О ВИЗУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ ОДНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО МОТИВА. ГРОБНИЦА В ХРАМЕ

© 2017 г. Л.В. Фадеева

*Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 21 февраля 2017 г.

Дата публикации: 25 июня 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-2-264-289

Аннотация: В статье исследуется вопрос о влиянии христианской иконографии на образный мир русских, а также украинских и белорусских духовных стихов. Изображения, несущие страстную символику в пространстве христианского храма как в западной, так и в восточной традиции, рассматриваются как возможный источник образного и сюжетного содержания духовного стиха «Хождение Богородицы» («О трех гробницах»). Особое внимание уделено образу Гроба Господня и его конкретно-изобразительным истокам. В статье представлены эпизоды из истории становления соответствующих иконографических композиций в интерьере средневековых католических, а позднее, во второй половине XVII — начале XVIII столетия, и православных соборов и церквей. Представление о гробнице в храме, получившее наглядное подтверждение в богослужебной практике, отразилось в духовных стихах не только в связи с символикой смерти. В стихе «Хождение Богородицы» изображение трех гробниц, но прежде всего гробницы самой Девы Марии, включает целый ряд дополнений, которые, в духе западноевропейской поэтической традиции, девируют мысль о конечности земного бытия и утверждают мысль о жизни вечной. Цветы и птицы над гробницей Богородицы — это эмблематическое изображение, своего рода словесная икона, знаменующая финальный эпизод стиха, на который приходится его смысловая кульминация. Эмблема эта отсылает к другим принятым в христианской традиции изображениям, догматическое содержание которых передается через внутренне противоречивые элементы. К ним, в частности, относится традиционный для христианской культуры образ процветшего креста.

Ключевые слова: страстные сюжеты и образы в христианском искусстве и фольклоре, литургический символ, икона, духовный стих.

Информация об авторе: Людмила Витальевна Фадеева — кандидат филологических наук, заведующий сектором фольклора и народного искусства, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Козицкий переулок, д. 5, 125000 Москва, Россия.

E-mail: volfs@list.ru

ON THE VISUAL ORIGINS OF ONE FOLKLORE MOTIF. THE TOMB IN THE CHURCH

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017. L.V. Fadeeva
*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*
Received: February 21, 2017
Date of publication: June 25, 2017

Abstract: The article examines the influence of Christian iconography on poetic images of Russian, Ukrainian, and Belorussian spiritual verses. It claims that the icons that symbolize the Passion of Jesus Christ, both in the Western and Eastern European traditions, are possible sources of images and plots for a spiritual verse “Walking of the Virgin” (“Three Tombs”). The essay specifically focuses on the image of the Holy Sepulcher in Russian spiritual verse and its iconographic sources. It discusses a number of cases from the history of its iconography, from the images of the Holy Sepulcher in the Medieval Catholic churches to the ones in the Orthodox cathedrals and churches of the second half of 17th – the beginning of the 18th century. In spiritual verse, the notion of the “tomb in the church” as part of liturgical practice was related not only to death symbolism. In the verse “Walking of the Virgin,” the image of three tombs, and primarily the tomb of the Virgin, bears on the Western-European poetic tradition and includes images that function to deny the idea of the finitude of human existence and reaffirm the idea of eternal life. Flowers and birds over the tomb of the Virgin are emblematic: it is a verbal icon of a kind that corresponds with the final episode of the poem, its climax. This emblem refers to conventional images of the Christian iconography that convey Christian dogmas via a combination of contradictory elements that we see, for example, in the traditional image of the Flourishing Cross.

Keywords: imagery of the Passions of Christ in Christian art and folklore, liturgical symbols, icons, spiritual verse.

Information about the author: Liudmila V. Fadeyeva, PhD in Philology, Head of the Folklore and Folk Art Department of The State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Kozitsky pereulok 5, 125000, Moscow, Russia.

E-mail: volfs@list.ru

Специфическое место, которое в народной культуре занимают духовные стихи, в немалой степени определило особенности их поэтики. Будучи явлением, рожденным и книжной, и устной культурой, духовный стих демонстрирует порой весьма необычные способы создания священного образа. Указывая на литургический символ, он одновременно прибегает к фольклорной символике, к поэтическим приемам и средствам, сложившимся в народной традиции.

Среди духовных стихов на тему Страстей Христовых стих «Хождение Богородицы» («О трех гробницах») уже обращал на себя внимание исследователей самобытностью сюжетного и образного строя [28, с. 52–53]. Этот стих примечателен хотя бы тем, что не только не является пересказом каких-либо страстных глав Евангелий (Мф. 26: 20–27, 66; Мк. 14: 17–15, 47; Лк. 22: 14–23, 56; Ин. 13: 1–19, 42), но и размыкает границы евангельского времени и пространства, благодаря чему события утрачивают свою предметную конкретность и, напротив, обретают символическую многозначность, многомерность содержания.

И шла Дева на круту гору,
А на встречу ей идут три жида.
— Не вы ли, жида, Христа мучили?
— Не мы, а отцы наши и их отцы.
— Где найду я ныне гроб Христов?
— Пойди ты, Дева, на круту гору:
На той ли горе три церкви стоят,

Во тех ли во церквах три гроба лежат.
 Во первом во гробе Иоанн Предтеча,
 Во другом во гробе Мать Мария,
 И во третьем Иисус Христос:
 Над Иваном Предотечей свечи теплятся,
 Над Матерью Мариною розы цветут,
 Над гробом Господним ангели поют.

