представлен очень краткий цикл, состоявший всего из пяти сцен.<sup>53</sup> Пятая, заключительная, сцена почти полностью утрачена. Большая композиция «Успение», находящаяся в восточном люнете и восточном своде над алтарем, не входит в повествовательный цикл. Она относится к праздникам Богородицы, выделенным размерами и местоположением и занимающим особое место в структуре храмовой росписи.<sup>54</sup> Сцены успенского цикла расположены в нижнем ярусе южной стены по сторонам от портала. Они начинаются у алтаря и заканчиваются у западной стены. Слева от портала находится одна композиция «Смертное благовестие» (рис. 1). Остальные композиции — «Моление Богородицы», «Иоанн Богослов в доме Богородицы», «Прибытие апостолов на облаках» — находятся справа от портала. Сцены объединены в единый фриз, не имеют разделительных разгранок и отделяются друг от друга только архитектурными фонами и чередующимися поворотами фигур. Каков был сюжет последней композиции — неизвестно, так как от нее сохранилась только верхняя часть с изображением большого здания, служившего фоном сцены, остальное было уничтожено прорубленным новым окном.

В композиции «Смертное благовестие» изображена Богородица, обращенная вправо, с кадьницей на ручке (кацея) в правой руке. Она молитвенно поднимает левую руку к небесному сегменту, из которого слетает ангел. Перед Богородицей — охристый прямоугольник под арочным обрамлением, в арке — отодвинутая в сторону красная завеса.<sup>55</sup> Нижняя часть композиции в настоящее время скрыта примыкающим иконостасом, но определить сюжет помогает Слово Иоанна Богослова на Успение: Богоматерь с кадилом стоит перед гробом Господним. Слово начинается рассказом о том, что Богородица «по обычаю на святыи Гроб Господа нашего Иисуса Христа ходящу кадити, и покланяющи святей Свои колени, моляще Рождшегося из Неа Христа Бога нашего, дабы к Нему ушла». В один из дней «отверзошася Еи Небеса, и спешде к Неи с Небеси Архаггель Гавриил», возвестивший ей о близкой кончине.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Rogov A. Alexandrov. Aurora Art Publishers. L., 1979. P. 58–59 (далее — Rogov, 1979); *Квливидзе Н. В.* Сказание о Лиддской-Римской иконе Богоматери в московском искусстве второй половины XVI в. // *Вестн. РГГУ. М., 2007. № 10/07. С. 230–237.*

<sup>53</sup> Впервые успенский цикл в росписи Свяжска был рассмотрен в нашей работе 2009 г.: *Квливидзе, 2009/1. С. 216–217.*

<sup>54</sup> Помимо Успения, это Рождество Богородицы на северной стене, Введение Богородицы во храм на южной стене и Собор Богородицы на западной стене. См.: *Квливидзе, 2009/2. С. 49–50, 53–60.*

<sup>55</sup> Фрески и иконы Свяжского Успенского собора. СПб., 2009. Ил. на с. 124 (далее — *Фрески и иконы, 2009*).

<sup>56</sup> Тексты Слова Иоанна Богослова приводятся по изд.: Лицевой сборник Чудова монастыря: Научный аппарат / Изд. подгот. И. В. Левочкин, М. С. Крутова. М., 2008 (далее — *Крутова, 2008*). С. 79.



*Рис. 1.* Молитва Богородицы у гроба Господня. Смертное благовестие.  
Роспись южной стены Успенского собора Свяяжского монастыря  
(1560-е гг.)

Следующая сцена, «Моление Богородицы» (рис. 2), иллюстрирует продолжение рассказа Иоанна Богослова, где говорится, что после получения вести от архангела Богородица вернулась в Вифлеем и обратилась с молитвой к Христу, чтобы он прислал к ней апостола Иоанна и собрал остальных апостолов, как живых, так и уже умерших, чтобы она могла их увидеть.<sup>57</sup> Богоматерь обращена влево. Она представлена на фоне желтой стены с башенками, с молитвенно вытянутыми руками к небесному сегменту, из которого выходит благословляющая десница.

<sup>57</sup> Фрески и иконы, 2009. Ил. на с. 125; Крутова, 2008. С. 79.



Рис. 2. Молитва Богородицы о послании к ней апостола Иоанна Богослова. Иоанн Богослов в доме Богородицы. Роспись южной стены Успенского собора Свяязского монастыря (1560-е гг.)

Во время молитвы Богородицы Иоанн Богослов Духом Святым был восхищен «на облацы из Ефеса» и поставлен в ее доме. Это следующая композиция успенского цикла Свяязского собора — «Иоанн Богослов в доме Богородицы». Богоматерь изображена сидящей на ложе с высоким изголовьем, у изножия которого склонились две женские фигуры (в тексте — три девы, служившие Богородице). Жестом левой руки Богородица обращается к Иоанну Богослову, находящемуся справа от нее. За Иоанном — полукруглая стена, на следующем плане — гора, за гребнем которой — белая одноглавая церковь (Эфес). Апостол Иоанн изображен в красном хитоне и зеленом гиматии. Иоанн протягивает Богоматери кадило, в ответ на ее просьбу «Принеси Ми кадило, и возложиши фимиян, и сотвори молитву», но смотрит в противоположную сторону. Его лик обращен к небесному сегменту, из которого исходит луч с голубем Святого Духа. Все элементы изображения — позы и жесты персонажей, архитектура, пейзаж и даже предметы — основаны на повествовании. Правая рука Иоанна поднята к груди в жесте внимания, так как во время молитвы он услышал глас с небес: «Рече ми глас сеи, иже слыша сказает пришествие братии моихъ апостол от конец Вселенных... яко днесь приидуть к вамъ».<sup>58</sup>

Композиция «Прибытие апостолов на облаках» иллюстрирует не просто продолжение рассказа, а непосредственно следующее предложение: «Святой Дух рече къ апостоломъ: “Вси вкупе, на облакы вседше, от конец

<sup>58</sup> Фрески и иконы, 2009. Ил. на с. 125; Крутова, 2008. С. 79—80.

всё Вселенная сберется во святем граде Вифлеоми на Погребение Матери, ради Господа нашего. Ты, Симоне Петре, — от Рима; Павелъ — от Тивериа-на, Фома — от Индея внутрении; шед Иаковъ от Иерусалима»<sup>59</sup>. Сохранилась левая сторона и верхняя часть композиции, уцелевшая над прорубленным в более позднее время окном.<sup>60</sup> На фоне читаются остатки надписи, выполненной белилами: «[на об]лацехъ апостоли... странъ». В Слове говорится, что апостолы были взяты на облаках «от коеяждо страны кождо. Петръ взятъ бысть на облаце, и ста между небом и землею Святым Духом подпираем».<sup>61</sup> В левой части изображена группа апостолов, стоящих на облаке, молитвенно обращенных вправо. В центре — один фронтально стоящий апостол Петр в зеленом хитоне и охристом гиматии, от фигуры которого сохранилась верхняя половина.<sup>62</sup> Поднятой правой рукой он указывает на небеса, откуда ему на голову опускается луч с голубем Святого Духа в медальоне. Справа над окном остатки лика еще одного апостола. Сцена обрамлена дугообразным изображением неба с луной и солнцем в виде медальонов с личинами: «внезапу явися солнце и луна окрест дому Богородици».<sup>63</sup> Как видим, все четыре сохранившиеся композиции успенского цикла свияжской росписи очень точно следуют тексту, что особенно заметно в изображении деталей. От последней композиции сохранился только архитектурный фон — фасад широкого охристого здания с пологой трехлестковой красной кровлей. Исходя из текста, можно предположить, что здесь были изображены апостолы, беседующие с Богоматерью.

