

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»

История и культура Ростовской земли

2023



Ростов
2024

УДК 94(470.316-21)(082)
ББК 63.3Яр
И90

Сборник материалов научной конференции
«История и культура Ростовской земли», выходит с 1991 года

Научный редактор Я. Е. Смирнов

История и культура Ростовской земли. 2023 /
И90 Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». —
Ростов, 2024. — 592 с. : ил.
ISBN 978-5-6046011-9-8

В сборнике опубликованы материалы XXXIII научной кон-
ференции «История и культура Ростовской земли», состоявшей-
ся в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль»
7-9 ноября 2023 г.

УДК 94(470.316-21)(082)
ББК 63.3Яр

ISBN 978-5-6046011-9-8

© Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль», 2024

Содержание

Аверьянов К. А. (<i>Москва</i>). Из ранней истории Ростовской волости Святославль-Карааш	6
Дмитриев М. В. (<i>Москва</i>). Идентичность Руси и «чувство-мы» (<i>Wir-Gefühl</i>) в «Послании на Угру» Вассиана Рыло	15
Мельник А. Г. (<i>Ростов</i>). Распространение нового типа иконостаса, сотворенного Ростовским митрополитом Ионой (1652–1690), в России XVII – начала XX века	35
Яворская С. Л. (<i>Домодедово</i>). Резные скульптуры Христа в темнице. В поисках смысла образа	80
Гульманов А. Л. (<i>Москва</i>). Икона «Архангел Михаил, с деяниями» из Музея имени Андрея Рублева как произведение ростовского мастера. Проблема датировки памятника	102
Нечаева Т. Н. (<i>Москва</i>). К вопросу о датировке и атрибуции иконы «Покров Богоматери» из собрания Музея имени Андрея Рублева	127
Макарова Е. Ю. (<i>Ярославль</i>). Икона «Ростовские святители Леонтий, Исая, Игнатий и Иаков в молении Богоматери на престоле» середины XVII в. из собрания Ярославского художественного музея	136
Парфенов А. Ю. (<i>Ростов</i>). Храм Иоанна Богослова на Ишне как памятник древнерусского богослужения	150
Носов К. С. (<i>Москва</i>). К дискуссии о земляной бастионной крепости в Ростове	159
Шадунц Е. К. (<i>Переславль-Залесский</i>). Свиньины, друзья и соседи Орловых: к биографии владельцев села Смоленское Переславского уезда	177
Морозов А. Г. (<i>Ростов</i>). Архитекторы, подрядчики, живописцы, мастера храмового комплекса Поречья-Рыбного	189
Трошина С. М. (<i>Москва</i>). Из Алексина в Ростов: родословная часовщиков Савостиных на основе материалов Тульского архива	202
Рубцова М. Л. (<i>Ростов</i>). Из истории посвящений храмовых престолов во имя свт. Димитрия Ростовского	211

Виденеева А. Е. (Ростов). Священнослужители и причетники церкви Андрея Стратилата села Сулость XVIII — начала XX столетия	231
Архимандрит Сильвестр (Лукашенко), Виденеева А. Е. (Ростов). Церковь Андрея Стратилата села Сулость Ростовского уезда в первой половине XIX столетия (по материалам описи 1836 года)	249
Кузнецова О. А. (Москва). Изразцы с рамкой-«ромашкой» из коллекции музея-заповедника «Ростовский кремль»: подпись и подтекст.....	258
Пак В. Ф. (Ростов). О Дарохранительнице 1802 г. из Спасо-Яковлевского монастыря	267
Власова И. А. (Петрозаводск). Ростовский кружевной манер. Отличительные признаки	279
Киселев Ал-й В. (Ростов). Авторы этнографических публикаций в газете «Ярославские губернские ведомости» (1831—1917): постановка вопроса	291
Леонов Д. Е. (Ростов). Преподавательский состав Ростовского Димитриевского духовного училища (1874—1918 гг.).....	307
Чекмасов Д. Н. (Ярославль — Ростов). Ростовская типография Ивана Александровича Краморева и ее книжные издания (1875—1900)	347
Белова Н. В. (Ярославль). Типография семьи Фалька в Ярославле (1879—1910 гг.)	372
Никитина Т. Л. (Ростов). К архитектурной истории Ростовского музея церковных древностей: крыльцо Белой палаты.....	391
Мельник Л. Ю. (Ростов). Фотографии И. Ф. Барщевского в собраниях музея «Ростовский кремль» и музея архитектуры имени А. В. Шусева: уточнение атрибуции	409
Степанов К. А. (Ростов). Первая мировая война: «наблюдение» за иностранцами в Ростовском уезде Ярославской губернии	454
Коновалова Н. Е. (Рыбинск). Изделия и художники Первомайского фарфорового завода по материалам газет 1930-х годов	466

Грибанова С. Ю. (Ростов). Изображение колоколов и колоколен на эмали	475
Макарова А. С., Юрьева Т. В., Михайлова А. В. (Москва). Результаты исследования и реставрации слюдяной оконницы XVII в. из собрания Переславского музея-заповедника	492
Юрьева Т. В., Михайлова А. В. (Москва). Предварительные исследования 117 экспонатов XVIII–XXI веков с финифтью из коллекции Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль».....	499
Каретников А. Л., Верин А. В., Каретникова В. А., Попова М. А. (Ростов). Археологические разведки 2023 года в урочище Гора Святой Марии и его окрестностях: основные результаты	529
Рыкунова И. И., Рыкунов А. Н. (Рыбинск). Свинцовые пломбы средневековой Усть-Шексны.....	549
Уткин Д. Е. (Ярославль — Ростов). Селище у села Красное в Рыбинском районе Ярославской области	561
Иванов В. В. (Москва), Полежаева Т. А. (Ростов), Синюшкин И. Н. (Москва). «Как оживает история?»: опыт актуализации культурно-исторического наследия купцов Смысловых	570
Список сокращений	588

РЕЗНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ ХРИСТА В ТЕМНИЦЕ. В ПОИСКАХ СМЫСЛА ОБРАЗА

Яворская Светлана Леонидовна,
Историко-художественный музей, г. Домодедово
e-mail: yavorskaya_sv@mail.ru

Появление в православных храмах скульптурных изображений Христа в темнице в статье рассматривается в контексте строительства первой русской кальварии — Нового Иерусалима под Москвой и утверждения Страстного культа. Иконографическими источниками таких образов, помимо западноевропейских скульптур, представляются известные в православной традиции с XV в. иллюстрированные Страсти Христовы, а также греческие паломнические гравюры, в которых присутствовал сюжет с изображением сидящего Христа. Не иллюстрируя никакой конкретный момент крестного пути, эта скульптура символизировала весь Страстный путь Христа и стала одним из главных моленных образов в храмах.

Ключевые слова: Христос в темнице, скульптура, Новый Иерусалим, Страсти Христовы, Страстной культ, кальвария.