[8, с. 243 (№ 394)]

В стихе «Хождение Богородицы» нет сцены предательства Иуды и поругания Христа, Распятия, стояния Марии и Иоанна Богослова у Голгофского креста (как в стихе «Сбиралися вкупе иудеи...» [8, с. 190–193 (№ 367)], «Иже о Христе Иисусе...» [8, с. 206–208 (№ 376)] и под.), нет и сцен Снятия с креста, Положения во гроб и Оплакивания (как в стихе «Во пятницу было, на субботу...» [8, с. 194–195 (№ 368)] и под.). Святая Дева ищет тело своего Сына, причем путь Ее обычно изображается в предельно условном пространстве (она идет *«по крутым горам»*, *«по чисту полю»* и даже *«по Святой Руси»* — ср.: [8, с. 242–244 (№ 393–396)]) и в столь же неопределенном, но, что самое главное, оторванном от евангельских событий времени (на это указывает ответная реплика встретившихся Ей жидов: *«...Ни мы, Дева, / ни наши отцы: / Распинали Христа / наши дидовья»*, *«...Не мы, не мы, Святая Дева, / Христа рѹспяли, не отцы наши: / рѹспяли Христа наши прадеды»* — ср.: [8, с. 239–241 (№ 390–392)]). Таким образом, духовный стих повествует не о каком-либо законченном эпизоде евангельской истории — свершившемся единичном факте. Стих погружает слушателей в вечно совершаемую, непрерывно длящуюся тайну (*μυστήριον*), актуализируя столь значимую для священного предания и его обрядового проживания в годичном круге церковного календаря логику вечного возвращения к изначальному событию.

Есть у этого стиха еще одна интересная и достойная комментария особенность. Это соотношение в его композиции фрагмента повествовательного, отображающего динамику действия, и фрагмента описательного, передающего статику созерцания. Если первый фрагмент о хождении Святой Девы, включающий в себя и начало ее разговора с жидами, связан с воплощением идеи движения, пути, то второй фрагмент всецело отдан

изображению места, куда этот путь направлен, — церкви, в которой стоят три святых гроба. Здесь движение останавливается, и всё внимание сосредоточивается на лицезрении пространственной иконы и разгадывании заключенного в ней таинственного содержания. Нельзя не заметить, что в традиции эти два фрагмента нередко выступают самостоятельно. Вероятно, певцы ощущают разницу эпического начала и эмблематической концовки стиха и воспринимают эти две части как вполне самостоятельные произведения, достойные отдельного исполнения, — см., например, [8, с. 238–239 (№ 390), с. 247–251 (№ 399, 400 а, б, в, г)].

В целом же стих «Хождение Богородицы» являет собою интересный пример воплощения страстного содержания в пространственных образах, соединяя типичные для фольклорной поэтики приемы передачи иерархической организации пространства с изобразительными символами, «подсмотренными» в христианском храме. Если в повествовательной части стиха предельно условный ландшафтный фон, на котором разворачивается путь Святой Девы, мыслится в категориях, знакомых нам по произведениям обрядового фольклора, и напоминает логику движения персонажа к сакральному центру в заговоре [30; 31; 1, с. 33–55]¹, то в описательной части стиха, представляющей этот самый сакральный центр — своего рода Святая Святых, пространство выстраивается совершенно иначе. Оно не только перестает быть фоном, но и становится предметом изображения, причем сознательно уподобляется пространству храма, ценностно воспринимаемому как идеальная икона².

Переход к символам, заключающим в себе литургическое содержание, связан в стихе с использованием простого словесно-текстового нанизывания — приема, исключительно продуктивного в фольклоре, к примеру, в заговорах и сказках [2, с. 60–63]. Благодаря цепи нанизываемых объектов, именование которых переходит от ремы предыдущего смыслового звена (=предложения) к теме последующего, пространство

1 В контексте обряда (= мифа) пространство мыслится как пространство качественно неоднородное, причем степень его сакральности растет по мере того, как субъект, совершающий путь, приближается к своей цели [24, с. 259]. И в этом смысле оно предельно условно, даже по-своему субъективно, лишь помечено хорошо узнаваемыми знаками — *поле, море, остров, гора, древо*.

2 О сложности прочтения храма как иконы и неоднозначности такой постановки вопроса см.: [10, с. 721–736].

словно выстраивается на наших глазах, создавая иллюзию «становящегося» святого места:

Чы видишь, Пани, високу гору?
На туй горы древо лежало,
А з того древа крыжы ставляно,
А з тых крыжов косьтёл будовано,
А в тум костёли тры гроби стоит...

[8, с. 246–247 (№ 398), с. 240 (№ 391),
с. 241–242 (№ 392–393)]

Пространство локализуется, сужается от обширного к точечному (*гора* → *древ*о / *три дре*ва). Одновременно оно преобразуется, рукотворно переоформляется (*древ*о → *крест* → *костел*; *три дре*ва → *брусья*³ → *церков*ь). Очевидно, что всё это соответствует внутренней логике ступенчатого сужения образов, согласно которой перспектива постепенно смещается «от более отдаленных, но и более обширных образов, составляющих как бы задний план картины» к «наиболее конкретному» и, позволим себе уточнить, существенному для содержания произведения [23, с. 41]. Так оказывается подготовлено видение *трех гробниц*, являющихся смысловым центром стиха «Хождение Богородицы».

Откуда мог появиться в духовном стихе этот образ? И как может быть истолковано его религиозное и поэтическое содержание?

Рассматривая «Хождение Богородицы» («О трех гробницах») в рамках страстного цикла духовных стихов, вряд ли можно быть полностью свободным от мысли, что *три гроба* являются данью поэтико-риторической традиции и что речь в стихе, в действительности, идет об одном гробе — *Гробе Господнем*. Такая точка зрения подготовлена как евангельским повествованием (Мф. 27: 57–66; 28: 1–8; Мк. 15: 42–47; 16: 1–8; Лк. 23: 50–56; 24: 1–9; Ин. 19: 38–42; 20: 1–14), так и соответствующими эпизодами апокрифических сказаний, в частности «Сна Богородицы» и повести «Страсти

3 С уточнением по вариантам: «кряжы рублены, доски колоты... брусья тесаны» [8, с. 242 (№ 393)]. В данном случае *кряж*я, безусловно, не без влияния близкого по звучанию слова *крыжи* («кресты») белорусских и украинских стихов (ср. укр. *криж*, блр. *крыж* из польск. *krzyż* [27, с. 388]).

Христовы» (см., например, [9, с. 388–396, 400]). Это влияние сказывается на характере трансформаций стиха, которые прослеживаются по вариантам.

