

УДК: 75.046

ББК: 85.103(2)4

DOI: 10.18688/aa2111-03-30

М. О. Онуфриенко

## Новые литургические сюжеты в русской живописи XVI века

Не позже начала XIV в. в Византии появляется сюжет «Божественная литургия», который можно определить как литургизированный образ Царства Небесного. Он изображает один из обрядов литургии верных — Великий вход в виде ангельской процессии со Святыми дарами. В поствизантийское время этот сюжет чаще всего помещается в алтарь, где изображается шествие ангелов-диаконов и священников со Святыми дарами к Христу Великому архиерею<sup>1</sup>. В это время формируются и другие сюжеты, где большую роль играют элементы реальной литургии. Формирование и широкую распространенность этих сцен следует рассматривать в контексте характерного для поствизантийской культуры внимания к конкретным деталям окружающей действительности. Именно в этот период формируются и новые русские композиции на тему Великого входа и другие литургические сюжеты. В научной литературе для подобных композиций обычно используется название «Великий вход», под которым подразумевается две отличающиеся друг от друга сцены: «Иже херувимы» и «Да молчит всякая плоть человека».

Ранний этап формирования специфически русских литургических сюжетов, приходящийся на XVI столетие, практически не осмыслялся исследователями. Как самостоятельное явление изображение Великого входа в русских памятниках XVI — первой трети XVII в. рассмотрено в статье Д. В. Денисова, однако автор не касается иных литургических сюжетов [3, с. 68–72]. Карл Фельми делает акцент на русских памятниках XVII в., лишь отчасти касаясь икон позднего XVI в. [36]. Он исследует иконографию с различных аспектов: и в контексте богословских споров, и как иллюстрацию песнопений, и как иллюстрацию обряда. Автор показывает, что литургические сюжеты служат выражением теофании и разрушают границу между землей и небом. Е. М. Саенкова рассматривает сюжет «Великий вход» в неразрывной связи с поствизантийскими композициями «Божественная литургия», а также утверждает, что композиция «Великий вход» в конхе апсиды исполняла для священников «катехизаторскую миссию» [24, с. 149]. Чуть позднее Н. В. Квливидзе в статье об алтарных росписях второй половины XVI в., анализирует сцену «Великий вход» в контексте изображения и толкования Небесной литургии в византийском искусстве, кратко отмечая принципиальные отличия русской композиции от византийской [12].

<sup>1</sup> О некоторых аспектах поствизантийской иконографии «Небесной литургии» см.: [19].

**«Иже херувимы...»**

В византийских сценах «Божественная литургия» главным элементом является процессия ангелов-диаконов (а в ряде случаев — и ангелов-священников), которая идет со Святыми дарами и богослужебной утварью к престолу. Эта же сцена изображена на северной алтарной двери церкви архангела Михаила в Риге, которая происходит из собора Иоанно-Богословского Крыпецкого монастыря близ Пскова и может быть датирована серединой XVI столетия<sup>2</sup> (Рис. 1). Из Писцовой книги псковских пригородов 1585 г. известно описание двери в Успенской церкви городища Выбор, на которой также имелось изображение Литургии: «двери северные, а на них писана служба божественная на бели, венцы на золоте»<sup>3</sup>. В других регионах Руси, судя по всему, этот сюжет не встречается. Следовательно, можно допустить, что сюжет «Божественная литургия» с фигурами ангелов-клириков появляется в Пскове не позже середины XVI в.

Вся эта композиция надписывается как «Служба божественная литургия» [33, с. 191], что близко по смыслу греческой надписи «'Н Θεία Λειτουργία» — это, как и особенности иконографии, говорит о знакомстве псковского мастера с неким византийским или поствизантийским образцом. Псковскую дверь, ныне находящуюся в Риге, можно считать примером использования на Руси византийской схемы, которая, однако, претерпела ряд изменений: композиция стала двухчастной, а на заднем плане появился образ храма.

И. А. Шалина считает, что дидактические сцены на боковых алтарных дверях должны напоминать верующим о недоступности потерянного рая и демонстрировать те модели поведения, которые должны помочь обрести Царствие Небесное [35, с. 270]. Изображение притч на дверях воспринималось параллельно с текстом, читавшимся тут же на клиросе. Продолжая эту линию рассуждений, можно осторожно предположить, что в выборе мотива перенесения Даров для изображения Литургии сыграла не только византийская традиция, но и непосредственно сам обряд: процессия выходила через северные двери и шла к Царским вратам. Это может объяснить акцент на мотиве движения ангелов слева направо, что согласуется с движением настоящей процессии.

От сцены на северной двери рижской церкви можно вести линию развития сюжета, на Руси получившего название «Иже херувимы...»<sup>4</sup>. Самая ранняя икона такого типа была написана для Благовещенского собора в Сольвычегодске (ГТГ, инв. Др. 19) и датируется 1580–1590-ми гг. Как и на двери из рижской церкви архангела Михаила, сцена разворачивается на фоне пятиглавого храма. На переднем плане в левой части иконы представлен Великий вход со Святыми дарами, который совершают ангелы в одеждах священников, а в правой — молящиеся, среди которых особо выделяются фигуры царя и архиерея. Спаситель в архиерейских одеждах встречает процессию перед Царскими вратами. За стеной — алтарь, и в нем священнодействуют персонажи, обычно изображаемые в алтарной зоне: это и святители, и Спас Великий архиерей. В левой части (в жертвеннике, который находится одесную алтаря) показан ангел, который снимает воздух со Святых даров и, видимо, готовится положить его на левое плечо диакона —

<sup>2</sup> Подробнее см.: [20].

<sup>3</sup> РГАДА. Ф. 1209. Оп. 1. Ед. хр. 827. Л. 1555. Цит. по: [2, с. 187].

<sup>4</sup> Известен один греческий памятник, где изображение литургии надписывается словами этого песнопения — это т.н. «дискос Пульхерии» (XIV в. (вторая половина?), монастырь Ксиропотам, Афон).