CARVED SCULPTURES OF THE CHRIST IN A DUNGEON. THE MEANING OF THE IMAGE

Yavorskaya Svetlana Leonidovna,
Domodedovo Art-Historical Museum,
Domodedovo, Moscow oblast
e-mail: yavorskaya_sv@mail.ru

The appearance of figures of the Christ in a Dungeon in orthodox churches is examined in the article in the context of the construction of the first Russian calvary in New Jerusalem near Moscow and the introduction of the Passion cult. The iconography of the Christ in a Dungeon is based on Western European sculpture, illustrated orthodox Passion narratives, known since the 15th century, and on Greek pilgrim prints, depicting a sitting Christ. Sculptures like this do not depict any particular scene of the Passion narratives, but they symbolize the Passion of Christ as a whole and have become one the main objects of worship.

Keywords: Christ in a Dungeon, sculpture, New Jerusalem, the Passion of Christ, the Passion cult, calvary.

На тему Христа в темнице в русском пластическом искусстве натолкнуло меня исследование Шумаевского креста — грандиозного резного ансамбля, в центре которого утверждено Распятие в меру Тела Христова

фигуры предстоящих на фоне земного Иерусалима. По сторонам — панели с горельефными пейзажами с заполненными сюжетами из Святого Писания. Сверху наверху с изображением Саваофа и херувимов в облаках. Высота комплекса 7,80 м, ширина — 4,20 м, глубина киота 1,20 м. Комплекс представляет собой огромное поле для разнонаправленных исследований, касающихся не только уточнения датировки ансамбля, его атрибуции, художественных качеств его скульптур и рельефов, документов с ним связанных, программы, идей заложенных в этот уникальный проект, но и его связей с другими явлениями русской культуры и истории. Распятие из ансамбля, фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова, Архангелы, резные композиции и сама его программа, — представляются нам указателем на источники многих новаций в русской православной культуре и искусстве. И, несмотря на то, что самой скульптуры Христа, сидящего в темнице ни в фотографиях, ни в сохранившихся фрагментах разобранного комплекса обнаружить не удалось, мы обязательно должны учитывать присутствие этого сюжета в ансамбле. Шумаевский крест является в полной мере кальварийским комплексом [20, с. 706—730], в котором прослеживается Крестный путь Христа (ил. 1). В сохранившейся и опубликованной Н. Н. Соболевым «Подробной описи креста» (его программе — пронумерованном списке основных композиций ансамбля, насчитывающем около 300 сюжетов), в перечне сюжетов под № 57 указана «... темница идеже сидел Христос и в кладе (в колоде) нозе его лежали» [12, с. 108, 111].

Образы сидящего Христа встречаются во многих музеях, их называют «Сидящий Спаситель», «Страдающий Христос», «Спаситель в темнице», «Христос в темнице». Собрание Пермской галереи подробно описано Н. Н. Серебренниковым [11] и О. М. Власовой [22; 23]. Благодаря подвижническому труду М. А. Бургановой нам известно, что собрания скульптур Сидящего Христа имеются в Сольвычегодске, Саратове, Моршанске, Тотьме, в Музее Дом Бурганова [24; 25; 26; 27; 28; 29], Музее архитектуры им. А. В. Щусева [30], в Калужском музее изобразительных искусств [31] Переславле [32], частных коллекциях. Они находятся во многих действующих храмах: в Москве в храме Иконы Казанской Богоматери в Коломенском, в церкви Мартина Исповедника на Таганке, в храме Иоанна Златоуста в Воскресенске, в Воскресенском соборе Арзамаса, в селе Бор под Угличем, в Успенском храме в Завидово (ил. 2, 3) и рядом — в Городне. Многие ученые отмечали очень широкое распространение таких скульптур в разных регионах нашей страны (ил. 4) и высказывали предположения, что они могли стоять практически в каждом храме. Суммируя сведения, почерпнутые из исследования архиепископа Макария, В. М. Шаханова пишет, что в одних и тех же храмах Арзамаса и уезда резных изваяний Христа в темнице было зафиксировано 51, а резных Распятий с предстоящими — 34 [17, с. 3—199].

Несмотря на исследования Н. Н. Соболева, Н. В. Мальцева, А. В. Рындиной, М. А. Бургановой, О. М. Власовой и других, — остается

не проясненной история возникновения изображения сидящего Христа в русской традиции и причины столь быстрого и широкого их распространения в XVIII в. Рассматривая реалистичность этих изображений; говоря о том, что абсолютное большинство скульптур находилось в специально сделанной «темнице»; что большинство из них было одето; что одежда менялась согласно церковному календарю; отмечая, что почти в каждом храме была такая статуя..., ученые не ответили на вопрос о типологической специфичности русских образов Христа в темнице, его роли в храмовом пространстве.

Учитывая широкое распространение этого образа в искусстве Великого княжества Литовского (далее — ВКЛ) и плотные культурные связи между двумя государствами, исследователи указывают на то, что этот образ заимствован из западной культуры. В связи с этим необходимо пересмотреть развитие традиции изготовления подобных скульптур на территории ВКЛ. Самый ранний образ сидящего Христа в Литве — это фреска начала XVI в. в бернардинском монастыре Вильнюса, где «Христос ... изображен [...], сидящим на кресте, правой рукой подперев голову; на его голове терновый венец, ноги связаны веревкой, шея охвачена цепью...» расположенные вокруг римские воины готовятся пригвоздить его руки и ноги. [15, с. 280—307]. Иконографические схемы изображения сидящего Христа называются «дюреровскими», согласно титульной гравюре «Малых страстей» (около 1509—1511 гг.). Это изображение входит в Страстной цикл, несмотря на то, что не упоминается в Евангелиях и не является каноническим. Сурдокайте цитирует апологета посттридентского искусства Иоганна Молана (Johanes Molanus, 1533—1585): «Хотя образ Христа, сидящего на камне, часто встречается в костелах, он не упоминается в Священном Писании, однако не сомневаюсь, что с верой и правдой его заимствовали из других источников» [15, с. 286].

Уже в начале XVII в. во всем ВКЛ распространились скульптурные изображения Сидящего Христа, которые могут иллюстрировать несколько возможных эпизодов: Христос сидит в сценах бичевания, коронования и осмеяния или после них; в темнице, связанный, в оковах, или в колодах; отдыхая от тяжести креста во время Крестного пути; на горе Голгофе (Кальварии), в сцене подготовки распятия, а также после смерти. Он может сидеть на камне, на пне, на стуле, форма которого напоминает кресло, на лежащем на земле кресте, и на гробе. Христос обычно изображался почти обнаженным, в одном набедреннике, правая рука касается щеки, а левая покоится на колене. Часто такие образы показывают мучения Христа. Христос мог быть представлен и после Воскресения, тогда на Его руках, ногах и в подреберье изображались раны.