Во городе в Ирусалиме
Стоит церкваь саборная,
Саборная, богомольная;
*Во той церкви стоит престол,
На престоле стоит Господний гроб,
Во гробу-та лежит Сам Исус Христос:*
— Моево Сына Жиды распяли,
Святую кровь Жиды пролили!

[8, с. 250–251 (№ 400 г)]

Эту фрагментарную запись П.А. Бессонов соотносит в своем сборнике со стихом «Хожделение Богородицы». Вероятно, его подталкивает к такому решению соединение образа Гроба Господня с мотивом плача Богородицы, след которого остается в двух последних строчках подзабытого исполнителя стиха. Однако не ощущается ли здесь еще более определенная связь с соответствующим эпизодом Стиха о Голубиной книге, в контексте которого Гроб Господень предстает в качестве одной из важнейших святынь в иерархии духовных ценностей христианского мира, а потому получает хотя и не подробное, но выразительное описание? Нельзя ли предположить, что именно Стих о Голубиной книге, в котором Гроб Господень становится своего рода «статусной» характеристикой Иерусалима как матери всех христианских городов, определяет внутрижанровую традицию создания образа Гроба Господня.

...Ерусалим город городам мати, —
Что стоит он город посреди земли,
Посреди земли, свету белаго.
Во святом во граде в Ерусалиме
Стоит церковь саборная,
Саборная, богомольная;
Во святой во церкви во соборныя,

*А стоит гробница белокаменна,
Почивают ризы самого Христа,
Самого Христа, Царя Небесного:*
— Потому тот город городам мати,
Потому церкваь всем церквам мати.

[8, с. 271 (№ 76), ср. также с. 276 (№ 77)]

Уже в Стихе о Голубиной книге обычное представление о гробнице как о вместилище гроба с прахом умершего, а о гробнице в храме как о раке-реликварии с мощами оказывается настолько сильным, что по вариантам возникает, казалось бы, невысказанное с точки зрения христианского вероучения утверждение о том, что в Иерусалиме покоятся мощи Христа (как и в ранее процитированном фрагменте):

Иерусалим город всем градам мати;
Почему же да вон всем градам мати?
Вон стоит тот город посреди земли,
Посреди земли, што ни пуп земли;
Есть в у нём церковь соборная, богомольная,
Во той во церкви во соборных
Стоит гробница на воздухах белокаменна,
Почивают мощи самого Христа, Царя Небесного:
По том церковь церквам мати.

[8, с. 280 (№ 78), ср. также с. 308 (№ 83) и др.]⁴

Сама возможность воплощения в фольклоре страстной темы через символику Гроба Господня побуждает к тому, чтобы понять литургическое значение этого образа — его смысл и место в богослужении. Задача эта ста-

4 Кстати, созданный духовным стихом образ проникает и в заговоры, где получает схожую, но с акцентированием функционально значимого для прагматики текста признака крепости, трактовку: «И сколь крепко во святом граде Иерусалиме, во святой святыне, *стоит гроб Господень на воздухе*, держится Духом Святым Господним, столь бы крепко мой милой живот, крестьянской скот, плелся и вился, и двора своего держался. И как гробу Господню на земли не бывать, так же бы у моего милово живота, крестьянского скота, урону не бывать, ни уроку, ни притчи, ни порчи, ни в лесу начлегу не бывать...» (см. пастушьи обереги в сборниках [18, с. 172; 14, с. 55 (№ 70)]).

вилась в искусствоведении неоднократно, поскольку в пространстве христианского храма страстная тема связана как собственно с изображением Святого Гроба — иконического подобия иерусалимской святыни, так и с композицией «Христос во гробе», хорошо известной по иконам и плащаницам (последние непременно присутствуют в обрядах Страстной Седмицы — чинопоследованиях Великой Пятницы и Великой Субботы).

Рассматривая западноевропейскую средневековую архитектуру как носительницу визуальной риторики сакрального, а внутри нее Гроб Господень как «смысловой и сакральный исток собора», С.С. Ванеян, в частности, проводит прямую связь между литургией как «наиболее адекватным образом той череды событий, что составляют искупительное жертвоприношение», и Святым Гробом как «местом погребения Бога, местом его телесного смертного упокоения, знаком его Сошествия во ад и одновременно <...> знаком его Воскресения» [10, с. 747–748]. Насыщенность этого образа евангельскими и евхаристическими смыслами здесь очевидно подчеркнута. Нельзя не отметить и тот факт, что размышления искусствоведа словно откликаются на закрепленные в духовном стихе представления об иерусалимском храме Гроба Господня как матери всех церквей⁵. «Всякий христианский храм потенциально есть образ Святого Гроба и внутри себя содержит его символ — Престол, на котором происходит Литургия. Потому-то любой христианский храм оказывается немного саркофагом-реликварием, вместилищем распятого Богочеловека» [10, с. 750]⁶.

В западнокатолической богослужебной практике символика Гроба Господня была востребована как в литургии, так и в специальных службах Страстной недели — символических чинах *Depositio* (Погребения) и *Visitatio* (Посещения), в которых «участвовали и некоторые предметы и изображения, например образ Распятия и даже мертвого Христа» [10, с. 749]. Однако

5 Еще точнее эта мысль ощущается у Д.Г. Дальманна, автора работы «Das Grab Christi im Deutschland» (1922), слова которого приводит С.С. Ванеян: «Если каждый престол мыслился в качестве Святого Гроба и благодаря гостии обретал связь с телом умершего Христа, то тогда вполне возможно допустить, что и церковь могла строиться по образцу Анастасис», т. е. иерусалимского храма Воскресения Христова (именуемого также храмом Гроба Господня) [10, с. 750].

6 Подтверждение этой мысли С.С. Ванеян находит в довольно раннем обычае посвящения престолов и целых церквей Гробу Господню — «когда копия Святого Гроба, украшенная изображениями сцен Снятия с Креста, Оплакивания и Погребения, могла соединяться с самим престолом» [10, с. 750].