Тексты, являющиеся сюжетной основой свияжского цикла, приведены нами по рукописи середины XVI в. — так называемого Егоровского сборника из собрания РГБ (ф. 98, собр. Е. Е. Егорова, № 1844), в который входит украшенное многочисленными миниатюрами «Слово на Успение Богородицы» Иоанна Богослова. Рукопись была факсимильно издана.<sup>64</sup> Сопоставление монументальных композиций росписи и миниатюр сборника свидетельствует о том, что рукопись явилась для свияжской росписи не только источником сюжетов, но и иконографическим образцом.

Егоровский сборник был выполнен в 1560–1570-е гг. в Макариевских мастерских Чудова монастыря. Лицевая рукопись, состоящая из четырех произведений: Апокалипсиса с толкованием Андрея Кесарийского (л. 1–94), Слова Иоанна Богослова на Успение Богородицы (л. 95–132 об.), Похвального слова на Зачатие Иоанна Предтечи (л. 133–186) и Сказания о чудесах Архангела Михаила (л. 187–231), хорошо известна в науке, хотя до недавнего времени не была предметом специального исследования. Первым упомянул рукопись и ее миниатюры Г. П. Георгиевский в статье,

<sup>59</sup> Крутова, 2008. С. 80.

<sup>60</sup> Фрески и иконы, 2009. Ил. на с. 131.

<sup>61</sup> Крутова, 2008. С. 81.

<sup>62</sup> Эту фигуру мы ошибочно идентифицировали как изображение сидящего апостола Иоанна (*Квливидзе*, 2009/1. С. 216; *Квливидзе*, 2009/2. С. 52). После реставрационных работ, проводившихся в Успенском соборе Свияжского монастыря в 2009–2012 гг., стало возможно уточнить детали изображения.

<sup>63</sup> Крутова, 2008. С. 84.

<sup>64</sup> Лицевой сборник Чудова монастыря. М.: Актеон, 2010.



сопровождающей академическое издание древнерусской миниатюры.<sup>65</sup> Исследователь охарактеризовал сборник как конволют, отметил близость миниатюр Лицевому своду и обратил внимание на использование русскими художниками гравюр немецкого издания «Хроники» Шеделя (1493). Наблюдения Г. П. Георгиевского на многие годы определили вектор интереса к рукописи. Они были поддержаны А. И. Некрасовым<sup>66</sup> и развиты О. И. Подобедовой.<sup>67</sup> К миниатюрам Сборника обращался Ю. А. Неволин, который выявил в различных лицевых рукописях, созданных художниками Макариевской мастерской, многочисленные примеры «цитирования» гравюр Михаэля Вольгемута, Альбрехта Дюрера, Георга Пенца, Ганса Гольбейна младшего.<sup>68</sup> А. А. Амосов рассматривал Сборник в контексте изучения Лицевого свода.<sup>69</sup> Первой специальной работой, посвященной изучению рукописи, стала исследовательская статья И. В. Левочкина к факсимильному изданию памятника.<sup>70</sup> Ученый в соответствии с надписью в книге назвал рукопись «Лицевой сборник Чудова монастыря», впервые дал ее кодикологическое описание, на основании водяных знаков датировал рукопись 60–70-ми гг. XVI в., определил количество писцов и иллюстраторов, число и характер украшающих рукопись миниатюр и отметил необходимость дальнейшего изучения циклов миниатюр Сборника. Этой задаче была посвящена наша работа, в которой рассматривались иконографические источники миниатюр Сборника.<sup>71</sup>

Цикл миниатюр Слова Иоанна Богослова, озаглавленного в рукописи «Слово Иоанна Богослова на преставление пресвятыя владычица наша Богородица и приснодевы Мариа», состоит из 83 композиций, расположенных на обеих сторонах каждого листа под иллюстрируемым текстом. Рукопись украшали два мастера. Один мастер исполнил 15 первых миниатюр, относящихся к рассказу о молитве Богородицы у гроба Господня

<sup>65</sup> *Георгиевский Г. П.* Русская миниатюра XVI века // Древнерусская миниатюра: Сто листов миниатюр с описаниями и статьями М. Владимировой и Г. П. Георгиевского. [М.:] Academia, 1933. С. 38–40.

<sup>66</sup> *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 299–300.

<sup>67</sup> *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. М., 1965. С. 136; *Подобедова*, 1972. С. 85–86.

<sup>68</sup> *Неволин Ю. А.* 1) Новое о кремлевских художниках-миниатюристах XVI в. и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68–70; 2) Влияние идеи «Москва – Третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства // Искусство христианского мира. М., 1996. С. 71–80 (далее – *Неволин*, 1996).

<sup>69</sup> *Амосов А. А.* 1) Из истории создания Лицевого летописного свода: (Организация работ по созданию рукописи) // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 214; 2) Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование. М., 1998. С. 15.

<sup>70</sup> *Левочкин И. В.* Лицевой сборник Чудова монастыря из собрания рукописных книг Е. Е. Егорова // Лицевой сборник Чудова монастыря. С. 3–9.

<sup>71</sup> *Келивидзе Н. В.* Егоровский сборник (РГБ, ф. 98, собр. Е. Е. Егорова, № 1844): К вопросу об иконографических источниках миниатюр // Палеография, кодикология, дипломатика: Современный опыт исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов: Материалы Междунар. науч. конф. Москва, 27–28 февр. 2013 г. М.: ИВИ РАН, 2013. С. 167–169 (далее – *Келивидзе*, 2013).

и прибытии к ней апостола Иоанна Богослова (л. 95—99 об.). Они напоминают иконные клейма и заметно отличаются по стилю от работы второго мастера, украсившего остальную часть текста и активно использовавшего гравюрные образцы.

Миниатюры первого мастера, почти дословно следующие за текстом, характеризуются свободной, разреженной композицией. Персонажей немного, фигуры показаны в спокойных позах, их пропорции правильны, движения неторопливы, светотеневая моделировка подчеркивает округлые объемы тела. Небольшие лики с мелкими чертами написаны рельефно, плотной коричневатой охрой с глубокими тенями по контурам и высветлениями на выступающих частях. Действие разворачивается на фоне архитектуры в виде белых зданий (незакрашенная бумага), соединенных стеной, с цветными двускатными кровлями, между которыми иногда протянут красный веллум. Графично исполненные сооружения отличаются простотой форм и почти лишены декора. В нижней части миниатюр — полоса позема, на которой действующие лица выстраиваются в ряд, занимая первый план.

Три первые композиции свияжской росписи представляют собой сокращенное повторение миниатюр первого мастера Лицевого сборника. Совпадают иконография сцен и основные элементы: облик и позы персонажей, архитектурные сооружения и пейзаж, гроб Господень, киворий с завесами, кадилница-кадея на ручке, форма ложа с подушками. На первой миниатюре (л. 95) Богоматерь изображена дважды: стоя с кадилом над гробом и коленопреклоненная в молитве перед церковным престолом, в небесном сегменте изображен Христос (рис. 3). На третьей миниатюре (л. 96) Богородица представлена в молении около гроба, без кадила, из небесного сегмента слетает ангел. Первая композиция росписи представляет собой иконографическое сочетание этих двух миниатюр — Богоматерь с кадилом около гроба и слетающий ангел. Вторая композиция росписи является сокращенным до одной фигуры Богородицы зеркальным повторением миниатюры на л. 97. Рассказ о появлении Иоанна Богослова в доме Богородицы проиллюстрирован в рукописи одиннадцатью миниатюрами, девять из которых принадлежат первому мастеру (л. 97 об.—99 об.). Это однотипные сцены, в которых представлены Богоматерь, сидящая на ложе или стоящая около него, три девы и Иоанн (рис. 4, 5, 6). В основе фресковой композиции лежит схема миниатюры на л. 98 об., дополненной элементами из других миниатюр: гора и Эфес, а также небесный сегмент с лучом соответствуют изображениям на верхней миниатюре л. 97 об., коленопреклоненные девы — верхней миниатюре на л. 98.