Обнаженность Господа обозначает рабство и унижение. Подобные скульптуры в XVII в. часто облачались в одеяния из ткани, которые менялись в зависимости от литургического календаря. Такие статуи назывались «Живыми». Жемайтійцы (этническая группа в составе ли-

товцев) сохранили обычай их переодевания до начала XX в. Но иногда Спаситель изображался в красном одеянии, заколотом фибулой, иногда с символом поругания — пальмовой или тростниковой ветвью, в котором можно найти черты типа «Венценосный Христос», с атрибутами Царя. Постепенно происходит нивелирование всех иконографических типов и формируется образ Христа в длинном одеянии, из-под которого видны только Его ладони и ступни. Резные образы сидящего Христа принадлежат группе девоцийных¹, предназначались для стимуляции религиозных чувств; эмоциональных переживаний Страстей. На появление и распространение образов Спасов Полunoшных в Европе, подытоживает свое исследование Сурдокайте, — повлияло строительство топографических копий Страстного пути — кальварий, особенно Жемайтйской кальварии в 1630–1640-е гг. [15, с. 287]. В 1633–1649 гг. жемайтйским епископом был Георгий Тышкевич. Создав свою кальварию, епископ в 1642 г. переименовал местечко Гардай в Новый Иерусалим (в настоящее время — Кальвария). Так назывались все кальварии Великого Княжества Литовского — Зебжидовский Новый Иерусалим (Зебжидовская кальвария недалеко от Кракова, начало строительства в 1608 г.), Жемайтйский Новый Иерусалим и — Виленский [20].

В 1657 г. на закладке каменного Воскресенского собора, копии храма Гроба Господня, вернувшийся из Литовского похода царь Алексей Михайлович назвал строившийся патриархом Никоном Воскресенский монастырь — Новым Иерусалимом [3, с. 102; 10, с. 160]. Это подтверждается белокаменными скрижалями и надписью на Елеонском кресте «Царь благочестивый мнение всем отрази, Иже глаголют Никон яко сам прорече: Еже Новый Иерусалим, (такое бо) царь нарече, То писание Патриарх в ковчежец вложи, Ради вечного благословения положи...» [1, с. 297; 3, с. 283]. С этого момента на берегу Истры начинает возводиться полномерная копия храма Гроба Господня и первая русская кальвария.

Идея подобного строительства вызревала в Русском государстве со времени падения Константинополя и была одной из важнейших государственных парадигм, попытки осуществления которой предпринимались неоднократно [20]. В конце XVI в. во времена Бориса Годунова возникла идея строительства Святой Святых, то есть копии храма Гроба Господня (по деревянной разборной модели храма Воскресения (Гроба Господня) в Московском кремле [2, с. 154]. Для этого замысла был изготовлен Гроб Господень и впервые были сделаны крупные пластические изображения: «подобия Христовы Телеси, Пречистыя Богородицы, архангелов, Иосифа с Никодимом», — что соответствовало событию «Положения во Гроб». Исаак Масса пишет, что были вылиты «из золота

¹ От латинского слова *devotio* (преданно). Англ. термин — *devotional* (благочестивый, преданный, молитвенный) *image*, герм. — *andachtbild*. Тип религиозного образа, который предназначен для стимуляции религиозных чувств, набожности, для поощрения личной молитвы и беседы со Спасителем.

двенадцать апостолов», — видимо для других пластических композиций комплекса [33, с. 83].

Кальварии моделируют пространство Крестного пути на местности, размечая его часовнями и другими памятными знаками. Расстояние между станциями должно соответствовать иерусалимским реалиям. Требование аутентичности в этом случае предполагает следование архетипам. Авторитет образа Русской Палестины связан с аутентичным ее обликом и «теологически правильным описанием событий из священной истории» [4, с. 33, 45], которое было заказано царем Алексеем Михайловичем старцу Арсению Суханову (задолго до того, как настоятель Новоспасского монастыря Никон стал патриархом²), — и составлено им. По возвращении из путешествия в Святую землю (февраль 1651 г. — июнь 1653 г.) он пишет свой Проскинитарий [34], где самым подробным образом описывает Святую землю и храм Гроба Господня (с собственноручными обмерами, что само по себе свидетельствует об особой задаче, которая была поставлена перед старцем).

Воскресенский собор строился постепенно, поэтому в самом начале возводились и освящались самые важные для образа храма приделы. В приделе Успения Богородицы в Воскресенского собора располагается маленькая темница, в которой установлены «каменные узы Спасителя» (ил. 5), воспроизводящие колоду, высеченную из целого блока камня в виде прямоугольного сидалища с двумя круглыми отверстиями для ног, — которую перенесли из претории Понтия Пилата в храм Гроба Господня и которую описал Арсений Суханов. Святыня упоминается в каменном путеводителе XVII в. Надпись иконостаса гласит: «Церковь темница, в ней же удержан бысть Господь наш Иисус Христос от Пилата дондеже приготовлены бысть вещи о Распятии, прежде вертеп был стража вертограду» [3, с. 165], а придел Успения Богородицы освящен патриархом Никоном в самом начале 1660-х гг. [3, с. 185].

А. В. Рындина высказала предположение, что в темнице была помещена скульптура Христа в оковах и колодках [8, с. 234]. В заалтарном обходе собора стоит камень-подобие «основания колонны, на которой сидел Христос, когда возлагали на Него Терновый венец». Здесь же находилась таблица с надписью: «В сем месте в Иерусалиме на подобном камне воины на Спасителя возлагали Терновый венец на главу Его, одеяше Его багряницею царской червленою и давшие трость в десницу Его, кланялись перед Ним, плевали на Него и били тростию по главе Его, говоря: «Радуйся Царь Иудейский». И камень, и надпись относятся к XVII в. [3, с. 184—185, 187—188]. Предположение о находившейся в соборе статуе Христа в темнице нам представляется верным, так как ее существование было определено программой Воскресенского собора.

В Новом Иерусалиме мы вновь сталкиваемся с новой для русского православного искусства традицией создания пластических «живоподобных» образов в натуральный человеческий рост: в 1662 г. патриархом

² Настоятель Новоспасского монастыря стал патриархом в 1652 г.

Никоном на Голгофе установлено Распятие меру Тела Христова [35, с. 73]. Оно создано исключительно мастеровитым скульптором, имевшим хорошую профессиональную выучку, великолепно передавшем особенности строения тела в очень низком, «медальерном», рельефе. На подходе к Голгофе стояла статуя Христа несущего крест, которая была обязательным знаком кальварии, как крестного пути Христа (ил. 6). Эта несохранившаяся скульптура видна на гравюрах и фотографиях с изображением интерьера собора. Сопоставляя ее размер с высотой балюстрады, можно понять, что она была сделана в рост человека.

Программа строительства русского Нового Иерусалима и Воскресенского собора точно отражена в программе Шумаевского креста (в «Подробной описи»). В ее тексте есть список, который перечисляет святые, находящиеся внутри города Иерусалима. В центре ансамбля перед Распятием, перед глазами зрителей, расположена аван-композиция — комплекс храмов с нишами, в которых установлены сюжеты «Вход Господень в Иерусалим», «Положение во Гроб», «Воскресение» и множество других. Это сооружение символизирует «Святая Святых» христианства — храм Гроба Господня и одновременно Воскресенский храм Нового Иерусалима. В «Подробной описи» обозначены: «54. Церковь Святая Святых, а в ней 80 приделов еретических разных вер. 55. Церковь Воскресения Христова. 56. Церковь Иоанна Предтечи идеже Христос у столпа был привязан. 57. Бысть темница идеже сидел Христос в кладе нозе его лежали. 58. Придел идеже тернов венец плели. 59. Придел идеже на главу Христову тернов венец возложиша...». Через несколько пунктов, обозначено: «72. Место идеже задели крест Христу нести...» [12, с. 111].