для нас важно, что службы эти всегда совершались вокруг изображения-копии Святого Гроба⁷. Причем к X–XI вв. здесь уже разыгрывались литургические духовные действия, со временем получившие форму развитых диалогов с участием нескольких действующих лиц [3, с. 113]. Правда, для исследователей этой темы остается вопросом, идет ли речь об использовании только временной модели Святого Гроба, так называемого *Easter Sepulchre* (Пасхального гроба), или есть вероятность обрядовых действий с монументальной копией Гроба Господня, занимавшего постоянное место в пространстве храма и являвшегося постоянной иконой иерусалимской святыни [6, с. 515–516].

Изменения в трактовке Святого Гроба связываются с XIII — началом XIV вв., когда в западной традиции одним из важнейших праздников годового круга становится *Corpus Christi*. «Тогда начинает превалировать значение Святого Гроба как кульминации Страстей Христовых. Главный акцент делается на изображении тела Спасителя, сценах Положения во гроб... Вследствие этих изменений в почитании святыни появляются каменные, т. е. постоянные, сооружения, представляющие в храмовом пространстве образ Гроба Господня, которые теперь включают изображение Спасителя и жен-мироносиц. Так, можно привести в качестве примера Гроб Господень в капелле св. Маврикия в Констанце, в интерьере которого помещены рельефные изображения спящих стражей, жен-мироносиц, продавца мира и ангела. Ранее здесь стоял и каменный саркофаг, изголовье которого оказывалось между двумя спящими стражами... Такие композиции получают распространение в связи с почитанием Крестного пути и его повторением в европейских городах. Погребение Спасителя становится последней станцией Крестного пути, и скульптурные изображения “Положения во Гроб” внутри эдикулы становятся его кульминацией» [6, с. 517–518]. К XVI столетию изображение Христа во Гробе получает уже повсеместное распространение в католическом мире.

7 «По ходу, например, *Visitatio Sepulchri* (Посещения гроба. — Л.Ф.) три клирика, изображавшие трех жен-мироносиц, шествовали до специально выставленного “Святого Гроба”, обменивались там антифонными репликами с двумя мальчиками в роли ангелов и возвращались к алтарю в хоре собора (т. н. *Hochaltar*), где совершались опять же антифонные песнопения уже на тему Воскресения...» [10, с. 749]. О последовании служб Страстной недели в Западной Церкви и использовании в них Святого Гроба см. также: [6, с. 515–516].

Интересный вариант такого рода страстной иконы — частично скульптурной, частично рисованной — можно увидеть у западной стены Марицкого (Успения Пресвятой Девы Марии) костела города Торунь в Польше (ил. 1).

Христос во гробе. Марицкий костел города Торунь, Польша.
Christ in the Tomb. Mariacki Church, Toruń, Poland

Здесь тело Христа изображено в гробу лежащим, вытянутым во весь рост, с кровоточащими ранами от гвоздей и копья. Резную скульптуру Христа датируют концом XIV в. Рядом с гробом стоят стражи, фигуры которых также вырезаны из дерева. Гробница же, в которой находится

гроб, изображена художником довольно условно. Она представляет собою барочную сень, которую поддерживает множество колонн, намечающих своеобразную перспективу. Над гробом писан на пелене образ Спаса нерукотворного (покрывало Вероники), а снаружи по бокам — ангелы с орудиями Страстей (бичами, колонной/столбом бичевания, терновым венцом, лестницей, гвоздями, губкой, копьем). Венчают сень небеса, в которых в окружении ангелов словно парит лучезарное святое сердце в терновом венце, а рядом — руки и ноги со стигматами.

Опыт восточного христианства в передаче этой символики, безусловно, требует уточнений, поскольку православный обряд избегает нарочитой конкретизации символа и уж тем более его раскрытия через драматический элемент. Исходя из представлений о множественности символических значений святого престола в храме как Божьего престола, на котором всегда таинственно пребывает Царь Славы, и одновременно судилища, жертвенника, трапезы и гроба, восточное христианство последовательно претворяет эти смыслы в структуре богослужения и текстах гимнов и молитв. При этом символика престола как гроба становится предметом специального толкования в святоотеческой традиции. «Святой престол означает <...> гроб Спасителя, в котором погребли Его Иосиф и Никодим», — пишет в своем объяснении о церкви, литургии, всех службах и утвари церковной архиепископ Вениамин [19, с. 11]. При этом он ссылается на слова св. Германа («Святая трапеза означает место погребения, где положен был Христос...») и св. Симеона Солунского («Страшная трапеза (престол), находящаяся среди святилища (алтаря), означает гроб Христов и таинство его страдания...»; «Святая трапеза есть гроб, а алтарь — гробница вокруг храма») [19, с. 11–12]. На это же значение указывает и антиминос — льняной или шелковый священный плат, возлагаемый на престол перед началом литургии верных (как известно, совершать литургию без антиминоса невозможно) [19, с. 185]. По св. Симеону Солунскому, антиминосы «делаются не из камня, но из ткани, наипаче из льна, в знамение того, что на них священнодействуются страдания Христовы и что они образуют погребение Христово... ибо лен — из земли, равно как и гроб Христов был на земле» [19, с. 315]. Поэтому на антиминосах обычно изображен Спаситель, полагаемый во гроб, и евангелисты.

Идея престола как Гроба Господня последовательно проводится в православной традиции за каждой литургией. Что же касается Страстной

Седмицы, то престол предстает в качестве Святого Гроба в чине Погребения на утрени Великой Субботы. В начале же утрени Святой Пасхи, когда шествие клириков и прихожан, подобно женам-мироносицам, подходит к западным вратам церкви и возглашается тропарь Воскресения Христова, весь храм знаменует собою Святой Гроб. Таким образом, нельзя не согласиться с утверждением, что образ Гроба Господня существует и в суточном, и в годичном богослужении православной Церкви, хотя на протяжении большей части средневековья без иконоческого подобия [6, с. 513].