Для четвертой композиции свияжской росписи — «Прибытие апостолов на облаках», прямого образца в рукописи нет. В Лицевом сборнике рассказ о путешествии апостолов на облаках проиллюстрирован четырьмя рисунками второго мастера (л. 101, 101 об., 102). Миниатюры этого художника принципиально отличаются от работ первого мастера. Прежде всего, он иначе строит пространство композиции. У первого мастера пространство условно. Действие всегда разворачивается по горизонтали на узкой полосе первого плана, где помещены фигуры, занимающие по высоте почти всю миниатюру, так что кровли зданий в втором плане зачастую идут вровень с головами персонажей. Здания, так же как и фигуры, поставлены



Рис. 3. Молитва Богородицы у гроба Господня.  
 Миниатюра Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 95)



Рис. 4. Молитва Богородицы о послании к ней апостола  
 Иоанна Богослова. Миниатюра Егоровского сборника  
 (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 96 об. (низ))



Рис. 5. Иоанн Богослов на облаке переносится из Эфеса в дом Богородицы. Иоанн Богослов в доме Богородицы. Миниатюры Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 97 об.)



Рис. 6. Иоанн Богослов в доме Богородицы.  
 Миниатюра Егоровского сборника  
 (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 98 об.)

вдоль одной линии. Архитектурный фон служит обозначением места действия. Точно так же строит композиции автор монументальной росписи. Однако второй художник Лицевой рукописи решает вопрос построения объемно-пространственных композиций совершенно иначе. Его миниатюры заполнены архитектурными сооружениями разнообразных размеров и причудливых форм, объемы которых, подчеркнутые светотеневой моделировкой, создают впечатление плотной городской застройки. Среди зданий в разных местах видны полускрытые фигурки людей, размеры которых уменьшаются по мере удаления от первого плана. Если изображаются группы персонажей, то они показаны массами, теснящимися и заслоняющими друг друга. Фигуры изображены в различных поворотах и ракурсах. Рисунок мастера отличается подвижностью линий. Складки одежд рассыпаются легкими каскадами, собраны в узлы или нависают невесомыми объемами. Лики и обнаженное тело тонированы прозрачной коричневатой краской, практически без притенений, рисунок черт выполнен короткими штрихами. Пейзаж, хотя и сохраняет условный характер, приобретает черты реального пространства с чередующимися планами и глубиной. Контраст в манерах двух художников особенно заметен при сравнении последних композиций первого мастера (л. 99 об.) и первой миниатюры второго (л. 100), иллюстрирующих беседу Иоанна Богослова с Богородицею.

На четырех миниатюрах рукописи, сопровождающих рассказ о перенесении апостолов в Вифлеем, они изображены каждый отдельно на облаке, по пояс, несомые ангелами. На первой миниатюре (л. 101) на фоне горного пейзажа, в отрогах и пещерах которого изображены города, — четыре апостола (по тексту это Петр, Павел, Фома и Иаков). На второй миниатюре (л. 101 об., верх) — гора с пещерами, где находятся гробы, из которых ангелы поднимают на облака еще четырех апостолов — почивших к этому времени Андрея, Филиппа, Луку и Симона Кананита. На третьей — один апостол взят ангелом на облако с корабля, еще двое — над берегами реки. В тексте говорится только о Марке, пришедшем из Александрии, и ничего не сказано о корабле. С корабля на море был взят апостол Матфей, рассказ которого приведен на л. 107. Однако на рисунке, сопровождающем этот рассказ, изображены апостолы в доме Богородицы. На четвертой миниатюре (л. 102) представлены все двенадцать апостолов на облаках по три в ряд, с Петром в центре, сопровождаемые ангелами. В небесном сегменте — голубь Святого Духа в ромбовидном сиянии. Ни одна из этих четырех миниатюр композиционно не соответствует монументальному циклу. Поэтому, несмотря на буквальное следование тексту Слова, автор росписи не копирует рисунки второго миниатюриста, а создает самостоятельную живописную композицию, на которой апостолы представлены не по пояс, а в рост, без ангелов, компактной группой на облаке, рядом с отдельно стоящим Петром. Свободное пространственное построение и выразительная пластика фигур находятся в полном соответствии с художественными принципами первого миниатюриста и монументальным характером свияжской росписи.

И характер композиций первого мастера, напоминающих иконные клейма, и особенности изображения обнаруживают сходство с иконами конца XV в., когда в русском искусстве появляются образы Богородицы с житием,

включающими изображение событий, предшествовавших Успению. Но сюжетные отличия Слова Иоанна Богослова от Слова Иоанна Солунского не позволили иллюстраторам Егоровского сборника использовать уже сложившуюся иконную иконографию успенских событий. Вместе с тем миниатюры первого мастера находят параллели в иконописи. Так, иллюстрируя рассказ о намерении иудейских старейшин помешать Богородице молиться у гроба Господня (л. 95 об.), художник изображает первосвященников в позах хорошо известных по иконам «Приведение Христа на суд Пилата».<sup>72</sup> Применение узнаваемого клише позволяет передать смысл происходящего, и действующие лица получают ясно читающуюся нравственную оценку. Подобным же образом строится композиция на л. 97, имеющая сходство с Благовещением. Богоматерь изображена на престоле перед явившимся с небес подобно ангелу Иоанном Богословом. Композиционная аллюзия в этом случае также имеет смысловое значение.

Рассказ о явлении апостолов в доме Богоматери (л. 102 об.—108 об.) сопровождается двенадцатью однотипными миниатюрами, на которых представлена сидящая на ложе Богоматерь, слушающая рассказы апостолов о том, как и откуда каждый из них прибыл в Вифлеем. Верхняя половина миниатюр занята изображением архитектуры. Возможно, несохранившаяся пятая композиция Свяжска отвечала этой теме. Иконографическим ядром этих миниатюр послужила композиция «Прощание Богородицы с иерусалимскими женами», известная по житийным иконам Богоматери конца XV в.<sup>73</sup> Лаконичная сцена иконного клейма, представляющая сидящую на ложе (или на престоле перед ложем) Богородицу, которой предстоят жены, получила причудливое развитие в миниатюрах второго мастера Егоровского сборника. Его композиции, переполненные действующими лицами, расположенными группами среди фантастической архитектуры, тем не менее, в качестве основы имеют иконную сцену.

Второй мастер, украсивший большую часть текста, использовал гравюрные образцы для создания архитектурных фонов, а также включал в свои многофигурные композиции выразительные группы персонажей, почерпнутые из западноевропейских гравюр. Так, на листах 111, 112, 112 об. в правой части миниатюры изображены активно жестикулирующий молодой человек, а также группа людей в характерных европейских костюмах и головных уборах. Источником этих изображений, как показал Ю. А. Неволлин, являются гравюры Дюрера.<sup>74</sup> Однако в основе композиций второго мастера по-прежнему лежат иконные схемы конца XV в. Путешествие апостолов, несомых ангелами (л. 101—102), представлено в традиционном для «облачного» Успения типе. В сценах, последовательно иллюстрирующих обращение иудеев к игемону с требованием изгнать Богородицу и по-

<sup>72</sup> Икона «Приведение к Пилату» из праздничного чина Кирилловского иконостаса; «Приведение к Пилату», фрагмент лицевой стороны новгородской таблетки. См.: *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. М., 2007. Табл. XV.