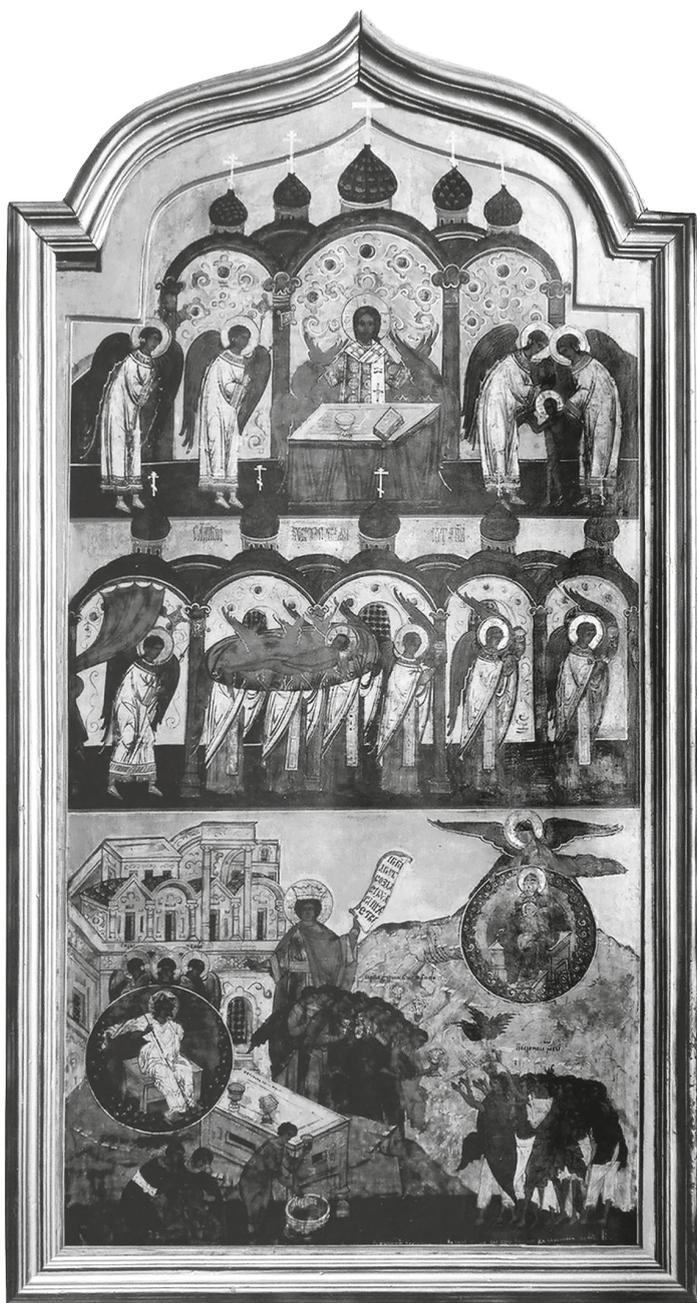


Рис. 1. Служба божественная литургия. Северная алтарная дверь церкви Архангела Михаила г. Риги. Середина XVI в. Происходит из собора Иоанна Богослова Крыпецкого монастыря. Фотография предоставлена издательством Nerutns (Рига, Латвия)

это совершается перед выходом процессии на солею. В правой части иконы изображены события уже после предложения Святых даров. Вероятно, здесь показано раздробление Агнца. Скорее всего, иконография изначально разрабатывалась для станкового воплощения, однако известен один пример, когда она была перенесена на стену — это роспись алтарной конхи Благовещенского собора в Сольвычегодске, датируемой 1600 г. [23, с. 162], образцом для которой, видимо, стала именно эта, более ранняя икона [23, с. 207]<sup>5</sup>.

Интерес к подобным сюжетам, судя по всему, был характерен для произведений, заказанных семьей Строгановых. Так, например, строгановскими мастерами создается икона «Обновление храма Воскресения в Иерусалиме»<sup>6</sup>, где большое внимание уделяется действию, происходящему в наосе. Почти такая же композиция изображена на дискове последней четверти XVI в. (ММК, инв. МР–1144, 12469 охр.), также происходящем из Сольвычегодска [10, с. 195].

Строгановская икона «Иже херувимы...» порождает вокруг себя целый круг произведений. Вероятно, практически одновременно с ней была создана икона «Иже херувимы...», происходящая из старообрядческой Успенской церкви на Апухтинке в Москве последней трети XVI в. (ГТГ, инв. 20033). Эта тема получила воплощение и в произведениях, заказанных членами семьи Строгановых. Так, Максим Яковлевич Строганов заказал небольшой складень, который включал сцену «Иже херувимы...» (ГТГ, инв. № 14854) [29, Кат. 70]<sup>7</sup>.

#### «Да молчит всякая плоть человека...»

Истоки композиции «Да молчит всякая плоть человека...», изображающей Великий вход, который совершают не ангелы, а земные клирики, проследить сложнее: на Руси не сохранилось памятников старше конца XVI в., которые можно было бы рассматривать как связующее звено между византийскими и русскими композициями. Однако в этом случае придется допустить прямое влияние одной из редких разновидностей византийских литургических сцен наподобие росписи церкви Спасителя в Фессалониках середины XIV в.: образы святителей и мирян, участвующих в церковной службе, основной акцент на теме моления народа, отсутствие Христа-Архиерея и ангелов-священнослужителей — всё это роднит русский сюжет с фессалоникийской композицией, хотя последняя обладает более сложной структурой, так как изображает не один, а несколько эпизодов литургии.

Традиционно считается, что сцена «Да молчит всякая плоть человека...» могла впервые появиться в алтарной росписи Успенского собора Московского Кремля (Рис. 2). Почти все исследователи сходятся во мнении, что существующая роспись собора 1642–1643 гг. повторяет первоначальную (1513–1515). В связи с этим возникает вопрос: мог ли этот сюжет присутствовать уже в стенописи начала XVI в.? Нет оснований считать, что живописцы XVII в. сильно поменяли программу росписи: судя по таким же работам,

<sup>5</sup> Также см.: [14, с. 272].

<sup>6</sup> Об иконе на этот сюжет из Благовещенского собора Московского Кремля см.: [26, с. 165].

<sup>7</sup> Также см.: [1, Кат. 1013]. На обороте иконы имеется клеймо Максима Яковлевича Строганова (1557–1624).