Однако потребность в конкретизации литургического символа и его предметном воплощении в пространстве храма с течением времени все-таки возникает и в восточном христианстве. Впервые в истории древнерусского богослужения специальный изобразительный символ Святого Гроба появляется в связи с чином Погребения на утрени Великой Субботы, на что указывает новгородский архиерейский служебник 1540-х гг. «Здесь вход после Великого славословия превращался в развернутое шествие, совершаемое из алтаря вокруг храма и приходящее с плащаницей к стоящему среди храма Гробу, являющему собой и пещеру Гроба, и лавицу, на которую Иосиф Аримафейский с Никодимом положили тело Спасителя» [6, с. 514]. Однако каким был этот гроб в Софии Новгородской, исследователи до сих пор не сошлись во мнениях⁸.

Заметный шаг в утверждении иконографии Святого Гроба в древнерусской традиции был предпринят в царствование Михаила Феодоровича в Успенском соборе Московского Кремля⁹ в связи с прибытием в Москву в 1625 г. важной святыни — ковчега с частицей Ризы Господней. Вот как описывает это событие «Сказание о даре шаха Аббаса»: «И той святитель патриарх Филарет повеле в царствующем граде Москве в соборной церкви Успения Богородицы от западных дверей на десной стране за столпом устроить теремец деревян чуден... Длинною теремец и поперег дву сажень, и в нем поставити гроб господень таков же мерою, как во Иеросалиме, в нем же лежало тело господне, и покры драгими паволоками и повеле сделати ковчежец серебрян и положить в нем ковчег золотый, принесенный с ризою *господнею ис Персиды...* и постави в том же теремце у возглавия гроба го-

8 О Гробе Господнем Софийского собора в Новгороде см. также: [29].

9 Подробно все этапы процесса утверждения Гроба Господня как постоянной святыни, пребывающей в русском храме, рассмотрены в работах А.Л. Баталова [4; 5; 6].

сподня, и отъя часть ризы господня, принесенныя ис Персиды, и вложи в другой ковчег сребрян, и положи II тот ковчежец на гробе господне в том теремке на поклоняние православным христианом и на исцеление всяких недуг» [16, с. 383–384].

Именно эту реликвию исследователи рассматривают как «начало процесса превращения Святого Гроба в необходимый компонент сакрального пространства русского храма», в результате которого уже к XVIII столетию образ Святого Гроба получает почти повсеместное распространение. По наблюдениям А.Л. Баталова, «в описаниях храмовых интерьеров того времени мы видим, что стационарный Гроб Господень, служащий образом Великой святыни, образует, вместе с образом Распятия Господня, целостный Страстной ансамбль, например, в соборе московского Ивановского монастыря — “Гроб Господень деревянной столярной, писан из красок с резными эмплемами; с одной стороны дорожкины вылащены в верху животворящий крест, на гробе плащаница, писана на голубом атласе из красок, на нем же три покрова... На оном гробом балдахин деревянной столярной, на 4-х резных столбиках, позлащенных в нем 4 евангелиста с предстоящими ангелами, деревянные резные позлащенные. Сверх оного гроба Господня образ Воскресения Христова, резной писан из красок. Пред оном гробом и плащаницю паникадило хрустальное... Близ того ж гроба Распятие Господне... предстоящие: Богоматерь, Иоанн Богослов, 3 ангела деревянные резные, писаны из разных красок...”¹⁰ <...>» [6, с. 522].

Еще более наглядно мысль о Святом Гробе и его месте в событиях Страстей проводили скульптурные композиции «Христос во гробе», хотя и не получившие повсеместного распространения, но всё же востребованные в православном богослужении Страстной Седмицы в поздний период. Они развивали традиции византийских мозаик и икон, а также древнерусской иконографии Страстей (к примеру, распространенной на Руси композиции «Не рыдай мене, Мати»). В еще большей степени сказывается в них влияние плащаниц¹¹. Невозможно исключить и воздействие западноевропейского изобразительного канона. Обычно такие скульптуры представляют

¹⁰ Исследователь цитирует здесь опись собора Ивановского монастыря 1763 г. (ЦИАМ. Ф. 1179. Оп. 1. Ед. хр. 25 С. Л. 26 об. — 28 об.).

¹¹ Последнее обстоятельство дает повод рассматривать такого рода изображения как своего рода «деревянные плащаницы» [11]. Эту проблему подробно исследует [5, с. 270–277].

собою деревянное резное изображение фигуры Христа, лежащего в гробу, в терновом венце, со сложенными на груди руками. Глаза его закрыты, голова немного наклонена, на боку виден след раны от копья, на руках и ногах — следы ран от гвоздей и кровь. У гроба — фигуры предстоящих, обычно в натуральную величину: Богородица, Иоанн Богослов, Мария Магдалина, Иосиф Аримоефский с Никодимом. Исследователи указывают, что такая скульптурная композиция, изготовленная в 1776 г., находилась в Арзамасе [5, с. 281]. Подобную икону XIX в. из погоста Хворостина Торопецкого уезда хранит Псковский музей-заповедник [11]. К этому же типу относится и изображение Христа, совсем недавно — в октябре 2013 г. — обретенное близ деревни Ламоново Белевского района Тульской области (ил. 2) и переданное в Свято-Успенский соборный храм города Алексина [7].

Фигура Христа из композиции «Христос во гробе».
Свято-Успенский собор города Алексина Тульской области.
The figure of Christ from the icon "Christ in the tomb."
Assumption cathedral

В русской традиции подобные иконы закрепляли представление о пребывающей в храме гробнице Христа, поэтому закономерно, что оно нашло отражение и в духовном стихе. Однако, допуская такого рода влияние, нельзя не отметить, что дальнейшее развитие образа происходило по законам фольклорной поэтики. Это, прежде всего, уже отмеченное нами утроение гробниц, которое прослеживается по вариантам стиха:

...В той церкви три гроба стоят,
Три гроба стоят кипарисовы;
В тех гробах три святых лежат:
Первый святой — Иисус Христос,
Второй святой — Святая Дева,
Третий святой — Иоанн Предтечь;
Над самим Господом ангелы поют,
Над Святой Девой лоза процветает,
Над Иваном Предтечею свечи теплются.