Следует подчеркнуть, что все наименования сюжетов как будто прямо взяты из списка престолов собора. В сохранившихся резных сюжетах центральной части Шумаевского креста фигуры сидящего Христа найти не удалось. В композициях, сфотографированных Н. Н. Соболевым в 1910-е гг., мы этой скульптуры также не нашли. Но по описанию строителя Виктора, сделанном в 1855 г., эта скульптура находилась в центре ансамбля, перед глазами зрителя. «На низшем поле находятся *разные изображения страданий Христовых*, как то несения Креста, *порушение иудеев над Иисусом Христом* и положения во Гроб, под сенью, украшенной изображениями ангелов и Спасителя...» (курсив мой. — С. Я.) [7, с. 202]. Сюжет «Порушения Христа» предполагает изображение сидящего Христа, которого бичуют или коронуют терновым венцом, и он присутствовал в ансамбле в центре композиции, рядом с изображением несения креста Христом.

Знаменательное и вряд ли случайное «совпадение»: «Темница» в описи Шумаевского креста упомянута внутри «54. Церкви Святая Святых» и «... церкви Воскресения Христова» (то есть внутри храма Гроба Господня, как описал старец Арсений) и помещена в тексте сразу за приделом Иоанна Предтечи. В Воскресенском соборе Нового Иерусалима два придела Предтеченский с колонной и Успенский с темницей, где сидел Христос,

были освящены лично патриархом Никоном в самом начале строительства Воскресенского собора, в начале 1660-х гг., как важнейшие. В хронологии освящения они упомянуты в том же порядке, как и в «Подробной описи» креста, — после придела в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня. Голгофа с семиконечным крестом и Распятием в меру Тела Христова была освящена после установки Животворящего креста, в 1662 г. Видимо, тогда же освящались и Успенский и Предтеченский приделы. Другие приделы освящались уже после смерти патриарха Никона и после освящения Воскресенского собора — в 1685 г. [3, с. 379–381].

Таким образом, весь Страстной, Крестный путь в недостроенном Воскресенском соборе русского Нового Иерусалима обозначали три придела: Голгофский — состоящий из двух частей — южной — придела Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня, и северной — собственно Голгофы и «Жалостным» путем на Голгофу; Успенский (церковь Успения Пресвятой Богородицы с Темницей); Предтеченский (Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи с камнем-основанием колонны) [3, с. 29–30, 379–380], и тремя статуями Христа в натуральный рост — Христом в темнице, Христом, несущим крест и Распятием.

Итак, размышляя о времени появления образа сидящего Спасителя в русской православной традиции, и его смыслах, мы должны опираться не только на литовские или другие западноевропейские «предпосылки», но и на отечественные факторы, к которым относятся:

- Строительство первой русской кальварии — Нового Иерусалима.
- Программа строительства Воскресенского собора, составленная по Проскинитарию старца Арсения Суханова, в которой отмечены все святыни Иерусалима и Гроба Господня, связанные с последними днями и моментами жизни Спасителя, и в том числе Темница с каменной колодой.
- Совпадение программ Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой и Шумаевского креста.
- Указание в «описи» Шумаевского креста на сюжет с Христом, сидящим в темнице с колодой.
- Наличие в описании ансамбля Шумаевского креста строителя Виктора сюжета «поругания иудеев над Иисусом Христом», который должен показывать сидящего Христа.
- Наличие надписей о поругании Христа в приделах Воскресенского собора.
- Появление в Новом Иерусалиме живоподобных скульптур, выполненных в натуральный человеческий рост: Распятия и Христа несущего крест.
- Появление первых распятий в меру Тела Христова — «Ново-иерусалимского» и его копии — «Шумаевского» Распятия.

Этот ряд косвенных указаний делает программным наличие живоподобной скульптуры Христа, созданной в натуральный человеческий рост в настоящей темнице с настоящей каменной колодой.

Наши предположения подтверждаются и другими наблюдениями. Не только в ансамбле Шумаевского креста повторяются важнейшие составляющие кальварийской идеи Нового Иерусалима, но также и в Теремных церквях Кремля, и в Новоспасском монастыре, настоятелем которого некоторое время был патриарх Никон. Мы не будем подробно касаться создания Малого подобия Нового Иерусалима в царском дворце при жизни Федора Алексеевича, в самом начале 1680-х гг. [14, с. 53–63]. Но напомним только, что кипарисовому новоиерусалимскому Голгофскому Распятию на семиконечном кресте в Распятской молельне царских теремов в Кремле соответствовало кипарисовое Распятие в меру Тела Христова на семиконечном кресте. А кувуклии Гроба Господня в соборе — в Теремных церквях должен был соответствовать «вертоград с Господним Гробом».

Наконец, если мы возьмем за основу мнение, что в Воскресенском соборе в темнице, сделанной в толще стены не было статуи сидящего Христа, то появление настоящей каменной темницы, с решетками на оконце, с запертым внутри нее узником в холодном соборе Новоспасского монастыря останется совершенно необъяснимым. Н. Н. Соболев пишет: «... в холодном соборе б [ывшего] Новоспасского монастыря в Москве... в толще стены, которая выходит на крытую паперть,.. устроена темница, с сидящим в ней Христом. Небольшая дверка ведет изнутри храма в этот покой, площадь которого не более трех квадратных метров. ...Маленькое оконце с крепкой железной решеткой, выходящее в крытую паперть и упомянутая дверца — единственные источники света в темнице. На полу ее, на невысоком цоколе помещено резное изображение сидящего Христа. Оно было одето в ризу из желтой мишурной парчи с набедреником на правом боку и небольшим парчевым покрывцем на голове. Ноги обуты в парчевые туфли. ...Складки толстой парчи скрадывали все пропорции, из-под блестящей ткани видно было одно лицо. Грубо исполненное изваяние раскрашено по левкасу, и благодаря частым поновлениям свежесть раскраски придает ему большое сходство с тысячами подобных статуй в католических храмах Западной Европы» [13, с. 402–404]. Образцом для темницы в Новоспасском монастыре³ могла стать только темница в Новом Иерусалиме.

Живоподобная статуя сидящего Христа, поставленная в реальной темнице, достоверно и убедительно показывала Его человеческие страдания, Его Крестный путь. Но для восточной христианской традиции внимание к физическим мукам Христа никогда не было характерным. Богослужение, которое вспоминает Крестный путь, — утренняя Великого Пятка. Многие ученые отметили, что именно в XVII в. возникает особенно пристальный интерес к теме Страстей Христовых [18, с. 149–150], который мог быть продиктован чтением западных авторов, знанием католического богослу-

³ Эта скульптура должна была быть одной из самых ранних в русской традиции и, вероятнее всего, относилась ко второй половине XVII в.

жения, самым чином которого предусмотрена проповедь о каждом из десяти эпизодов Крестного пути (служба *Via Crucis*). Как известно, сюжеты Крестного пути размещались практически в каждом костеле, при этом, на раме могла стоять цифра — порядковый номер станции. Этот порядок сформировался благодаря деятельности францисканцев в Иерусалиме, созданию ими станций Крестного пути и формированию стационального богослужения: следования по Страстному пути Христа с остановками, во время которых читались соответствующие места евангелий и произносились молитвы.