Рис. 2. «Да молчит всякая плоть человека...». Прорись фрески конхи алтарной апсиды Успенского собора Московского Кремля. 1513–1515, 1642–1643 гг. Воспроизводится по: [3, с. 73]

проводившимся в Архангельском соборе<sup>8</sup>, мастера тщательно переносили все композиции [32, с. 9]. При этом известно, что росписи алтарной части Успенского собора были выполнены в 1514 г.<sup>9</sup> и, судя по всему, не поновлялись до 1640-х гг. [9, с. 131–132]. В пользу определённой древности всей программы росписи собора говорит и размещение в центральной апсиде Страстного цикла, что встречается в отечественных памятниках второй половины XIV в.<sup>10</sup>, и цикл Акафиста Богородицы в наосе, распространённый в искусстве XV— начала XVI в., хотя известный и по более поздним ансамблям [18, с. 163–164].

Д. В. Денисов доказывает возможность первоначального существования сцены «Великий вход» в росписи Успенского собора Московского Кремля, рассматривая её в контексте всей декорации алтарной части. Автор считает, что сюжет «Да молчит всякая плоть человека...», символически обозначая погребение Спасителя, является, с одной

<sup>8</sup> Е. С. Сизов в ходе реставрационных работ, проводившихся в Архангельском соборе в 1950–1960-е гг., заметил, что в ряде изображений слои живописи XVI и XVII вв. почти полностью совпадают. См.: [27, с. 161].

<sup>9</sup> См.: [31, с. 294].

<sup>10</sup> Подробнее см.: [34, с. 32–52].

стороны, логическим завершением Страстного цикла, а с другой — наглядно раскрывает образ алтаря как Храма Гроба Господня [3, с. 68–72]. Нельзя отрицать возможность такой трактовки, однако, анализируя общий характер композиции «Великий вход», становится ясно, что семантика этого сюжета шире и созвучна идеям начала XVI в.

Трудно судить, все ли элементы нынешней росписи Успенского собора были такими, как сейчас, и в начале XVI столетия. Но, вероятно, сама идея композиции и ключевой мотив переноса Святых даров существовали изначально. Процессия Великого входа направляется вправо, к престолу, за которым стоят три святителя: Григорий Богослов, Василий Великий и Иоанн Златоуст. В верхней части росписи, между диском и престолом, — небесные силы, сопровождающие шествие. В нижней части изображён собор всех святых: две группы святых по чинам, возглавляемые фигурами царя и епископа, обрамленные фигурными арочками. Изображение прямо соотносит реальное священство, реальную процессию и их небесные архетипы, а молящиеся святые олицетворяют собой весь мир, который участвует в богослужении.

Тема коллективной молитвы святых была распространена в искусстве второй половины XV — начала XVI в. В это время получают широкое распространение сцены «О тебе радуется...», «Собор Богоматери», «Покров» и «Воздвижение Креста» в вариантах с молящимся народом. В монументальной живописи все эти тенденции нашли выражение в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502), где люнетах расположены сцены «Покров», «Что ти принесем...» и «О Тебе радуется...»; также тема соборного моления широко представлена в сценах Акафиста. А. С. Преображенский рассматривает такой образ коллективного благочестия как «изображение Царствия Небесного, идеального православного общества на земле и идеального общения двух миров» [22, с. 242]. По сути, именно это «общение» изображается в сцене «Великий вход», где идеальные верующие, святые из мира дольнего, участвуют в совершаемой земными клириками литургии.

«Великий вход» завершает ряд сюжетов, размещённых в центральной апсиде собора: ниже расположены «Евхаристия», архидиаконы Филипп и Стефан, святители Леонтий Ростовский и Григорий Армянский. Вся роспись алтарной части, квинтэссенцией которой является композиция в конхе, по-разному раскрывает тему Церкви, спасения в ее лоне, наглядно демонстрирует её богоустановленность и святость. Над конхой располагается сцена Успения Богородицы, которая также может быть понята в экклесиологическом ключе как образ собора апостолов, начала апостольской Церкви. По сути, в росписи алтаря, конхи и пространства над ней демонстрируется единство ранней и современной Церкви.

В связи с этим важно отметить, что в русской монументальной живописи второй половины XV — начала XVI в. в верхней части алтарной зоны образуется комплекс сюжетов, связанных с образом Богоматери и темой Церкви. Так, в Ферапонтове в восточном люнете располагается «Покров», где присутствуют молящиеся, изображённые на фоне храма; также эта сцена пространственно соотнесена с «Учением трёх святителей», где акцентируется тема Церкви и спасительных даров, изливаемых через нее верным. По сути, в композиции «Да молчит всякая плоть человека...» сохраняется тема земного богослужения, которая, однако, посредством «греческого» мотива Великого входа

конкретизируется, воплощая идею литургической жизни Церкви и перемещается в сам алтарь. Изображение всего мира, участвующего в тайне спасения, совершающейся во время литургии, позволяет выразить идеальное состояние Церкви в одной композиции. Размещение этого сюжета во втором по значимости месте (после центрального купола), напротив «Страшного суда», демонстрирует важность идеи коллективного спасения в лоне Церкви, которая, видимо, могла стать особенно актуальной около 1492 (7000) г. [22, с. 242; 6] В пользу этого говорят и композиционные переключки двух сцен: группы праведников и грешников соотносятся с группами святых в Соборе всех святых.

В пользу понимания сцены Великого входа в еkkлесиологическом духе, а не только как метафоры погребения Спасителя, говорит и декорация церкви Ризоположения в Московском Кремле (1644), которая, как предполагала Э.П. Саликова, восходит если не к концу XV, то к началу XVI в. [25, с. 151]. «Великий вход» занимает все поверхности центральной апсиды: само торжественное шествие помещается в конхе, а собор всех святых расположен по стенам, так что изображения царя и епископа находятся по краям. Как такового Страстного цикла в росписи церкви нет. Таким образом, понимание сцены «Великий вход» только как символического образа погребения Спасителя не совсем верно: заметный акцент на изображении молящихся святых заставляет думать, что именно они во многом задают контекст для интерпретации.