[8, с. 242–243 (№ 393)]

И всё же рассматривать три гробницы только как результат следования определенной поэтико-риторической традиции явно недостаточно. Ведь речь идет не о любых Святых Гробах, а о гробах Иоанна Предтечи и Пресвятой Богородицы, которые словно предстоят Гробу Господню. Перед нами своего рода Деисис (Деисус) — знакомое композиционное решение, когда иконы, изображающие Богородицу и Предтечу в молении, располагаются по обе стороны от образа Иисуса Христа. Значит, и в данном случае уместно говорить о влиянии иконы.

Г.П. Федотов справедливо отмечал, что стих порой подменяет имя Иоанна Предтечи на Иоанна Богослова (например, [8, с. 240, 248 (№ 391, 400а)]), и считал его появление в этом сюжете более закономерным. «Лишь в некоторых вариантах Иоанн назван Богословом <...> но мы всё же с уверенностью признаем в мощах третьей гробницы приемного сына Богородицы. Все святые Иваны неизбежно смешиваются в народной поэзии. Образ Деисуса здесь как бы сам подсказывает это смешение. Но гробница Иоанна Богослова должна быть третьей по самому родству апокрифической его легенды с легендой Богоматери и с воскресением Христовым. Предание рассказывает, что Иоанн не умирал (ср.: Ин. 21: 23), но спит в своей Эфесской гробнице. Именно по образу этого “усновения” Иоаннова народ создает представление о трех спящих. Из этих трех сионских гробов Иоаннов в мифологическом смысле является первоначальным» [28, с. 52–53].

Принимая в целом версию проникновения в стих образа гробницы Иоанна Богослова как гробницы пустой, в которой, согласно преданию, нет мощей, ибо они чудесным образом исчезли (что позволяет поставить

ее рядом с опустевшими чудесным образом гробницами Иисуса Христа и Девы Марии), отметим еще одну иконографическую аналогию. Речь идет о предстоянии Богородицы и Иоанна кресту в сцене Распятия Иисуса Христа, запечатленном на большинстве изображений этого сюжета [21, с. 452–453]. Эта голгофская семантика, весьма вероятно, становится едва ли не наиболее серьезным основанием для выстраивания финального эпизода стиха на Страстной сюжет.

Однако актуальная для духовного стиха «Хождение Богородицы» символика трех гробниц обусловлена не только их соотнесенностью с именами Иисуса, Девы Марии, Иоанна Предтечи / Богослова. Она раскрывается в образах, которыми стих расцвечивает созданную картину. Гробницы предстают в окружении предметов-символов, причем, по наблюдению Г.П. Федотова, «в этих символах есть градация — не церковно-иерархическая, но поэтическая» [28, с. 53]. Комментируя символику образов, окружающих три гробницы, Г.П. Федотов решает свою задачу: в неравноценности этих образов он видит особенность народной религиозности с ее специфическими предпочтениями. Для него принципиально важно, что «символы гробницы Христа и Иоанна церковно-литургичны и при том взаимозаменяемы, то есть то, что в одних вариантах приписывается Христу, в других — Иоанну...» (над ними «свечи горят / теплятся / пылают», «ланпаты горят»; «попы поют» («молебны поют») или даже «ангелы поют» («поют песни архангельския») [8, с. 240–244, 248 (№ 391–395, 399, 400)]. Символы же Богородицы уникальны, присущи только Ей. Они «райски-космичны и, колеблясь в деталях, сохраняют общее впечатление природной («софийной») красоты: пташки (с. 240), лоза (с. 243), цветы (розы — с. 248).

А над Девой Святой цветы расцвели,
 Цветы расцвели, цветики лазоревые,
 На тех на цветочках сидят пташки Камские
 (вар.: птицы райския),
 Поют Стишочки Херувимские (с. 244, 248)¹².

¹² Г.П. Федотов анализирует в своей работе стихи из сборника П.А. Бессонова «Калеки переходные», а потому все отсылки в цитате даны на страницы в единственном на сегодняшний день издании этого собрания.

Это райское “успение” среди птиц и цветов является кафартическим завершением страстей Богородицы. Это Ее упокоение от страданий» [28, с. 53].

Следуя логике рассуждений Г.П. Федотова, можно прийти к выводу, что если в первой части стиха, в которой Богородица совершает свой путь, в качестве центрального образа мыслится гроб Христов, который есть цель ее поисков, то в видении, заключающем стих, более выразительную характеристику получает гроб самой Богородицы. И в этом смысле мариологическая символика¹³ оказывается для стиха «Хожение Богородицы» более существенной, нежели символика Страстей Христовых.

Казалось бы, очень похоже трактовал этот мотив и А.Н. Веселовский, говоря «о западнохристианском представлении... о мистической розе-Богородице, из которой выпархивает к небу птичка». Рассмотрев средневековые легенды, по-разному отразившие эту символику, он обратился и к интересующему нас фрагменту, который привлек его внимание в немецких, моравских, украинских и белорусских песнях. Однако вот какой вывод он делает, анализируя эпизод с «процветшей гробницей» Богородицы: «...На горе стоят три ложа, три гроба, лежат в них Господь Бог, Богородица, св. Иоанн; над святой Девой вырастает роза, из нее вылетает птичка: то не птичка, а Сын Божий! — Лоза Иисея, жезл Аарона и Иосифа с покоящимся на нем Святым Духом — голубем — всё это сближено было с образом розового куста, может быть, с представлением райского крестного древа — и всё это послужило символом Воскресения и Вознесения» (выделено мною. — Л.Ф.) [13, с. 308].

Итак, А.Н. Веселовский приходит к мысли о том, что цветение лозы / цветка / розы в данном случае есть не что иное, как символ преодоления смерти — народы Европы с дохристианских времен розами чествуют умерших предков, украшая их гробницы; став христианами, они верят, что розы «распускаются на гробницах святых, вырастают по смерти из их уст, глаз и ушей» [13, с. 306]. Для Средневековья важно не только уподобление Богоматери виноградной лозе, розовому кусту, плодоносному дереву, саду, но и уподобление Христа лозе, цветку, плоду¹⁴. И в этом смысле мы

¹³ О символике Богородицы как древа, лозы и сада в восточно- и западнохристианской поэзии и изобразительном искусстве см.: [25, с. 51–53; 20].