Но русское православное сознание со времен Бориса Годунова было готово к восприятию страстного культа и этот «внезапно обострившийся» интерес к страстной теме продемонстрировал давно назревшую необходимость его принятия. Иначе невозможно объяснить скорость, легкость и широту вхождения культа Страстей в русскую православную традицию и, особенно, в православное искусство. Его возникновению в России предшествовала вековая традиция чтения апокрифических произведений, которых было несколько. Наиболее известными представляются Евангелие от Никодима (известное с XII в. и в переводе с греческого и в переводе с латинского языков) и «Сказание о вольном страдании и о тайной вечере Господа нашего Иисуса Христа, како волею своею нашего ради спасения страсть претерпе», но популярна эта книга стала под названием «Страсти Христовы». (В рукописи из Синодальной библиотеки XV–XVI вв. — заглавие «О умучении пана нашего Иисуса Христа» [16, с. 1].) Текст создан на основе апокрифического «Никодимова Евангелия», переведен с латинского или с польского языка и известен в нескольких списках не позднее рубежа XV–XVI вв. Этот памятник русской литературы XV в., изобилующий полонизмами, в конце XVI в. дошел до России и к XVII в. у был очень распространен⁴. В его тексте есть и прямое указание на интересующий нас сюжет: «Анна посреде дому своего велел его к столпу привязати. А привязавши его... нагибанием дражили и мучели... да так до полунощи лихо его нагибали и запинали... потом немилостивые... жидове отвязавши милостивого пана Господа от столпа *на лавици его посадили* иже велми утомилсе... на ногах стояти немогл... » (курсив мой. — С. Я.) [16, с. 16].

В экспозиции Музея сословий России представлены лицевые «Страсти Христовы» последней четверти XVIII в. из деревни Борок Вологодской губернии. Рядом с иллюстрацией на обороте 49 листа, где изображен сидящий на резном седалище Христос в багрянице, на листе 50, написано: «О возложении на Господа нашего тернового венца жидовскими воины и о поругании их. Воины жидовстии снемше с него одеяние его и одеша его хламидою червленою и сплетше венец от терния велми тесен и едва возложиша на святую главу его и от остия терновна всю святую главу ево изгнетше и пронзоша даже до мозгу; тогда истече пречистыя крове его

⁴ Примечательно, что «западно-русская» повесть, изданная Н. М. Тупиковым, является собственно русским памятником.

множество яко же от крови его на том месте земли обагритися и даша ему в правую руку трость морскую и оударяюще его велми по ланите и глаголюще к нему радуйся царю иудейский... » (ил. 7). Книга читалась в дни Страстной седмицы, на что есть указание в самом тексте, и после богослужения в Великий Пяток.

С популярностью «Страстей Христовых» в XVI–XVII вв. связывается введение митрополитом Петром Могилой в богослужебный круг чина пассии. Пассии (лат. *passio* — страдание, церковнославянское — страсть) — это четыре богослужения, полностью посвященных страданиям Христа, которые совершались в четыре великопостные пятницы или воскресения, сохранившиеся до наших дней. То, что культ Страстей Христовых имеет глубоко ортодоксальные основы и «дореформенное» прошлое подтверждается тем, что книга «Страсти Христовы» особенно широко используется в старообрядчестве, «очень чутком к любому влиянию извне, к любой неправославной традиции» [18, с. 159]. Именно благодаря старообрядцам сохранились десятки ее лицевых списков разного времени с неизменным присутствием интересующего нас сюжета и подробной иллюстрации к нему.

Таким образом, становится понятным, что апокрифическая литература имеет громадное значение в истории Западной, так и Восточной христианской церкви: в установлении богослужебного чина, в закреплении отдельных обрядов, в появлении литературных произведений, иконографий и новых образов, к которым (как для католиков Великого княжества Литовского XVII в., так и для православных россиян XVII–XVIII вв.), относится статуя сидящего Христа.

А. В. Рындина в своей статье «Скорбящий Спаситель в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений» приводит изобразительный протограф для подобной скульптуры, восходящий к греческой традиции, а именно к гравюрам с видом интерьера храма Гроба Господня и Кувуклии. Гравюра, созданная в технике офорт, напечатана в середине XIX в. на Афоне и хранится в Литературном музее. На ней изображен Христос, сидящий в каменных колодках [9]. А. В. Рындина говорит о том, что такие гравюры были широко распространены в славянских странах, однако, к сожалению, не уточняет времени их появления и не приводит в пример более ранних оттисков.

Н. Н. Соболев говорит о многочисленных распространенных «повсюду» фигурах в «величину человеческого роста», изображающих Христа в темнице с кровавыми ранами после бичевания и зачастую настоящим терновым венком на голове, называющихся «Сидящим Иисусом», которые обычно стояли в «полутемном углу храма» в какой-нибудь нише, в специально устроенном помещении. Или в некоем подобии «шатра» иногда невзрачной простой будке, или подобии настоящей темницы, как в Новоспасском холодном соборе [13, с. 402]. Первый исследователь пермских скульптур Н. Н. Серебренников отмечал их реалистичность,

а О. М. Власова говорила об их «стихийном реализме». То есть в реальном пространстве темницы (из чего бы она ни была сделана) находилось полно-объемное, чаще всего в натуральный рост, изображение сидящего Христа. Живоподобие фигур и реальность окружения были важнейшим условием бытования этих образов, приближенных к прихожанину до возможности прямого контакта с ними. Непосредственность общения усугубляется особыми взаимоотношениями с ними прихожан: их мыли, переодевали, приносили еду... В дни Страстной недели их покрывали траурным черным бархатом, а на Пасху одевали в светлые одежды из блестящей серебристой парчи, приносили им еду, обувь, так как были уверены, что они ходят. В селе Черкизово Коломенского района М. А. Бурганова наблюдала и описала положенные в ноги Христа хлеб и овощи [5, с. 57]. Все это является проявлениями личного участия, благодарной заботы и чувственных взаимоотношений с этим *живым* Богом. Мирча Элиаде о подобных обычаях в древности пишет: «божества “жили” в храмах: жрецы и их прислужники были обязаны их мыть, одевать, кормить их и развлекать танцами и музыкой. Время от времени боги покидали свои храмы и отправлялись путешествовать» [19, с. 69]. Неслучайно Н. Н. Соболев пишет о парчовых туфлях, надетых на ноги Христа в Новоспасском монастыре.

Из всего сказанного выше становится понятно, что после строительства русской кальварии — Нового Иерусалима, в русской православной традиции начинает активно развиваться пассивный культ. В храмах устанавливаются статуи Христа в темнице, вырезанные в натуральный рост человека и «живоподобно» расписанные. Они представляли образ, который был близок и понятен прихожанину и, как и Николай Чудотворец, — позволил перенести на себя все смыслы бытования «живого» бога в храме. Установленные на одном уровне с молящимися, они были доступны для личного контакта, молитвы, просьбы, личного участия и сочувствия. Несмотря на изображенные следы истязаний (практически скрытые одеждами), они были спокойны и лишены экзальтации. Спаситель представал сосредоточенным, самоуглубленным и готовым к жертве. Такой образ был необходим в контексте христианизации крестьянства, развития религиозности в народе, поэтому был более востребован и распространен в приходских и сельских храмах. Среди отечественных скульптур мы можем увидеть одетые фигуры Христа — в набедренниках, в хитонах, в плащах, заколотых фибулой, можно увидеть со связанными руками в кандалах, сидящие на пне, камне, кресле, в цепях, и т. п. Но в отличие от европейских практически все русские фигуры сидящего Спасителя были помещены в «темницы», даже если они изображены с ранами распятия. (Например, в Воскресенске, в храме Иоанна Златоуста в тканевом шатре помещена статуя Христа. Она облачена в парчовую накидку, но на груди написан большой разрез с потеками крови.) В этой главной особенности отечественных фигур Христа, — помещении их в разного рода «темницы», — по нашему представлению, тоже прослеживается наследие Нового Иерусалима.