<sup>73</sup> *Евсеева*, 1994. С. 71—72. См. икону «Богоматерь Тихвинская житием» из Новгородского музея; *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII вв. Л., 1989. Табл. 160—162 (далее — *Смирнова*, 1989).

<sup>74</sup> *Неволлин*, 1996. С. 82. Ил. 16, 17 на с. 80.



мешать апостолам (л. 113—122), повторяется иконографическая схема иконной композиции с Пилатом, а сами тексты «Слова» являются парадоксом евангельского повествования. В ответ на отказ ижемона изгнать Богородицу «иудеи же паче вопиюще и спасением кесаря заклинаху и дабы апостолы изгнал от Вифлеема: “Аще ли сего не сотвориши, навадим на тя к кесарю Тиверию”» (л. 116). Возможно, именно этим объясняется выбор традиционной страстной иконографии.

Миниатюры на л. 109—112 об. посвящены молитве Богородицы и апостолов к Христу и сопровождающим их небесным знамениям, явлениям святых, исцелениям больных. Принцип иллюстрирования тот же: повторяется основная композиционная схема — Богородица и апостолы перед церковным престолом, дополняющаяся деталями, упомянутыми в тексте. В качестве примера: во время молитвы с небес раздался гром и «глас страшен яко колесница» (л. 110) — этому выражению на миниатюре соответствует изображение крылатых колес около небесного сегмента.

Серия из двенадцати миниатюр последовательно иллюстрирует рассказ о явлении Спасителя и преставлении Богородицы (л. 122 об.—128). На следующих пяти миниатюрах изображено перенесение одра с телом Богородицы к месту погребения (л. 128 об.—130 об.), в том числе история с отсечением рук Авфонии. Две миниатюры относятся к повествованию о «преложении» тела Богородицы в рай (л. 131 и разворот листов 131 об.—132). В основе всех девятнадцати миниатюр лежит композиция Успения Богородицы<sup>75</sup> в том иконографическом варианте, который сформировался в палеологовскую эпоху и получил распространение в русских иконах в XV в.: с огненным херувимом, осеняющим мандорлу Спасителя, множеством ангелов со светильниками в руках, апостолами, святителями и народом.<sup>76</sup> Подробность иллюстрирования такова, что иногда текст на листе занимает всего две строки. Например, композиция на л. 127 иллюстрирует текст: «И, возведшися, Своею рукою благослови когождо апостола, и въздохомъ Славу Богу». Она представляет собой описанную выше сцену Успения, отличающуюся позой Богоматери, возлагающей руку на голову апостола Петра. Остальные апостолы стоят группой справа, у изножия. Христос изображен со свитком. Короткий текст на л. 127 об.: «И тек же Петр, и Павел, и прочии апостоли обლობызаху честней нози, да ся быхом освятили», сопровождает еще более развернутая многофигурная композиция. Апостолы также изображены справа, Христос держит младенческую фигурку — душу Богородицы. Вверху дополнительная сцена: Христос в небесах вручает душу Богородицы Господу Саваофу. Последняя сцена соответствует словам: «и глас с небесе глаголя: “Блаженна Ты в Женахъ”» (л. 127 об.).

На последней миниатюре представлены апостолы, закапывающие мраморный гроб Богородицы в землю (л. 132 об.). Изображение иллюстрирует текст, которым завершается Слово Иоанна Богослова: «И святии апостоли честно погребше святое тело Ея». Слева от гроба стоит апостол Петр с заступом, вокруг него — группа апостолов, которые еще раз также группой изображены выше справа. И тип гробницы, и фигуры апостолов, склонив-

<sup>75</sup> Кэливидзе, 2013. С. 168.

<sup>76</sup> Смирнова, 1989. Ил. 7, 124, 130, 131.

шихся над гробом, взяты художником из другого сюжета, отсутствующего в рассказе Иоанна Богослова — апостолы у пустого гроба Богоматери.<sup>77</sup> Согласно Слову Иоанна Богослова, «преложение» тела Богородицы в рай произошло во время движения процессии из Иерусалима к месту погребения (л. 130 об., 131). На л. 130 об. изображены апостолы, несущие одр с телом Богородицы. Над рисунком текст в две строки: «Исхождаху апостоли из града Иерусалима носяще одр и внезапноу дванадесяте апостола и одр». Продолжение текста находится на л. 131: «Пришед облак светел и възхити одр святыя Владычица наша Богородица». На миниатюре изображен рай в виде сада, огражденного стеной, за которой видны Благоразумный разбойник с крестом и группы святых. В верхней части миниатюры — Богоматерь на ложе с апостолами и ангелами, окруженные облаком. На развороте следующих листов (131 об.—132) располагается одна сцена, представляющая более подробно тот же самый сюжет. Также на развороте написан текст с перечислением святых, находящихся в раю: Елисавета, Анна, Авраам, Исаак и Иаков, царь Давид, Иоанн Креститель и лик пророков. Композиция, сохраняющая иконографическую схему Успения, помещается на фоне сада с деревьями, усыпанными плодами, и дополняется фигурами тех святых, о которых говорит Иоанн. Само событие описано Иоанном Богословом как видение.

Рассмотренные миниатюры Лицевого сборника Чудова монастыря позволяют сделать вывод, что цикл является оригинальной авторской работой по иллюстрированию текста. Используя традиционные иконографические схемы или обращаясь к широкому кругу новых иконографических источников, как иконных, так и гравюрных, художник подчиняет изображения повествовательной линии рассказа. Каждый фрагмент текста становится сюжетной канвой новой, специально составленной для него композиции. И, хотя отличия могут быть минимальны, все же они обусловлены сюжетом, будь то поза или жест.

Миниатюры Егоровского сборника имели исключительно долгую жизнь в русском искусстве позднего средневековья. «Успенское деяние» оказало влияние не только на монументальные циклы Свяжска и собора Александровской слободы, но и на росписи XVII в. Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, иконы XVI—XVII вв.

Цикл Успения Богоматери в Покровском соборе Александровской слободы, который в конце XVII в. был переименован в Троицкий, существенно отличается от росписи Свяжского собора.<sup>78</sup> Это отличие касается и количественного состава (в росписи Покровского собора семнадцать сцен), и иконографии композиций, и лежащих в их основе литературных текстов. О времени исполнения росписей, так же как о сооружении каменного собора, нет летописных известий. На основании записи, обнаруженной в литургическом сборнике Троице-Сергиева монастыря первой половины XVI в., некоторые исследователи относили строительство храма ко времени Василия III. «Лета 7022 (1513) декабря 11 священа бысть церковь Покров Святой Богородицы в новом селе Олександровском; тогда князь великий и во

<sup>77</sup> Темерински, 1995. С. 187.

<sup>78</sup> Квливидзе, 2009/1. С. 218—219.

двор вшел».<sup>79</sup> Однако, как отметил С. С. Подъяпольский, это сообщение не может считаться твердым основанием для датировки существующего собора, так как оно могло касаться и деревянной церкви. На основании стилистического анализа архитектуры С. С. Подъяпольский датирует собор 1570-ми гг.<sup>80</sup> Относительно даты росписи также нет единого мнения. Большинство исследователей вне зависимости от даты строительства считают, что роспись выполнена в середине XVI в., другие придерживаются 1513 г. как верхней границы исполнения росписи.<sup>81</sup> Позднюю датировку подтверждают иконографическая программа и стиль росписи, принадлежащие эпохе Ивана Грозного.<sup>82</sup> Большая часть росписи Покровского собора до сих пор остается под записью XIX в., однако иконография сцен при поновлении была полностью сохранена, о чем можно судить по нескольким расчищенным композициям.