¹⁴ См. начало ирмоса четвертой песни Канона Рождества Христова: «Жезл из корене Иисея и цвет от него, Христе, от Девы прозябл еси...», а также тропарь второй статьи на утрени Великой Субботы: «Взят еси от земли, но источил еси спасения вино, животочная лозо:

снова возвращаемся к символике кроваво-красной розы, через страдание утверждающей любовь и побеждающей смерть: «Как холодной ночью роза бывает закрыта и раскрывается лишь утром при первых лучах солнца, так и этот цветок, Иисус Христос, казалось, свернулся, точно от ночного холода, со времени грехопадения первого человека, но когда завершился круг времен, он внезапно распустился под солнцем любви», — приводит ученый слова св. Бернарда Клервосского [13, с. 307].

Таким образом, символы, на которые обратил внимание Г.П. Федотов, вряд ли уместно соотносить только с Богородицей и ее гробницей. Они уместны и в описании гробницы Иисуса Христа, поскольку утверждают идею его Воскресения. Правомерность нашей оценки подтверждает вариант стиха «Хождение Богородицы» из материалов И.М. Добротворского, в котором мотив «процветшего гроба» соотносится со всеми тремя гробницами:

...Как во первом во гробе Богородица,
А в другом во гробе Иоанн Предтечь,
А в третьем гробе Сам Исус Христос.
Как над теми гробами цветы расцвели,
На цветах сидят птицы райския,
Воспевают оне песни архангельския,
А с ними поют все ангелы,
Все ангелы со архангелами,
С серафимами, с херувимами
И со всею силою небесною;
Воспевают оне песню: «Христос вокрес!»

[8, с. 249 (№ 400 б)]

Жизнеутверждающая картина тянущихся к небесам цветов с сидящими на них птицами, голоса которых смешиваются с голосами ангельскими, безусловно, несет мысль о преодолении смерти. И в этом смысле финал стиха «Хождение Богородицы» оказывается очень близок финалу другого страстного стиха — «Сна Богородицы», в котором Иисус, обраща-

прославляю страсть и крест» как аллюзия на евангельское «Я есмь истинная виноградная лоза... а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода» (Ин. 15, 1–8).

ясь к плачущей Матери, прорицает свое скорое Воскресение и прославление [8, с. 177–178, 182–183, 185 (№ 605, 607, 608 и др.)]. Причем и в «Сне Богородицы» в словах Иисуса Христа с Его Воскресением неразрывно связано грядущее воскресение и прославление Девы Марии¹⁵.

Нельзя не отметить, что в стихе «Хождение Богородицы» видение трех гробниц передает это содержание, следуя поэтическим канонам, сложившимся в европейской традиции еще в ранний период — в древнегреческой лирике. Сошлемся на выразительный пример эпитафии на древнеримской гробнице времен Доминициана (конец I в. н. э.), о которой писал А.Н. Веселовский:

Мою могилу не опутывают ни ежевика, ни колючая лоза,
Не кружится над ней с пронзительным воем летучая мышь,
Но *вокруг моего гроба вверх тянутся все, какие ни есть,*
прелестные деревья,
Гордые своими плодоносными побегами.
Порхает вокруг него звонкий певец-соловей
И цикада, льющая со сладких губ лилейные напевы,
И бормочущая мудрости ласточка,
И звонко стрекочущий кузнечик, льющий из груди сладкую песнь.
[12, с. 299 (примеч.¹⁶)]

Слова поэта спорят со смертью, утверждая разнообразие жизни весенней природы, звенящей радостными голосами птиц и насекомых. Благодаря поэтическим образам эпитафии могила и гробница становятся частью вечно возрождающейся к жизни природы. В контексте же христианской традиции символика «процветшей гробницы / гроба» может быть воспринята как смысловая параллель к еще одному важному иконографическому символу, означающему победу Христа над смертью. Это Крест — процветшее древо (ср. с именованием креста «растением воскресения, деревом жизни вечной» [17, с. 362])¹⁷. Именно в этом качестве использует

¹⁵ Этот мотив разобран мною в [26].

¹⁶ Составители сборника избранных работ А.Н. Веселовского сопроводили пример, который ученый приводит в своей статье на языке оригинала, подстрочным переводом Н.П. Гринцера. Именно он и процитирован здесь.

¹⁷ О символике креста как древа см., к примеру: [15, с. 80–85].

образ гробницы в храме духовный стих «Хождение Богородицы», финал которого есть эмблематическое изображение Воскресения Христа, поправшего *«смертию смерть»* и даровавшего живот *«сущим во гробех»*.

Народный духовный стих несет в себе догматическое содержание, связанное с идеей победы над смертью и воскресения в жизнь вечную. Вероятно ли это? Если иметь в виду, что фольклорный образ мог создаваться с опорой на образ церковный, на восприятие храмовой иконы как изобразительного эталона, то ответ будет положительным. Поставив вопрос о визуальных основах фольклорного мотива трех гробниц в стихе «Хождение Богородицы», мы проследили, как постепенно сложный литургический символ конкретизировался в пространстве храма — сначала у западных христиан, а затем и в православной традиции. Возможность видеть икону Святого Гроба в церкви подсказывала новые направления развития страстного сюжета, подталкивала к дальнейшему осмыслению путей «перевода» содержания иконы на язык словесного произведения¹⁸. Так родилась *словесная икона* финала стиха, соединившая в себе предметную конкретику визуального образа с христианским символизмом, с одной стороны, и поэтическими иносказаниями традиционной лирики — с другой.

18 О значимости такой постановки вопроса говорил Н.В. Покровский [21, с. 59].