Над композицией «Великий вход» в церкви Положения ризы частично сохранилась надпись, видимо, XVII в., в которой узнается фраза «Да молчит всякая плоть человека...». На свитке у ангела в правой части композиции написан весь текст песнопения, однако, скорее всего, это уже добавления Нового времени. В росписи Успенского собора надписание композиции не сохранилось, но, вероятно, она подписывалась так же: с одной стороны, именно такой иконографический извод в дальнейшем будет надписываться словами этого песнопения, а с другой, — в византийском и поствизантийском искусстве в изображениях «Небесной литургии» чаще всего встречается текст этого песнопения или его парафразы<sup>11</sup>.

Таким образом, утраченную, но, видимо, воспроизведенную в 1640-е гг. роспись конхи Успенского собора 1510-х гг. можно довольно уверенно рассматривать как первый известный пример сюжета «Да молчит всякая плоть человека...» в русском искусстве.

Одну из главных ролей в этом сюжете играет изображение святителей, находящихся за престолом. Такой мотив встречается на иконе «Покров» из Зверина монастыря (1399, НГОМЗ): в левой части храма, там, где обычно располагается жертвенник, показан престол, за которым стоят Свв. Василий Великий, Иоанн Златоуст и Николай Чудотворец [12, с. 631]. Видимо, эта деталь восходит к сюжетам «Служба Св. Василия Великого» и «Служба Св. Николая Мирликийского», которые появляются в средневизантийское время в иконописи и монументальной живописи. Сцены со служащими архиереями конструируются по одинаковому принципу: перед престолом с киворием стоит молящийся святитель, обычно со свитком в руках [16, с. 243–244]. Самым ранним изображением «Литургии святителя» является «Служба Св. Василия Великого» в алтаре собора

<sup>11</sup> Ср. с иконой Михаила Дамаскина (середина XVI в., Музей церковного искусства, Ираклион, Крит) или сценой в жертвеннике церкви Богородицы Перивлепты в Мистре (1350–1380 гг.).

Св. Софии в Охриде (середина XI в.). Эти сцены известны поклеямам житийных икон («Николай Чудотворец с житием» (начало XIII в., монастырь Св. Екатерины на Синае); «Василий Великий с житием» (XIII в., коллекция Менил, Хьюстон)). Все они, судя по всему, соответствуют моменту литургии непосредственно перед причастием [16, с. 248]. В некоторых памятниках вводятся также изображения земных диаконов, сослужащих святителю (как на фреске в Охриде), или даже мирян, готовящихся принять причастие (как на синайской иконе св. Николая). Подобные сцены не имеют каких-либо прототипов, но опираются на непосредственное восприятие определенных моментов литургии.

Судя по всему, образ святителя и престола — минимально необходимый мотив, который позволяет прочитывать сцену как изображение литургии. Поэтому на иконе из Зверина монастыря, которая, по мнению Э.С. Смирновой, является параллелью кондаку праздника Покрова [28, с. 225], присутствуют изображения святителей за престолом. С одной стороны, они являются маркером того, что явление Богоматери происходит во время церковной службы. С другой, Три святителя характеризуют земную иерархию и в силу своей святости удостоверяют чудо, являются посредниками между горним и дольным мирами. С течением времени это ядро усложняется, обрастает дополнительными мотивами, однако в своей основе продолжает служить признаком литургической сцены.

Если схема сюжета «Да молчит всякая плоть человека...» была выработана в начале XVI в., то в дальнейшем она, видимо, не изменялась. В 1580–1590-е гг. была создана местная икона для Благовещенского собора Сольвычегодска (ныне в Покровском соборе Рогожского кладбища) [5, кат. 39] — самый ранний сохранившийся пример этой сцены. Лаконичность композиции, отсутствие подробностей совершения литургии, статуарность, застылость фигур и монументальность их силуэтов — все это позволяет считать данное произведение примером приспособления стенописной композиции к станковому формату.

Видимо, почти одновременно с этой иконой создается одноименная композиция на створке складня конца XVI в. из Покровского собора Рогожского кладбища [5, Кат. 34]. Это произведение имеет небольшой размер, однако его композиция по сравнению с сольвычегодской иконой усложняется. Увеличивается количество участников Великого входа, появляется изображение Царских врат. Однако лаконичный вариант иконографии «Да молчит всякая плоть человека...», аналогичный местной иконе из Сольвычегодска, становится доминирующим: он используется и в росписи Успенского собора Богородицкого монастыря в Свяжске (1605)<sup>12</sup>, и во многих монументальных ансамблях зрелого XVII в.

### «Видение Григория Богослова»

Вероятно, к началу XVI в. относится появление в русском искусстве и другого нового литургического сюжета — «Видение Григория Богослова». Источник, на который опирается этот цикл сцен — «Откровение святого Григория Богослова о литургии», — был

<sup>12</sup> О датировке росписей см.: [21, с. 30–42].

самым распространенным на Руси толкованием на литургию, известным как минимум с XIV в.<sup>13</sup> Судя по всему, впервые он был представлен в росписи собора Чудова монастыря 1518–1519 гг., которую, видимо, повторила стенопись 1633–1639 гг.<sup>14</sup> Известно, что в 1501–1502 гг. старый храм разобрали и на его месте возвели новый, освященный в 1503 г. Он был расписан в 1518–1519 гг., а затем, вероятно, поновлен после пожара 1547 г., во время которого монастырь выгорел [15, с. 370]. Из-за разрушения собора в советское время почти полностью погибла и роспись 1630-х гг., но Ю. Г. Малков [15, с. 377–384] сделал попытку реконструкции программы, которую уточнила В. А. Меняйло [17, с. 15–24]. В росписи храма нет практически никаких сюжетов (за исключением изображений тезоименитых святых семьи царя Михаила Федоровича и «Троицы Новоазветной» в конхе), не характерных для памятников первой половины XVI в.<sup>15</sup> В алтарной апсиде представлен достаточно подробный Страстной цикл, в восточном люнете — Пятидесятница. Эти сюжеты встречаются в храмовых декорациях второй половины XV — начала XVI в. Поэтому предположение о том, что роспись 1633–1639 гг. восходит к первой половине XVI в., вполне убедительно.