Сцены Успенского деяния написаны в двух ярусах на южной стене и юго-западном столпе. Симметрично на северной стене и северо-западном столпе расположен цикл иллюстраций Сказания о Лиддской иконе Богоматери, состоящий, как и Успенский цикл, из семнадцати композиций.<sup>83</sup> Сцены сопровождаются пространными надписями. Степень соответствия надписей в записи первоначальным текстам в настоящее время не поддается анализу, так как на расчищенных из-под записей композициях авторских надписей не сохранилось.

Успенский цикл начинается во втором ярусе южной стены, где находится пять композиций. В восточной части стены слева от окна расположена композиция «Моление в Гефсиманском саду» (1-я). Участок стены между окнами занимают три не разделенные разгранками сцены: «Явление ангела с пальмовой ветвью» (2-я), «Деревья на Елеонской горе кланяются Богородице» (3-я) и «Моление Богородицы о послании к ней Апостола Иоанна» (4-я). На узком пространстве справа от западного окна находится компо-

<sup>79</sup> РГБ, ф. 304, № 647, л. 4 об. Подробный обзор существующих мнений о дате возведения собора приведен в статье: *Заграевский С. В.* К вопросу о датировке и авторстве памятников Александровской слободы // *Зубовские чтения: Сб. статей.* Струнино, 2005. Вып. 3. С. 69–96. А. И. Некрасов датировал собор 1428–1434 гг., полагая, что в 1513 г. он был перестроен: *Некрасов А.* Троицкий собор Александровской слободы // *Изв. общества преподавателей графических искусств.* М., 1916. № 4–6. С. 29. Началом XVI в. собор датировали Н. Н. Воронин, М. А. Ильин, Г. Н. Бочаров, В. П. Выголов, А. И. Рогов, В. В. Кавельмахер. См.: *Воронин Н., Ильин М.* Древнее Подмосковье: Памятники зодчества XV–XVII вв. М., 1947. С. 37–48; *Бочаров Г. Н., Выголов В. П.* Александровская слобода. М., 1970; *Rogov, 1979.* С. 50–55; *Кавельмахер В. В.* Памятники архитектуры древней Александровской слободы: Сб. статей. Владимир, 1995. С. 23.

<sup>80</sup> *Подъяпольский С. С.* О датировке памятников Александровской слободы // *Тр. Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV–начала XX в.: Сб. статей.* М., 2002. Т. 2. С. 163, 165, 176, 180 (далее — *Подъяпольский, 2002*).

<sup>81</sup> А. И. Некрасов, считая, что первоначальная роспись была выполнена в рублевскую эпоху, существующую в соборе роспись относил к 1560-м гг. Г. Н. Бочаров и В. П. Выголов датировали роспись серединой XVI в., Н. Н. Воронин, М. А. Ильин и А. И. Рогов считали, что собор был расписан ко времени освящения, т. е. к 1513 г.

<sup>82</sup> *Келлидзге, 2007.*

<sup>83</sup> Там же.



Рис. 7. Молитва Богородицы на Елеонской горе. Роспись второго яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

зиция «Иоанн Богослов в доме Богородицы» (5-я). Первая сцена представляет Богородицу молящейся на коленях на Елеонской горе (рис. 7). Она обращена влево, где в облачном сегменте изображен Христос. Вокруг скалистой горы — деревья со склоненными вершинами, на заднем плане справа — город. Согласно Слову Иоанна Солунского, Архангел явился Богородице в доме с известием о скорой смерти и принес ей райскую ветвь, затем повелел идти на Елеонскую гору, где Богородице поклонились деревья. Сцена моления Богородицы на Елеонской горе со склонившимися деревьями имеется в росписях церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, Грачанице, Дечанах, на русских житийных иконах Богоматери, где Дева Мария изображается стоящей в молении.<sup>84</sup> О коленопреклонной молитве говорится только в Слове Иоанна Богослова.<sup>85</sup> Надпись на фоне, комментирующая сцену, представляет собой компиляцию текстов Иоанна Богослова и Иоанна Солунского: «Владычица преклоняше на землю на Елеонстей горе честная своя колена пред Богом; тогда деяшеся знамение: деревья бо масличная преклоняху верхи своя долу, кланяющесе купно с Нею».

Следующая сцена «Явление ангела с пальмовой ветвью» (рис. 8) основана на Слове Иоанна Солунского.<sup>86</sup> К этому тексту восходит и надпись на

<sup>84</sup> *Темерински*, 1995. С. 182–183, ил. 1; *Евсеева*, 1994. С. 70–72, 77, ил. между с. 90 и 91.

<sup>85</sup> *Крутова*, 2008. С. 78.

<sup>86</sup> РГБ, ф. 304.1, № 13, л. 212 об.—213.

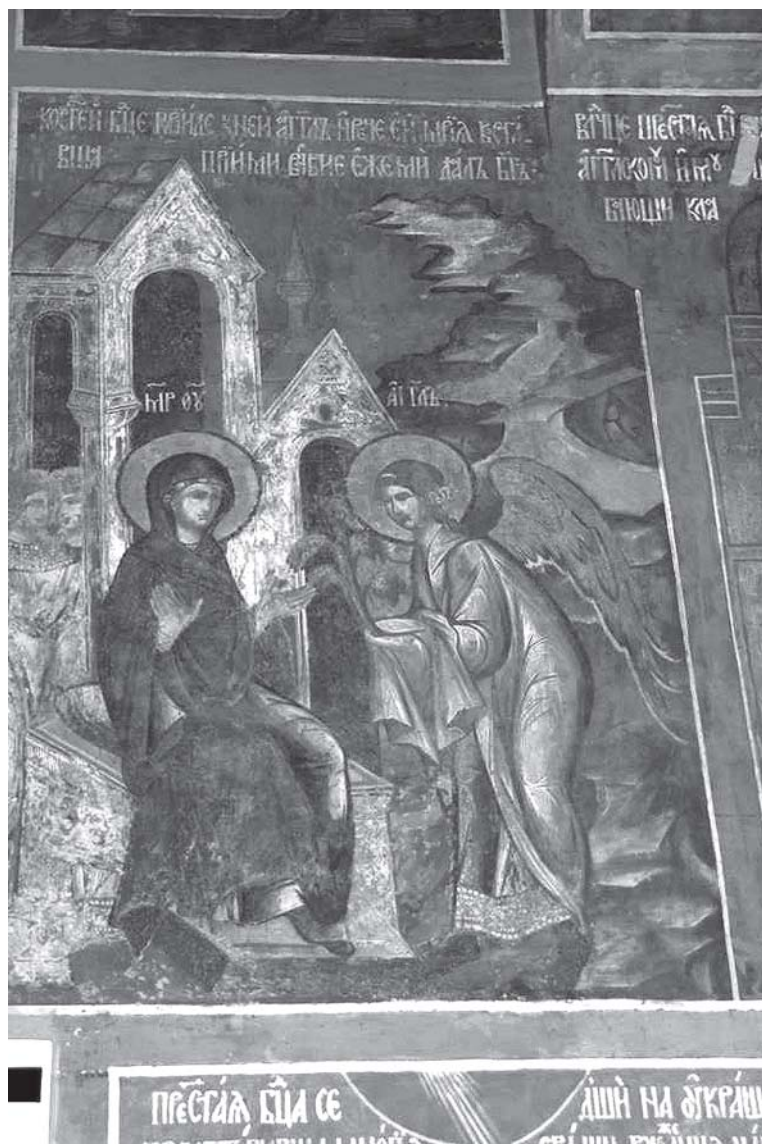


Рис. 8. Явление Богородице ангела с пальмовой ветвью. Роспись второго яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

фоне композиции: «Ко святей Богородице поиде к Ней Ангел и рече Ей: “Марие <...> прими вравие, еже ми дал Бог”». Слева на фоне здания Богоматерь сидит на престоле, за ней три девы, ангел с ветвью в покровенной руке подходит справа, он изображен на фоне горки. Иконография композиции соответствует аналогичным сценам на иконах.<sup>87</sup> Композиция «Де-

<sup>87</sup> Евсева, 1994. Ил. между с. 90 и 91.