Н. В. Мальцев так же, как Габия Сурдокайте-Витене, обращал внимание на то, что в таких статуях с одной стороны были изображены детали, характерные для сцены поругания, а с другой стороны, встречались фигуры, где углублениями и красной краской отмечались следы от гвоздей на руках и ногах, и от копья на груди, возможные только после распятия. То есть Христос представлен одновременно до и после распятия и таким образом, оказывались запечатленными сразу несколько эпизодов Страстей [6, с. 76]. К таким же выводам пришла и Сурдокайте-Витене, которая пишет, что образ сидящего Христа, не иллюстрирующий какой-то конкретный описанный в евангелиях эпизод Его жизни, но «взятый с верой и правдой из других источников», — «символизирует *весь* цикл Страстей, которые испытал Спаситель» [15, с. 306]. Следовательно, не фигура Распятия на кресте, а именно сидящий в темнице Христос стал в русской традиции подлинной «иконой Страстей Христовых» [9].

Появление этих скульптур в XVIII в. мы должны рассматривать именно в контексте развития пассивного культа в отечественной православной культуре. Культа, глубоко подготовленного интересом к теме искупительных страданий Христа и многочисленными и достаточно распространенными апокрифами, книгами «Страсти Христовы», но вызванного строительством первой русской кальварии — Нового Иерусалима. Несмотря на то, что Христос в темнице обычно был установлен в приделе или притворе, он являлся важнейшим моленным образом наравне с иконой Богоматери. Вместе с Распятием на Голгофе (после создания Голгофы Нового Иерусалима), установленным внизу у солеи и созданным в приближенном к натуральному росту человека размере, — эти две скульптуры символизировали начало и конец Крестного пути Христа.

Именно поэтому скульптуры Христа в темнице так антинарративны, сочетают экспрессивные и символические мотивы: они предназначались для личностных эмоциональных переживаний Страстей; медитативной молитвы и личной беседы со Спасителем. Поэтому их устанавливали там, где можно было подойти совсем близко. Это объясняет не только избранность этого мотива, но и отсутствие других сюжетов, повествующих о Крестном пути Христа на уровне глаз прихожан.

Итак, развитие страстной темы в русской резной скульптуре (появление первых скульптурных распятий и скульптур Христа в темнице) вызвано естественным развитием интереса к теме Страстей Христовых, всплеск которого продиктован самой бурной эпохой социальных подвижек в обществе, непростой политической ситуацией в Восточной Европе и России, противостоянием церквей, церковной реформой, стилем мировосприятия этой эпохи... и, наконец, самим процессом продвижения христианской веры вглубь русского народа. Активное использование Страстной тематики стало закономерным этапом развития общехристианского мышления конца XVI и всего XVII в., что особенно ярко проявилось в православной традиции в XVIII в.

Тема Крестного пути оказались древнее и выше разделения католической и православной традиций в обрядах и текстах, и активизировалась именно в эпоху наиболее острой полемики между католичеством и православием. Образ Христа, сидящего в ожидании решения суда или казни, оказался востребованным у простого народа по обе стороны границы православия и католицизма, и стал подлинной иконой Страстей Христовых, символизирующей весь Крестный путь, необходимой буквально в каждом храме. За сотни лет его бытования в русских храмах, — его не смогли отменить и уничтожить никакие постановления и комиссии Синода, о чем свидетельствуют исследования Н. Н. Соболева и современных ученых. Он был уничтожен только вместе с храмами, в которых находился.

О неразрывной связи образа Христа в темнице с идеей Нового Иерусалима свидетельствует и то, что в Воскресенском нижнем храме Ростовского Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря, который представляет собой модель Святой земли, то есть Новый Иерусалим, недалеко от Гроба Господня, созданного в меру иерусалимского Гроба, под лестницей, в толще стены (как в Воскресенском соборе Нового Иерусалима) располагается маленькая темница. Там сидит облаченный матушкой Нонной в пурпуровую мантию Иисус Христос (ил. 8). Комплекс, подобный нижнему Воскресенскому храму Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря, создан и в московском храме Покрова Богородицы в Ясенево (освящен в 2015 г.). Здесь помимо копий Гроба Господня, камня Помазания, Голгофы, пещеры Рождества Христова и других Святых мест, создана и темница.

Список источников и литературы

1. Авдеев А. Г. Ставрографические заметки // Ставрографический сборник. Книга третья. Крест как личная святыня. М.: Издательство Московской Патриархии, 2005. С. 295—314.
2. Баталов А. Л. Гроб Господень в замысле Святая Святых Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 154—171.
3. Зеленская Г. М. Святыни Нового Иерусалима. М.: Северный па-ломник, 2002. 440 с.
4. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
5. Бурганова М. А. Спас Полунощный М.: Дом Бурганова, 2002. 124 с.
6. Мальцев Н. В. Резные изображения Христа в темнице // Резные изображения и деревянная скульптура Русского Севера: сборник. Архангельск: Правда Севера, 1995. С. 75—86.
7. Романов Г. А. Русский синодик. Помянник московского Сретенского монастыря. Исторический справочник. М., 1995. 302 с.
8. Рындина А. В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII—XIX веков: старое и новое // Искусствознание. 2003. № 1. С. 232—249.

9. Рындина А. В. Скорбящий Спаситель в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений // Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). [Электронный ресурс] URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.019> (дата обращения: 26.12.2022).
10. Севастьянова С. К. Материалы к «Летописи жизни и литературной деятельности патриарха Никона». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 520 с.
11. Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь: Пермское книжное издательство, 1967. 98 с.
12. Соболев Н. Н. Резные изображения в русских церквях // Старая Москва. 1914. Вып. 2. С. 95–118.
13. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К°, 2000. 480 с.
14. Соколова И. М. Новый Иерусалим в Кремле. Незавершенный замысел царя Федора Алексеевича // Художественные памятники Московского Кремля. Материалы и исследования. М. 2003. Вып. 16. С. 53–63.
15. Сурдокайте-Витене Г. Образ Спаса Полунощного в XVII–XX веках в Великом княжестве Литовском и в Литве: назначение, распространение, иконография // Православие и православная культура в эпоху Дмитрия Ростовского. Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь 2018. С. 280–307. [Электронный ресурс] URL: <https://dimitryrostovsky.ru/wp-content/uploads/2018/07/Pravoslavie.pdf> (дата обращения: 26.12.2022).
16. Страсти Христовы в западнорусском списке XV века: Труд Н. М. Тупикова. СПб.: типография Императорской Академии наук, 1901. IV, 84 с.
17. Шаханова В. М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи XIX в. (опыт систематизации). К 150-летию научной деятельности архиепископа Макария (Миролюбова) 1842–1992 // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сборник статей. М.: НИИ РАХ, 1993. Вып. 2. Ч. 2. С. 3–199.
18. Шумило С. М., Шумило В. В. Страсти Христовы в творчестве святителя Дмитрия Ростовского // Православие и православная культура в эпоху Дмитрия Ростовского. Ростов Великий. Издание Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря. 2018. С. 149–160. [Электронный ресурс] URL: <https://dimitryrostovsky.ru/wp-content/uploads/2018/09/Шумило.pdf> (дата обращения: 26.12.2022).
19. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том 1. От каменного века до элевсинских мистерий. М.: Критерион. 2002. 464 с. [Электронный ресурс] URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/eliade-mircha/istoriya-veri-i-religioznh-idej-tom-1-ot-kamennogo-veka-do-elevsinskih-misterij/7> (дата обращения: 26.12.2022).
20. Яворская С. Л. «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.- сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006.