На разрезе собора Чудова монастыря, выполненном Ф. Ф. Рихтером и опубликованном в труде В. В. Сулова [30, табл. 1], заметно, что в жертвеннике, во втором регистре северной стены, изображена некая литургическая сцена. Одежды священнослужителей просматриваются и на фотографии И. Ф. Барщевского из собрания МуАР (МРА 2018). Ю. Г. Малков, анализируя чертеж Ф. Ф. Рихтера, находит там изображения «диакона, священника и сослужащего им ангела около престола во время начала совершения “литургии верных”, в момент пения “Херувимской песни”» и связывает её появление с распространившимся количеством толкований на литургию [15, с. 383–384]. Разумеется, сложно утверждать, что в жертвеннике собора Чудова монастыря располагалось именно «Видение Григория Богослова», поскольку изобразительные источники, дошедшие до нас, несут слишком мало информации о росписи. Однако, основываясь на русских памятниках второй половины XVI в., где содержится сцена «Видение Григория Богослова» (см. ниже), можно предполагать, что сцена на ту же тему существовала и в соборе Чудова монастыря.

Помещение литургического сюжета в жертвенник логично с точки зрения раскрытия функции этого помещения. Традиция размещения там литургических сцен известна в византийском мире. Так, в пещерной церкви Калоритсы на острове Наксос (X в.)<sup>16</sup> там располагается «Евхаристия», а в жертвеннике церкви Богородицы Перивлепты в Мистре (1350–1380) представлена Божественная литургия. Подобное решение было использовано и в соборе Ферапонтова монастыря, где на северной стене, рядом с жертвенником, располагается сцена «Видение Евлогия». «Видение Евлогия» — не со-

<sup>13</sup> Древнейший перевод этого текста встречается в сборнике «Златая цепь», РГБ, Ф. 304/1 (ТСЛ осн.). № 11. Л. 28 об.–30 об. О греческом оригинале этого текста см.: [7]. О рукописи РГБ см.: [8].

<sup>14</sup> О датировке и особенностях росписи подробнее см.: [17].

<sup>15</sup> Хотя известна летописная дата первоначальной росписи собора, трудно однозначно судить о том, когда именно появился ряд сцен. Надежнее предполагать, что программа ансамбля окончательно сложилась не позже середины XVI в., когда Чудов монастырь должен был восстанавливаться после пожара 1547 г.

<sup>16</sup> Есть предположение, что роспись можно датировать VII в.



Рис. 3. Видение Григория Богослова. Роспись жертвенника Смоленского собора Новодевичьего монастыря. 1598 г. Фотография А. С. Преображенского

всем литургическая сцена, однако она имеет непосредственное отношение к теме участия небесных сил в богослужебной жизни Церкви.

Сюжет «Видение Григория Богослова» присутствует в росписях Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666, в основе — программа 1560-х гг.), Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598) и церкви Троицы в Вяземах (конец XVI в.) (Рис. 3). Его иконография практически не меняется. Видению посвящены две композиции: в первой св. Григорий Богослов несет дискос и потир, а во второй — поставляет их на престол. Святителю активно помогают ангелы, которые поддерживают его руки и несут богослужебные предметы, они же держат Младенца над престолом; сверху представлены небесные силы и Спаситель в мандорле<sup>17</sup>. Композиции в Архангельском соборе и Новодевичьем монастыре практически одинаковы (правда, в Архангельском соборе изображён скрестивший руки на груди мирянин, которому ангел указывает на видение).

Надписания композиций сохранились только в росписи Архангельского собора Московского Кремля: «С[в]ятаго Григория Богослова о с[в]я[т]ый б[о]жественной литургии», «и серафимы со Иереемъ невидимо служат».<sup>18</sup> Скорее всего, последний текст

<sup>17</sup> В росписи северо-восточного компартамента жертвенника церкви Троицы в Вяземах эти изображения утрачены. Сохранились только образы Младенца во славе, а также фигура св. Григория Богослова. Подробнее см.: [11, с. 91–93].

<sup>18</sup> Цит. по: [4, с. 155].

является парафразом начала песнопения «Ныне Силы Небесныя с нами невидимо служат...», которое поется на литургии Преждеосвященных Даров. Над сценой с готовящимся принять причастие мирянином написано: «стоите со страхом в церкви», что также может пониматься как парафраз слов «...и да стоит со страхом и трепетом...» из песнопения «Да молчит всякая плоть человека...».

Основной задачей было не столько подробно передать текст толкования, сколько наглядно показать действие небесных сил во время литургии. Поэтому художники ограничиваются лишь самыми важными сценами<sup>19</sup>. При этом толкование является лишь источником вдохновения, но никак не единственной основой для изображения. Это становится понятно при иконографическом анализе второй сцены, где показано заклинание ангелами Богомладенца: здесь, как и в сюжете «Да молчит всякая плоть человека...», в основе лежит мотив «святитель рядом с престолом», который можно понимать как маркер литургической сцены. При этом он очень близок своей первооснове: в правой части сцены изображается св. Григорий с Евангелием в руке, обращенный к престолу — так же, как это было в «Литургии св. Василия Великого» или «Литургии св. Николая». В таком случае «Видение св. Григория Богослова» можно рассматривать как один из вариантов образа священнодействующего иерарха, усложненный под влиянием изображений Великого входа, сослужащих небесных сил и сошествия Младенца.

Итак, в течение XVI в. на Руси формируются все литургические сюжеты, которые в той или иной степени будут известны и в XVII столетии: «Да молчит всякая плоть человека...», «Иже херувимы...», «Обновление храма Воскресения в Иерусалиме» и «Видение Григория Богослова», а также очень редко встречающиеся «Ныне силы небесные» и «Служба Василия Великого». Множество названий отражает разнообразие литургических композиций, перед которыми стояли разные задачи: изобразить Великий вход в комбинации с молящимися; продемонстрировать присутствие небесных сил во время литургии; дополнить существующую пару образов третьим, связанным с литургией Преждеосвященных даров.