ревья на Елеонской горе кланяются Богородице» является иллюстрацией текста Слова Иоанна Солунского. Богоматерь с ветвью в руке изображена на фоне здания, справа от нее на фоне горы со склоненными деревьями полубернувшись стоит ангел. Надпись на фоне: «Владычице пресвятая Богородице, Ангель иде в гору Елеонскую, и просветяшу свету ангельскому, имуще в руце вравие; и возрадовася гора сами сады и прегигающи кланяхуся Ей». Этот текст почти дословно соответствует Слову Иоанна Солунского.<sup>88</sup> Далее изображено «Моление Богородицы о послании к Ней Апостола Иоанна». Этот рассказ отсутствует в Слове Иоанна Солунского, но зато подробно изложен в Слове Иоанна Богослова, где говорится, что, вернувшись домой «в Вифлеем», Богородица попросила принести ей кадило и стала молиться ко Христу.<sup>89</sup> Богоматерь изображена на фоне зданий дважды: слева стоит с тремя девами, с кацеей в руках; справа — на коленях, молебно вытянув руки. Надпись на фоне: «Святая Богородица приемшу у дев кадило и помолися Творцу своему, и се Иоанн Святым Духом стал в дому» (рис. 9). Несмотря на упоминание Иоанна Богослова, его изображения в этой композиции нет. Иконография сцены повторяет в сокращении уже известную нам первую миниатюру Лицевого сборника (л. 95), где изображено моление Богородицы у Гроба Господня с кацеей в руках и на коленях без кадила. Последняя в этом ряду композиция — «Иоанн Богослов в доме Богородицы». На фоне здания изображены Богоматерь с кацеей и Иоанн Богослов, стоящий около престола, на котором лежит книга. Надпись на фоне: «Святая же Богородица глаголя ко Иоанну, взявши, и помолися, и рече: “Господи Иисусе Христе, се Мати Твоя изыде ижития”», соответствует тексту Слова Иоанна Богослова.<sup>90</sup> Изображение не совпадает буквально с миниатюрами Лицевого сборника, но является упрощенной композицией, в которой использованы отдельные «цитаты» из миниатюр — фигуры, предметы и элементы архитектуры.

Иллюстрации дальнейшего рассказа помещены в двух ярусах на гранях юго-западного столпа и начинаются с восточной грани верхнего яруса. В композиции «Молитва Иоанна Богослова о приходе апостолов» (6-я) изображена Богородица, стоящая слева на фоне здания. Она вручает Иоанну Богослову кацею и велит ему помолиться о приходе апостолов. Иоанн изображен еще раз в правой части композиции в молении на фоне гор, он обращен влево. Надпись на фоне: «Пресвятая Богородица со Иоанном сотвори молитву, и Дух Святой скажет... шествие Иоанн святым апостолом от всея вселенныя». Этот текст соответствует рассказу Слова Иоанна Богослова.<sup>91</sup> Такие особенности изображения как складка зеленого гиматия Иоанна Богослова, лежащая воротником на шее, поза, особенности типа лика прямо указывают на иконографический источник — миниатюры второго мастера Лицевого сборника Чудова монастыря. Однако автор росписи не повторяет миниатюру буквально, создавая более простую и обобщенную композицию.

<sup>88</sup> РГБ, ф. 304.1, № 13, л. 213.

<sup>89</sup> Крутова, 2008. С. 79.

<sup>90</sup> Там же. С. 79–80.

<sup>91</sup> Там же. С. 80.



Рис. 9. Явление ангела с пальмовой ветвью; Деревья на Елеонской горе кланяются Богородице; Моление Богородицы о послании к ней Апостола Иоанна. Роспись второго яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

На северной грани помещена следующая композиция, сопровождаемая надписью: «Дух Святой собирает апостоль от всея вселенныа на погребение Пресвятыа Богородицы» (7-я) (рис. 10). Апостолы изображены по пояс, летящие на облаках и поднимающиеся от гробов. В левом углу зеленый сегмент с лучом и голубем в медальоне. Рядом с фигурами написаны имена апостолов и сказано, откуда они прибыли: Лука, Андрей, Симон, Филипп — «от гроба», Матфей «от моря», Петр от Рима, Павел от Тивирия, Варфоломей от Вифсаиды, Марк от Александрии, Фома от Иудеи (ошибка поновителя, так как согласно тексту Иоанна Богослова апостол Фома «взят от Индеа»), Иаков от Иерусалима. Надписи точно соответствуют тексту, а иконография сцены — трем миниатюрам Егоровского сборника (л. 101, 101 об.), на которых изображены представленные в росписи эпизоды. В отличие от миниатюр апостолы изображены без ангелов.

Далее повествование переходит на западную грань, где изображено «Прибытие апостолов в дом Богородицы» (8-я) (рис. 11). Богоматерь сидит на престоле перед ложем, слева перед ней группа коленопреклоненных апостолов, за ложем в проеме здания виден Иоанн Богослов, за изголовьем — дева. На фоне в верхней части композиции апостолы изображены еще раз на облаке, над ними Святой Дух в виде голубя в 8-лучевом сиянии. Надпись: «Петр и святии апостолы ста между небом и землею Святым Духом. Святии же апостолы приидоша ко святей Богородице и поклонишася Ей». Текст и иконография сцены основаны на трех миниатюрах рукописи, расположенных на л. 102—102 об. Последняя композиция этого яруса рас-



Рис. 10. Апостолы, летящие на облаках к Вифлеему и поднимающиеся из гробов. Роспись второго яруса северной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

положена на южной грани столпа — «Апостолы в доме Богородицы» (9-я). Богоматерь сидит справа перед ложем, слева от нее стоят апостолы. Сцена зеркально воспроизводит однотипные миниатюры на л. 102 об., 103, 103 об. Надпись также следует тексту Слова Иоанна Богослова: «Святыи апостолы Господни, кто вам поведает о Моем преставлении, скажите Ми». Апостоли и рече: «Дух Святый возвести нам». Петр же рече: «Аз в Риме слышах глас глаголющи»».





Рис. 11. Прибытие апостолов в дом Богородицы. Роспись второго яруса западной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

Еще четыре композиции помещены ярусом ниже. На восточной грани столпа изображена композиция (10-я), где также представлены Богородица и апостолы. Богородица стоит перед ложем справа, слева от нее — апостол Петр, подающий ей кадило, и группа апостолов (рис. 12). Изображение Петра и Богородицы (позы, жесты, предметы) соответствует миниатюре на л. 109 об., иллюстрирующей следующий текст: «И по молитве рече апостолом: „Принесите Ми кадило и вложите фимианъ и сътворите молитву”». Однако надпись, сопровождающая монументальную композицию, другого



Рис. 12. Беседа Богородицы с апостолами. Роспись первого яруса восточной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

содержания: «И нача Пречистая устроить яже ко исходу Ея, и повеле многия свещи возжещи и кадило устроить». О возжигании светильников говорится в Слове Иоанна Солунского,<sup>92</sup> но в самой композиции этот сюжет не отражен. Следующая сцена (11-я) находится на северной грани столпа (рис. 13). Эта часть росписи расчищена из-под записи, но авторская живо-

<sup>92</sup> РГБ, ф. 304.1, № 13, л. 213.