С. 706–730. [Электронный ресурс] URL: http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_30_Yavorskaya_ShumaevCross_2006_RusEng.pdf (дата обращения: 26.12.2022).

21. Яворская С.Л. Кальварии царя Алексея Михайловича и страстные сюжеты в русском церковном искусстве. К опыту осмысления темы // Православие и православная культура в эпоху Димитрия Ростовского. Ростов Великий. Издание Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря. 2018. С. 248–279. [Электронный ресурс] URL: <https://dimitryrostovsky.ru/wp-content/uploads/2018/07/Pravoslavie.pdf> (дата обращения: 26.12.2022).

22. Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX века. Коллекция Пермской государственной художественной галереи / авт.-сост. О. М. Власова. М.: Арт-Волхонка, 2013. 440 с.

23. Власова О. М. Пермская скульптура: между Востоком и Западом. Пермь, 2010.

24. Бурганова М. А. Русская сакральная скульптура. М., 2003.

25. Бурганова М. А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Сольвычегодск. Собрание Сольвычегодского историко-художественного музея. М., 2010.

26. Бурганова М. А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Великий Устюг. Собрание скульптуры Великоустюгского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. М., 2012.

27. Бурганова М. А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Тотма. Собрание скульптуры Тотемского музейного объединения М., 2013.

28. Бурганова М. А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Саратов. Собрание скульптуры Краеведческого музея Петровского муниципального района Саратовской области, Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева, саратовского областного музея краеведения. М., 2019.

29. Бурганова М. А. Спас Полунощный. Русский Христос. М., 2002.

30. Под сводами русского храма. Церковная деревянная скульптура XVII–XIX веков. М.: Кучково поле, 2014. 128 с.

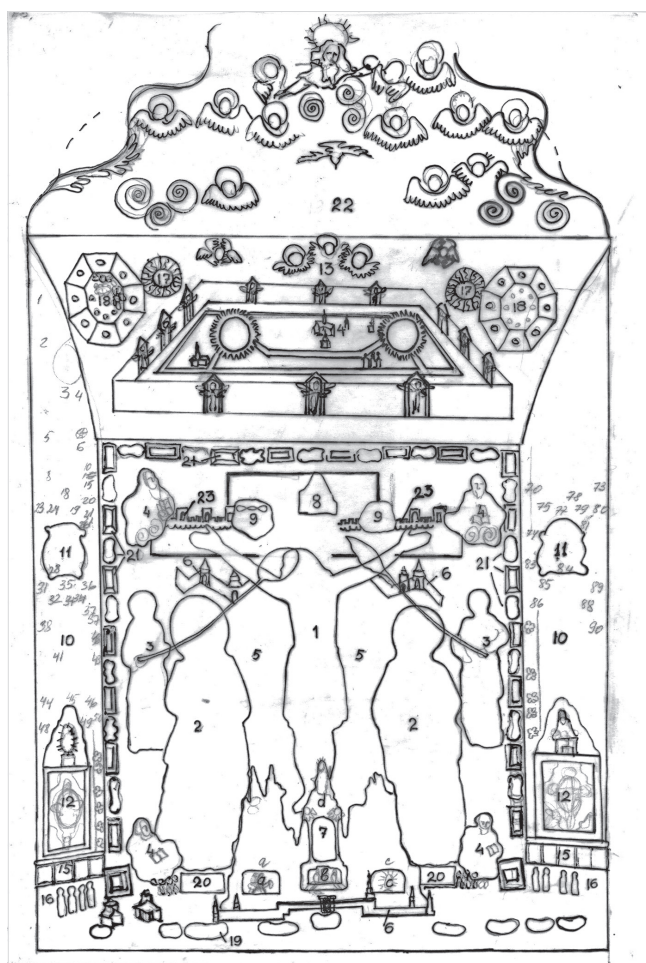
31. Русская деревянная скульптура XVI–XVIII веков в собрании Калужского музея изобразительных искусств: Каталог / вступ. статья В. Г. Пущко. Калуга, 2020.

32. Попова Т. Л. Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. М.: Северный паломник, 2009.

33. Сказание Массы и Геркмана о Смутном времени в России. СПб., 1874.

34. Проскинитарий Арсения Суханова. 1649–1653 гг. СПб.: Православное Палестинское о-во, 1889.

35. Описание соборного храма Воскресения Христова, построенного по иерусалимскому образцу святейшим патриархом Никоном в Воскресенском Новый Иерусалим именуемом монастыре. М., 2001.



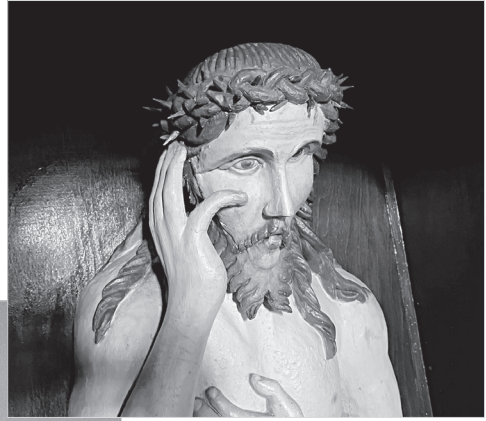
Ил. 1. Схема расположения основных композиций Шумаевского креста.