Необходимо выделить два основных ядра иконографии литургических сцен на Руси. Первый — это мотив Великого входа, на основе которого строится большинство изображений литургии в палеологовском и поствизантийском искусстве, а также русская сцена «Иже херувимы...» и «Да молчит всякая плоть человека...». Вторым мотивом — «святитель рядом с престолом», который возникает в средневизантийское время и распространяется по всей византийской ойкумене. С их помощью на Руси создаются остальные литургические сюжеты, однако нельзя отрицать влияние на их формирование и самих богослужебных реалий. Судя по всему, сюжеты «Да молчит всякая плоть человека» и «Видение Григория Богослова» формируются в Москве в росписи Успенского собора

<sup>19</sup> На Руси тексты толкования на литургию не имели ни строго устоявшегося состава, ни единого авторства. Они могли называться по-разному и представляли собой компиляции разных переводов греческих толкований (подробнее см.: [13]). Судя по всему, сюжет «Видение Григория Богослова» описывается на отрывок из «Откровения святого Григория Богослова о литургии», который (в более или менее распространенном варианте) встречается в рукописях (например, в РНБ. Сол. 858/968. Л. 247–248). См.: [13, с. 16–18]), [7, с. 16–19].

Московского Кремля и собора Чудова монастыря в первой половине XVI в. — возможно, уже в 1510-е гг. В свою очередь, композиция «Иже херувимы...» складывается в среде мастеров, которые в конце XVI в. выполняли заказы Строгановых и, скорее всего, основывались на встречавшейся в псковском искусстве иконографии «Святая Божественная литургия».

По существу, сцены «Да молчит всякая плоть человека...» и «Иже херувимы...» похожи. В обоих случаях используется не только мотив Великого входа, но и мотив молящейся толпы — оба этих сюжета раскрывают тему явления Бога верующим во время литургии. Несмотря на свою конкретность и обилие деталей, они приобретают более общее значение, являя собой изображение всего православного сообщества, стоящего на пороге Рая, и Церкви как посредника между земным и небесным миром. В каком-то смысле именно группы молящихся являются главными действующими лицами в обеих сценах.

Тем не менее, в XVII в. широкое распространение получает именно сюжет «Да молчит всякая плоть человека...», который включается в программу росписей многих храмов. К. Фельми объяснял популярность этого сюжета по сравнению с «Иже херувимы...» тем, что в тексте «Да молчит всякая плоть человека...» прямо говорится о принесении Христа в жертву, что было актуально, по его мнению, в XVII в. [36, S. 248], однако это не объясняет причин появления этой сцены в XVI в.

Видимо, ключевое значение здесь имела тема Великой Субботы, которая ассоциировалась с композицией «Да молчит всякая плоть...» и благодаря её гимнографическому надписанию, и благодаря присутствию сонма святых — иконографического мотива, традиционно связывавшегося с субботным днем как метафорой единения с Господом в Царствии Небесном. Показательно, что в несколько ином виде та же тема проявляет себя в ряде памятников монументальной живописи конца XVI — XVII в. Так, в конхе центральной апсиды Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598) помещена «богослужebная» сцена «Покров Богоматери» с сонмом святых и иных молящихся в храме, а на обращенных к алтарю гранях западных подкупольных столбов того же храма находятся символические композиции «Спас Недреманное око» и «Спас во гробе», напрямую связанные с темой Великой Субботы. В других памятниках эту тему выражает уже сама сцена Великого входа, являющая и жертву, принесенную Христом ради спасения человеческого рода, и бескровную жертву, приносимую Господу земной Церковью, и саму эту Церковь в лице клириков, мирян и праведников, чающих райского блаженства. Пышная композиция «Иже херувимы...» на этом фоне кажется гораздо более узкой по смыслу, не говоря уже о том, что сцена «Да молчит всякая плоть...» в силу своей связи с богослужением Великой Субботы может восприниматься и в контексте темы Страстей Христовых, и в контексте темы Воскресения — в том числе всеобщего. Таким образом, содержание этой композиции оказывается более универсальным, символические связи — более многообразными, а иконографическая формула — более емкой, чем в других литургических сценах, появившихся в XVI столетии. Очевидно, поэтому русская культура позднего Средневековья предпочла близкой к греческим произведениям сцене «Иже херувимы...» иной вариант образа литургии, который к тому же был разработан именно на русской почве.

## Литература

1. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х томах. — М.: Искусство, 1963. — Т. 2. — 570 с.
2. Города России XVI века. Материалы писцовых описаний / Изд. подгот. Е.Б.Французовой. — М.: Древлехранилище, 2002. — 470 с.
3. Денисов Д. В. К вопросу о происхождении иконографии «Великий вход» в русской монументальной живописи храмов XVI — 1-й половины XVII в. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — Вып. 33. — 2019. — С. 62–76.
4. Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // Древнерусское искусство. XVII век. — М.: Наука, 1964. — С. 138–159.
5. Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. — М.: Интербук-бизнес, 2005. — 282 с.
6. Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса. // Иконостас: Происхождение — развитие — символика / Центр восточнохристиан. культуры; Ред.-сост. А. М. Лидов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 411–430.
7. Желтов М. С. «Откровение святого Григория Богослова о литургии»: исследования, текст и его славянские переводы // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. — Вып. 54. — 2018. — С. 9–26.
8. «Златая цепь»: Тексты, исследования, комментарии / Сост., вступ. ст., изд. текста, коммент.: М. С. Крутова. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2003. — 220 с.
9. Зонова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII век. — М.: Наука, 1964. — С. 64–72.
10. Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. — М.: БуксМАрт, 2018. — 400 с.
11. Квливидзе Н. В. Фрески церкви Троицы в Вяземах. Программа и иконография в контексте идейных движений эпохи. Дис. ... канд. иск. — М., 1999. — 326 с.
12. Квливидзе Н. В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. — М.: Северный паломник, 2005. — С. 621–646.
13. Красносельцев Н. Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века (Библиографический обзор) // Православный собеседник. — Т. 5. — Казань, 1878. — С. 3–43.
14. Логвинов В. Е. Иконы «Строения именитых людей» Строгановых // Иконы строгановских вотчин XVI–XVII веков. По материалам реставрационных работ ВХНРЦ им. акад. Грабаря. — М.: Сканрус, 2003. — С. 244–282.
15. Малков Ю. Г. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. — М.: Наука, 1977. — С. 368–387.
16. Маханько М. А. К истории сюжета «Служба святого Николы» // От Царьграда до Белого моря. — М.: Северный паломник, 2007. — С. 243–274.
17. Меньило В. А. Роспись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле // Материалы и исследования / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»; Отв. ред. А. Л. Баталов. — Вып. 27. — М., 2016. — С. 10–26.
18. Михельсон Т. Н. Живописный цикл Феропонтова монастыря на тему акафиста // ТОДРЛ. — Т. 22. — М.; Л.: Наука, 1966. — С. 144–164.
19. Онуфриенко М. О. «Небесная литургия» в монументальной живописи Македонии XV–XVI веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 829–844.
20. Онуфриенко М. О. Боковые двери иконостаса церкви Архангела Михаила в Риге — неизвестные памятники исковой иконописи XVI века. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2021. — Вып. 43. — С. 40–63.
21. Преображенский А. С. К вопросу о датировке росписей собора Успенского монастыря в Свияжске // Свияжские чтения. Сборник докладов конференции. — Вып. I. — Свияжск, 2009. — С. 30–42.