*Рис. 13.* Собор святых в доме Богородицы. Роспись первого яруса северной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг.)

пись дошла с утратами, и надпись не читается. В нижней части композиции изображена сидящая справа перед ложем Богородица, слева от нее — апостолы, у ног апостолов — недужные, ожидающие исцеления. Выше представлены две группы святых: слева святители в белых ризах, с омофорами и кодексами в руках, справа — пророки. На фоне в центре — небесный сегмент с выходящим из него лучом, по сторонам — солнце и луна. Сходство с миниатюрой Сборника на л. 111 об. позволяет определить эту компози-



*Рис. 14.* Совет иудейских старейшин против Богородицы и апостолов. Роспись первого яруса западной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг.)

цию как «Собор святых в доме Богородицы».<sup>93</sup> В следующей сцене (12-я), которая находится на западной грани столпа, на первом плане изображены совещающиеся иудеи и старейшины в фарисейских повязках, за стеной справа видны лики Богоматери и Иоанна (рис. 14). Сюжет композиции —

<sup>93</sup> «Бысть же гром и шуму велику бывшу, внезапно явися солнце и луна окрест дому Богородици, и собор первенец всех святых бысть, и ставшее честно и славно у святыя Богородица». См.: Крутова, 2008. С. 84.



Рис. 15. Перенесение апостолов и одра с Богородицей на облаке из Вифлеема в Иерусалим. Роспись первого яруса южной грани юго-западного столпа Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг.)

«Совет иудейских старейшин против Богородицы и апостолов», определяется по миниатюрам Лицевого сборника, иллюстрирующим рассказ о замысле иудейских иереев сотворить зло Богородице и апостолам (л. 113, 113 об., 114 об., 115). Надпись не соответствует сюжету композиции: «Пресвятая Богородица первое возвести Иоанну о своем отшествии от земли на небеса». Последняя композиция (13-я), расположенная на южной грани столпа — «Перенесение апостолов и одра с Богородицей на облаке в Иерусалим» (рис. 15), является иллюстрацией рассказа Слова Иоанна Богосло-



Рис. 16. Перенесение апостолов и одра с Богородицей на облаке из Вифлеема в Иерусалим. Миниатюра Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 117 об.)

ва. Монументальная композиция почти буквально воспроизводит миниатюру Лицевого сборника (л. 117 об.) (рис. 16). Надпись, соответствующая сюжету, имеет некоторое отличие от текста рукописи Егоровского сборника: «Духом Святым внезапно облак к земли преклонився и окружи одр Богородицы, апостолов и всех с ними».

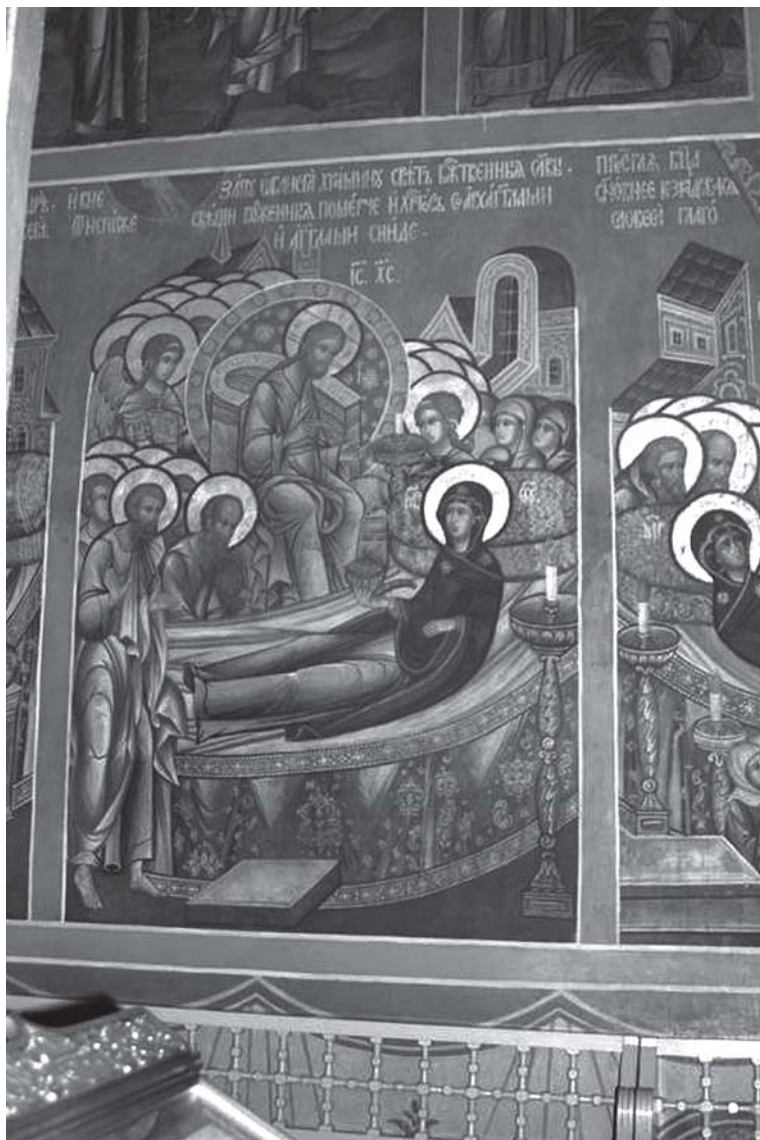
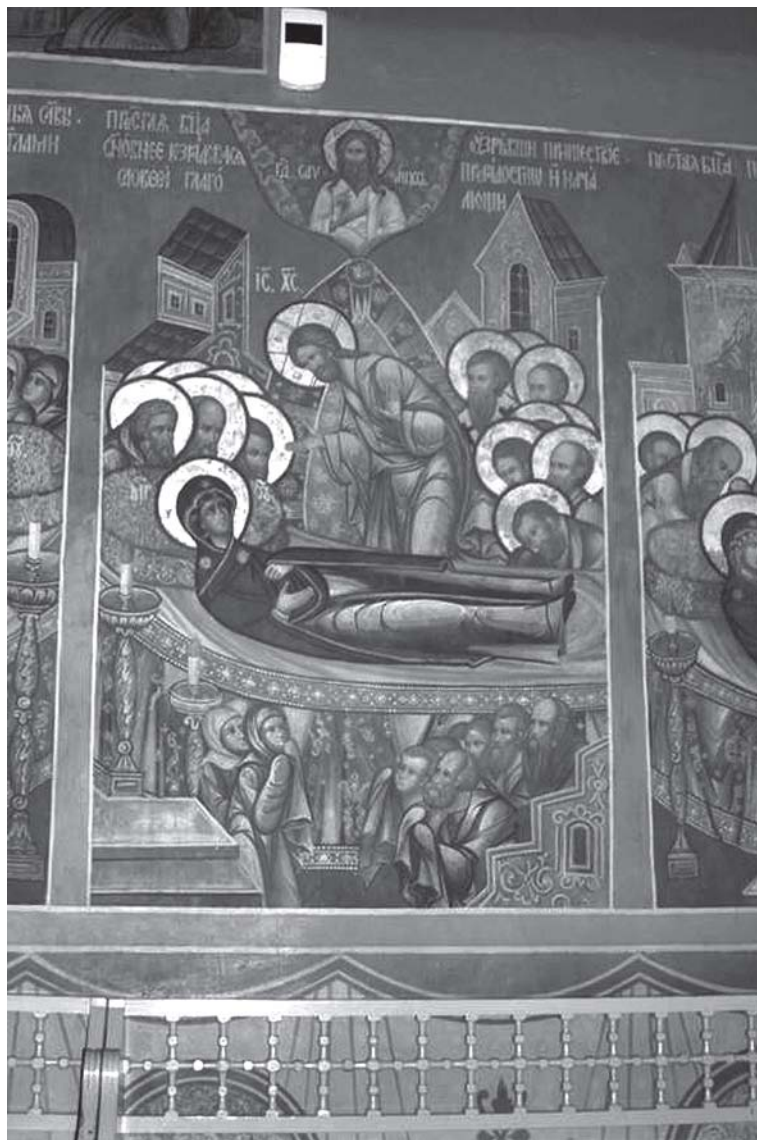