1. Распятие. 2. Богоматерь, Иоанн Богослов. 3. Архангел Гавриил, архангел Михаил с рипидами. 4. Евангелисты Матфей, Иоанн, Лука и Марк с символами. 5. Иерусалим-Москва (Иерусалим в образе Москвы второй половины XVII в.). 6. Стены Иерусалима-Москвы, подобные стенам Московского кремля. 7. Комплекс храмов, символизирующих храм Гроба Господня (а. Вход в Иерусалим; б. Положение во Гроб; с. Воскресение; d. Кувуклия Гроба Господня.) 8. Сень с изображением Саваофа. 9. Терновый венец и Венец славы. 10. Боковые створы с пронумерованными миниатюрными резными горельефами, иллюстрирующими сюжеты Святого Писания. 11. Сюжеты в картушах: слева — «Крещение», справа — «Рождество». 12. Иконы на зеркальных фонах: слева — «Воскресение (Сошествие во ад)»; справа — «Распятие с предстоящими». 13. Верхний выступающий карниз. 14. Изображение Града Небесного с 12-ю вратами. 15. Сцены Апокалипсиса. 16. Фигурки святых. 17. Солнце и Луна. 18. Декоративные элементы. 19. Картуши с номерами и подписями сюжетов, представленных в ансамбле. 20. Сцены грешников в аду. 21. Зеркальные призмы и символы Страстей Христовых. 22. Навершие с изображением Саваофа и ангелов в облаках. 23. Стены Града Небесного над облаками



Ил. 2. Христос в темнице. Дерево, резьба, роспись. Завидово, храм Успения Богоматери. Фото автора, 2022

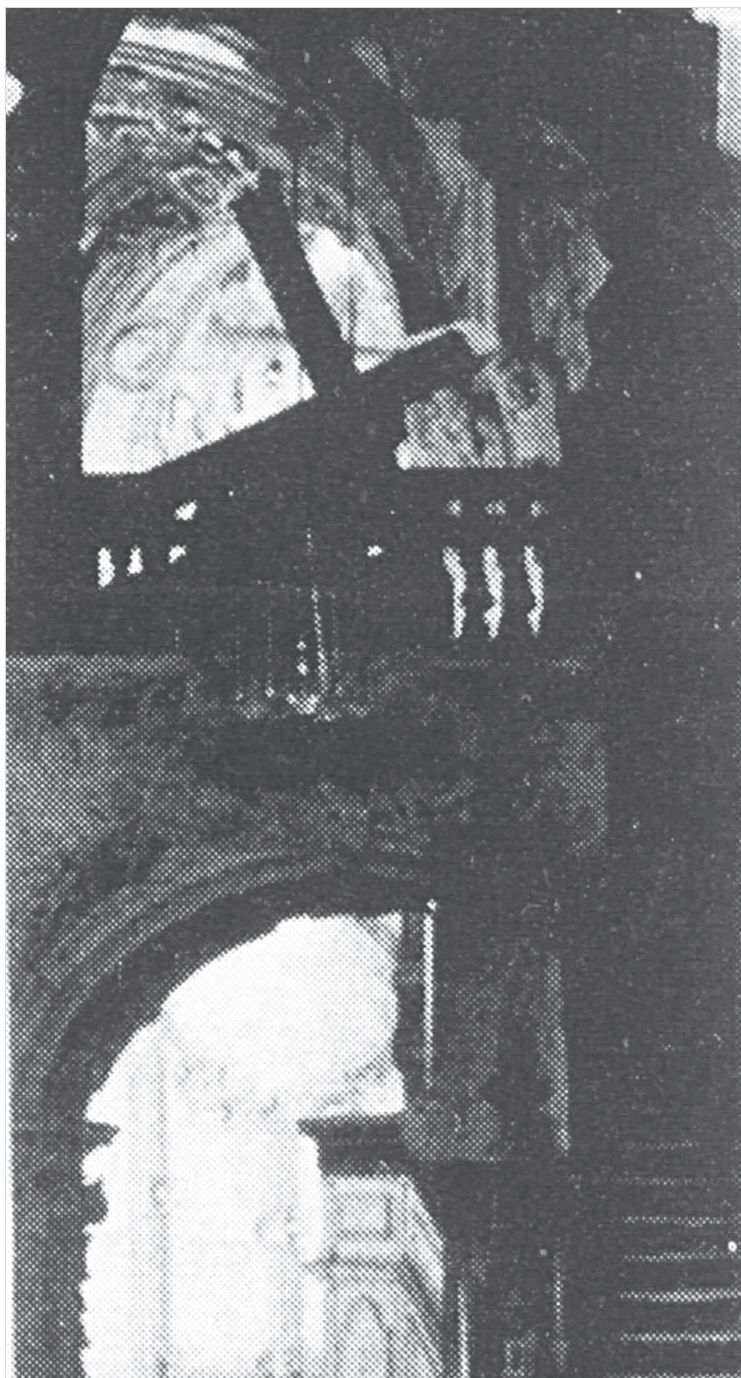
Ил. 3. Лик Христа. Деталь фигуры Христа в темнице. Дерево, резьба, роспись. Завидово, храм Успения Богоматери. Фото автора, 2022



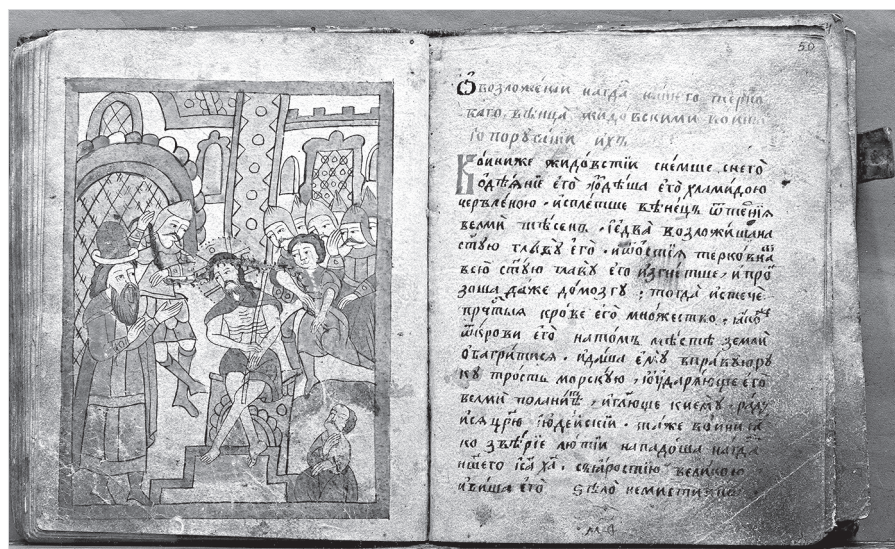
Ил. 4. Христос в темнице («Спас в полночи»).
Скульптура. г. Вологда (?). Начало XIX в. Дерево, левкас, темпера, резьба, роспись. 114×35×43 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. КГИГ КП-2928 Д-565. Выражаю признательность сотрудникам галереи за предоставление иллюстрации



Ил. 5. Темница и «каменные узы Спасителя». Воскресенский собор Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, южная стена трапезной Успенского придела. Фото автора, 2004



Ил. 6. Христос, несущий крест. Скульптура. Фрагмент фотографии интерьера Воскресенского собора начала XX в. Обработка автора



Ил. 7. Книга рукописная старообрядческая лицевая «Страсти Христовы». Переплет первой четверти XIX в.: доски, кожа, тиснение. Последняя четверть XVIII в. Северо-Двинская губ., Вологодская губ., Сольвычегодский уезд, д. Борок. Бумага, чернила, киноварь, темпера. 19,8×15×5 см. Лист 49 об., лист 50. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. КГИГ КП-5413 Г-863. Выражаю признательность сотрудникам галереи за предоставление иллюстрации



Ил. 8. Христос в темнице. Воскресенский храм Спасо-Яковлева Димитриева монастыря. Ростов. Фото автора, 2022