22. Преображенский А. С. Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. — М.: Северный паломник, 2005. — С. 229–245.
23. Преображенский А. С. Монументальная живопись Благовещенского собора // Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края: [сборник] / [авт. концепции: З. Мехренгина и др.; ред.: Т. Юдкевич, М. Афанасьева]. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2017. — С. 156–231.
24. Саенкова Е. М. О некоторых особенностях иконографии Великого Входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира. — Вып. 8. — М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. — С. 144–151.
25. Саликова Э. П. Настенные росписи церкви Ризоположения // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. — Вып. 3. — М., 1980. — С. 138–154.
26. Сарабьянов В. Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. — М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 164–217.
27. Сизов Е. С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых её сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век. — М.: Наука, 1964. — С. 160–174.
28. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века / [АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР]. — М.: Наука, 1976. — 392 с.
29. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII—XIX веков из собраний музеев России. — М.: Радуница, 2000. — 382 с.
30. Сулов В. В. Памятники древнего русского зодчества. — Вып. VII. — СПб.: Имп. Акад. художеств, 1901. — 74 с.
31. Тихомиров М. Н. Из «Владимирского летописца» // Исторические записки. — Т. 15. — М.: Акад. наук СССР, 1945. — С. 278–300.
32. Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. — М.: печатня А. И. Снегиревой, 1913. — 322 с.
33. Успенский А. И., Успенский В. И., Успенский М. И. Очерк церковных древностей города Риги // Труды десятого археологического съезда в Риге, 1896. — Т. 3. — М.: Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1900. — С. 139–220.
34. Царевская Т. Ю. О появлении Страстного цикла в системе алтарной декорации Новгородских церквей. // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Выпуск 7: Материалы VII научно-практической конференции 27–29 сентября 2016 года. — Великий Новгород: Виконт, 2017. — С. 32–52.
35. Шалина И. А. Врата с «притчами» как символический вход в Дом премудрости // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI в. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — С. 269–293.
36. Felmy K. Ch. „Es schweige alles menschliche Fleisch“. Der Grosse Einzug und die „Schlachtung des Christusknaben“ // „Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. — München: Deutscher Kunstverlag, 1999. — S. 251–291.

**Название статьи.** Новые литургические сюжеты в русской живописи XVI века

**Сведения об авторе.** Онуфриенко Максим Олегович — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991. maksimonufrienko@icloud.com ORCID: 0000-0003-4756-8309

**Аннотация.** В XVI в. появляется несколько новых сюжетов, которые непосредственно изображают литургию. «Да молчит всякая плоть человека...» появляется в росписи конхи центральной апсиды Успенского собора Московского Кремля (1513–1515). «Видение Григория Богослова» содержался и в росписи жертвенника собора Чудова монастыря в Московском Кремле (1518–1519). Если допустить, что при последующих поновлениях была сохранена первоначальная система росписи, иконография конкретных сцен могла отражать традицию их изображения первой половины XVI в. По сути, старейшим дошедшим до нас русским изображением Великого входа является сцена «Святая Божественная литургия» на северной алтарной двери церкви Архангела Михаила в Риге (середина XVI в.). Он может рассматриваться как предтеча более сложной сцены «Иже херувимы...». В произведениях конца

XVI — начала XVII в. встречаются все литургические сюжеты. Они имеют сложившуюся иконографию, которая, в одном случае, строится на основе мотива перенесения Святых даров, заимствованной из византийских памятников; в другом — в качестве базы берется сцена «Служба святителя». Судя по всему, все эти сюжеты появляются в разных регионах (Москва, Псков) практически независимо друг от друга, хотя нельзя отрицать возможность их взаимного влияния.

**Ключевые слова:** древнерусское искусство, иконография, Великий вход, Видение Григория Богослова, православная литургия, литургические сюжеты

**Title.** The New Liturgical Subjects of the 16<sup>th</sup>-Century Russian Painting

**Author.** Onufrienko, Maksim Olegovich — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. maksimonufrienko@icloud.com ORCID: 0000-0003-4756-8309

**Abstract.** The article deals with the earliest stage of the formation of liturgical scenes in Russian art. In the 16<sup>th</sup> century, several new subjects appear that depict the liturgy directly: *Let All Human Flesh Be Silent, The Cherubikon, The Vision of St. Gregory the Theologian, Now the Powers of Heaven...* etc. The first one appears in the conch of the central apse of the Moscow Kremlin Assumption Cathedral (1513–1515), which is believed to have been repeated in 1642–1643, when the cathedral was painted anew. A liturgical plot (perhaps *The Vision of St. Gregory the Theologian*) was also contained in the altar painting of the Chudov Monastery Cathedral in the Moscow Kremlin (1518–1519). If we assume the original system of painting was preserved during subsequent renovations, the iconography of specific scenes could reflect the tradition of their depiction in the middle but not in the beginning of the 16<sup>th</sup> century. In fact, the oldest extant Russian depiction of the Great Entrance is the scene of the *Holy Divine Liturgy* on the north iconostasis door of the Archangel Michael Church in Riga. This is a Pskov monument of the middle of the 16<sup>th</sup> century, now partially hidden by layers of late renovation, but with preserved iconography. It can be considered as a forerunner of the more complex scene *The Cherubikon*, common at the turn of the 17<sup>th</sup> century. All the liturgical plots can be found in the late 16<sup>th</sup> — early 17<sup>th</sup> centuries monuments. They have an established iconography, which, in one case, is based on the motif of the transfer of the Holy Gifts, borrowed from Byzantine monuments; in the other, the scene *The Service of the Bishop* was taken as a base. Apparently, all these subjects appear in different regions (Moscow, Pskov) almost independently of each other, although there is the possibility of their influence on each other.