Рис. 17. Явление Спасителя в доме Богородицы. Роспись первого яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

Затем рассказ вновь переходит на южную стену. Первая из четырех композиций (14-я) нижнего яруса южной стены, завершающих Успенский цикл, представляет собой не раз повторявшуюся в росписи сцену беседы Богородицы с апостолами. Богоматерь сидит справа, на престоле перед одром, слева группой стоят апостолы. Надпись, сопровождающая композицию, не имеет отношения к Слову Иоанна Богослова и взята поновителями XIX в. из «Книги житий святых» Димитрия Ростовского: «Пресвятая Бого-



*Рис. 18.* Беседа Спасителя с Богородицей. Роспись первого яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

родица сидящи на украшенном одре приуготовивша многие свечи возжєнныя, чающи к Себе пришествия самого Бога». В последних сценах с небольшими отличиями в деталях трижды повторяется композиция Успения: «Явление Спасителя в доме Богородицы» (15-я) (рис. 17), «Беседа Спасителя с Богородицей» (16-я) (рис. 18), «Успение Богородицы» (17-я) (рис. 19). Непосредственным источником иконографии является серия ми-





*Рис. 19.* Успение Богородицы. Роспись первого яруса южной стены Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е гг. Под записью XIX в.)

ниатюр Лицевого сборника (л. 122 об. – 128) (рис. 20). Поза возлежащей Богоматери, расположение фигур апостолов, ангелов, изображение Господа Саваофа, жесты персонажей, форма кадила, светильников, трона Спасителя совпадают с рисунками рукописи. Однако надписи на фонах композиций не всегда соответствуют их содержанию. В тех же случаях, когда совпадают по смыслу, отличаются текстуально. Литературным источником

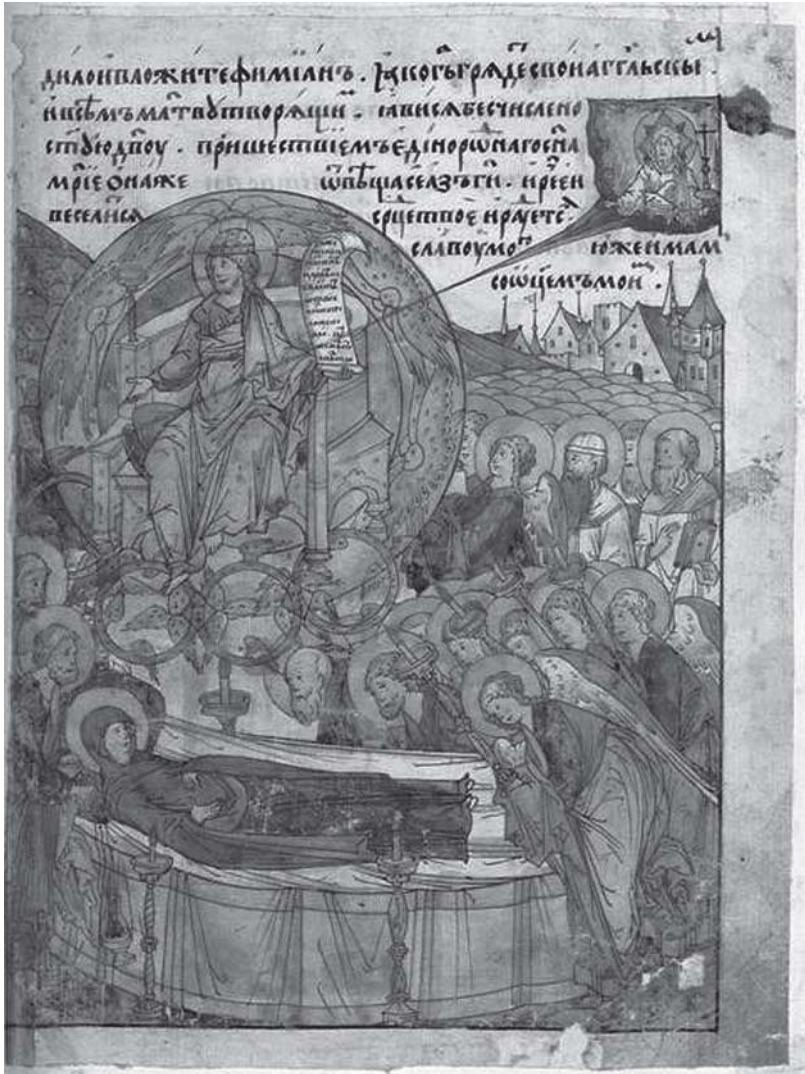


Рис. 20. Явление Спасителя в доме Богородицы. Миниатюра Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, № 1844, л. 123)

надписей для художников XIX в. послужила «Книга житий святых» Дмитрия Ростовского.<sup>94</sup> Это можно объяснить тем, что к моменту поновления авторские надписи были уже утрачены.

<sup>94</sup> См.: Жития святых в русском переводе, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Дмитрия Ростовского. М., 1911. Месяц август. С. 248–249. Приведем надписи, как они сохранились в росписях: «И внезапно облиста хранину свет божественныя славы свечи взжённыя померче, и Христос со архангелами и ангелами сниде»; «Пресвятая Богородица узревши пришествие Сыновнее, возрадовася прерадостно и нача словеса глаголюще»; «Пресвятая Богородица пречистую свою душу предаде в руке Сына своего». Успение: «Пресвятая Бца пречистую свою душу предаде в руке Сына своего».

Исследованные циклы Успения Богородицы в памятниках русской монументальной живописи и книжной миниатюры относятся к очень ограниченному хронологическому отрезку. Они были созданы в кругу царских мастеров в 60—70-е гг. XVI в. Несмотря на то, что по объему эти ансамбли сильно отличаются — от нескольких композиций до восьми десятков сцен, — принцип исторического подхода и повествовательности прослеживается в каждом из этих памятников, как в монументальных росписях, так и в книжной иллюстрации. История последних дней жизни Богородицы шаг за шагом раскрывается на страницах рукописи и так же последовательно разворачивается в стенописи. Анализ иконографии росписей свидетельствует о том, что в основе обоих монументальных циклов лежит иллюминированная рукопись Слова Иоанна Богослова. Несмотря на известность другой иконографической редакции Успенского цикла, представленной в иконах XV в., авторы монументальных программ обращаются к книжной иллюстрации как к источнику своих композиций. Это тем более удивительно, что для краткого цикла в Свяжской росписи было бы естественно использовать лаконичный и выразительный ряд иконных образцов. Однако этого не происходит. Парадигмой истории становится Житие.