**Keywords:** medieval Russian art, iconography, the Great Entrance, the Vision of Gregory the Theologian, liturgical plots, Orthodox liturgy

## References

Denisov D. On the Origin of the Iconographic Composition “The Great Entrance” in Russian Church Frescos of the 16<sup>th</sup> — First Half of the 17<sup>th</sup> Centuries. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta (St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2019, no. 33, pp. 62–76 (in Russian). DOI: 10.15382/sturV201933.62-76

Evseeva L. Eschatology of 7000 and the Emergence of the High Iconostasis. *Ikonostas: Proiskhozhdenie — razvitiie — simvolika (Iconostasis: Origin — Development — Symbolism)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp. 411–430 (in Russian).

Felmy K. „Es schweige alles menschliche Fleisch“. Der Grosse Einzug und die „Schlachtung des Christusknaben“. *„Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen*. München, Deutscher Kunstverlag Publ., 1999, pp. 251–291 (in German).

Frantsuzova E. (ed.). *Goroda Rossii 16 veka. Materialy pistovoykh opisaniy (Cities of Russia of the 16<sup>th</sup> Century. Materials of Scribal Descriptions)*. Moscow, 2002. 469 p. (in Russian).

Igoshev V. *Stroganovskoe khudozhestvennoe srebro 16–17 vekov (Stroganov Art Silver of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, 2018. 400 p. (in Russian)

Krutova M. (ed.). *Zlataia tsep': teksty, issledovaniia, kommentarii (Golden Chain: Texts, Studies, Comments)*. Moscow, 2003. 219 p. (in Russian)

Kvividze N. V. Iconographic Program of Altar Paintings of Moscow Churches of the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century. *Vizantiiskii mir: Iskustvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii (The Byzantine World: Art of Constantinople and National Traditions)*. Moscow, 2005, pp. 621–646 (in Russian).

Lifchits L.; Popov V. (eds.). *Sofia Premudrost' Bozhii. Vystavka russkoi ikonopisi 13—19 vekov iz sobranii muzeev Rossii (Sofia the Wisdom of God. Exhibition of Russian Iconography of the 13<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries from the Collections of Russian Museums)*. Moscow, Radunitsa Publ., 2000. 381 p. (in Russian).

Makhanko M. To the Story of the Plot “The Service of St. Nicholas”. *Ot Tsargrada do Belogo moria (From Tsargrad to the White Sea)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ. 2007, 243–274 (in Russian).

Meniailo V. Painting of the Cathedral of the Miracle of the Archangel Michael in Khonekh in the Moscow Kremlin. *Materials and Research. State Historical and Cultural Museum-Reserve Moscow Kremlin*, 2016, no. 27, pp. 10–26 (in Russian).

Onufrienko M. The Divine Liturgy in the Wall Paintings of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries in Macedonia. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 2020, vol. 10, pp. 829–844 (in Russian). DOI: 10.18688/aa200-7-76

Onufrienko M. Iconostasis Side Doors of Archangel Michael Church in Riga. The Unknown Monuments of the 16<sup>th</sup> Century Pskov Icon Painting. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta (St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2021, no. 43, pp. 40–63 (in Russian).

Preobrazhenskii A. The Theme of Collective Prayer in the Paintings of the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery. *Drevnerusskoe i postvizantiiskoe iskusstvo. Vtoraiia polovina 15 — nachalo 16 veka (Ancient Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15<sup>th</sup> — the Beginning of the 16<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2005, pp. 229–245 (in Russian).

Preobrazhenskii A. On the Question of the Dating of the Paintings of the Cathedral of the Assumption Monastery in Sviyazhsk. *Sviiazhskie chteniia (Sviyazhsk Readings: Collection of Conference Reports)*, vol. 1. Sviiazhsk, 2009, pp. 30–42 (in Russian).

Preobrazhenskii A. Monumental Painting of the Annunciation Cathedral. *Vklad. Khudozhestvennoe nasledie Stroganovykh 16–17 vekov v muzeiakh Solvychegodskia i Permskogo kraia (Contribution. Artistic Heritage of the Stroganovs of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries in the Museums of Solvychevodsk and Perm Krai)*. Perm, Permskaia State Art Gallery Publ., 2017, pp. 156–231 (in Russian).

Saenkova E. M. About Some Features of the Iconography of the Great Entrance in Ancient Russian Monumental Art. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. Moscow, 2004, vol. 8, pp. 144–151 (in Russian).

Shalina I. The Doors with Parables as Symbolic Entrance to the House of Wisdom. *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ia: 16 vek (Old Russian Art. Russian Art of the Late Middle Ages: The 16<sup>th</sup> Century)*, St. Petersburg, 2003, pp. 269–293 (in Russian).

Tsarevskaya T. About the Appearance of the Passion Cycle in the System of Altar Decoration of Novgorod Churches. *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Iskusstvo i restavratsiia*, vol. 7. Velikii Novgorod, 2017, pp. 32–52 (in Russian).

Vilkova M.; Igoshev I.; Pivovarova N.; Smirnova N.; Sorokatyi V.; Iukhimenko E. (eds.). *Drevnosti i dukhovnye sviatyni staroobriadchestva. Ikony, knigi, oblacheniiia, predmety tserkovnogo ubranstva Arkhiereiskoi riznitsy i Pokrovskogo sobora pri Rogozhskom kladbishche v Moskve (Antiquities and Spiritual Shrines of the Old Believers: Icons, Books, Vestments, Church Objects)*. Moscow, 2005. 281 p. (in Russian).

Zhel'tov M. The Disclosure of Divine Liturgy by Pseudo-Gregory of Nazianz: Medieval Slavonic Translations and Existing Scholarly Studies of the Text. *St. Tikhon's University Review. Series 3: Philology*, 2018, no. 54, pp. 9–26 (in Russian). DOI: 10.15382/sturIII201854.9-26