Список литературы

- 1 Агапкина Т.А. Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении: Сюжетика и образ мира. М.: Индрик, 2010. 824 с.
- 2 Амроян И.Ф. Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). М.: Гос. респуб. центр рус. фольклора, 2005. 296 с.
- 3 Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989. 215 с.
- 4 Баталов А.Л. Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 154–171.
- 5 Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца XVI века: Проблемы художественного мышления эпохи. М.: Российская академия художеств, 1996. С. 268–282.
- 6 Баталов А.Л. Гроб Господень в сакральном пространстве русского храма XVI–XVII веков // Восточнохристианские реликвии. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 513–532.
- 7 Белевская епархия: Официальный сайт. Новости Алексинского благочиния. Дата размещения: 07.11.2013. URL: <http://belevparhia.ru/component/content/article/10-sobytiya/1693-chudesnoe-obretenie-skulpturnogo-obraza-khrista-spasitelya> (дата обращения: 12.12.2016).
- 8 Бессонов П.А. Калеки переходные. Сборник статей и исследований. М., 1861. Вып. 2. С. 269–524; М., 1863. Вып. 4. 252 с.; М., 1864. Вып. 6. 328 с.
- 9 Бучилина Е.А. Духовные стихи: Канты: Сборник духовных стихов Нижегородской области. Нижний Новгород: Наследие, 1999. 416 с.
- 10 Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 832 с.
- 11 Васильева О.А. Деревянная плащаница как иконографический вариант сюжета «Христос во гробе» из собрания Псковского музея // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте: Материалы межрегион. науч. симпозиума, 7–9 ноября 2012 г. Пермь, 2013. С. 143–151.
- 12 Веселовский А.Н. Из истории Naturgefühl // Веселовский А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 295–303.
- 13 Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 304–312.
- 14 Виноградов Н.Н. Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. (По старинным рукописям и современным записям) [Вып. I] // Живая старина. 1907. Год XVI. Вып. II. Отд. II. С. 25–56.
- 15 Генон Р. Символика креста. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 704 с.

- 16 *Гухман С.Н.* Соловецкая редакция «Документального» сказания о даре шаха Аббаса России // ТОДРЛ. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. Т. XXVIII. С. 376–384.
- 17 *Иоанн Дамаскин, св.* Точное изложение православной веры. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2014. 591 с.
- 18 Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П.С. Ефименком. М.: Типо-литография С.П. Архипова и К°, 1878. Ч. 2: Народная словесность. 276 с.
- 19 Новая скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных Вениамина, архиепископа Нижегородского и Арзамасского: в 2 тт. М.: Русский Духовный Центр, 1992. 272 с. + 256 с. (Репринтное воспроизведение издания — СПб., 1899.)
- 20 *Плюханова М.Б.* Этюд о древе Богоматери // Шиповник: Историко-филологический сборник. К 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 341–353.
- 21 *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
- 22 *Селиванов Ф.М.* Русские народные духовные стихи: учеб. пособие для филологических факультетов. Йошкар-Ола: Изд-во МарГУ, 1995. 160 с.
- 23 *Соколов Б.М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. М., 1926. № 1. С. 30–53.
- 24 *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
- 25 *Фадеева Л.В.* Богородица в русских заговорах (роль христианских источников в формировании образа): дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2000. 267 с.
- 26 *Фадеева Л.В.* «Спишу твой лик на икону...»: из наблюдений над смысловыми метаморфозами поэтической формулы // Традиционная культура. 2010. № 4. С. 65–76.
- 27 *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. 672 с.
- 28 *Федотов Г.П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.
- 29 *Царевская Т.Ю.* О царьградских реликвиях Антония Новгородского // Восточнохристианские реликвии. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 398–414.
- 30 *Шиндин С.Г.* Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М.: Наука, 1993. С. 109–127.
- 31 *Шиндин С.Г.* К общей характеристике восточнославянских заговоров // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы / под ред. В.Н. Топорова. М.: Индрик, 1995. С. 303–318.

References

- 1 Agapkina T.A. *Vostochnoslavianskie lechebnye zagovory v sravnitel'nom osveshchenii: Siuzhetika i obraz mira* [East Slavic healing spells in comparative perspective: plots and the image of the universe]. Moscow, Indrik Publ., 2010. 824 p. (In Russ.)
- 2 Amroian I.F. *Povtor v strukture fol'klornogo teksta (na materiale russkikh, bolgarskikh i cheshskikh skazochnykh i zagovornykh tekstov)* [Repetition in a structure of folklore text (on the material of Russian, Bulgarian, and Czech fairy tales and charms)]. Moscow, Gos. respub. tsentr rus. fol'klora Publ., 2005. 296 p. (In Russ.)
- 3 Andreev M.L. *Srednevekovaiia evropeiskaia drama: Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv.)* [Medieval European drama: origin and formation (the 10th – 13th centuries)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 215 p. (In Russ.)
- 4 Batalov A.L. Grob Gospoden' v zamysle "Sviataia Sviatykh" Borisa Godunova [The Holy Sepulcher in Boris Godunov's germ "The Sanctum Sanctorum"]. *Ierusalim v russkoi kul'ture* [Jerusalem in Russian Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 154–171. (In Russ.)
- 5 Batalov A.L. *Moskovskoe kamennoe zodchestvo kontsa XVI veka: Problemy khudozhestvennogo myshleniia epokhi* [Moscow stone architecture at the end of the 16th century: Aspects of artistic thinking of the time]. Moscow, Rossiiskaia akademiia khudozhestv Publ., 1996, pp. 268–282. (In Russ.)
- 6 Batalov A.L. Grob Gospoden' v sakral'nom prostranstve russkogo khrama XVI–XVII vekov [The Holy Sepulcher in the sacred space of Russian churches of the 16th – 17th centuries]. *Vostochnokhristianskie relikvii* [Eastern Christian Relics]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2003, pp. 513–532. (In Russ.)
- 7 *Belevskaia eparkhiia* [Belev eparchy]: *Official site. Novosti Aleksinskogo blagochiniia* [News of Aleksin deanery]. The date of publishing: 07.11.2013. Available at: <http://belevparhia.ru/component/content/article/10-sobytiya/1693-chudesnoe-obretenie-skulpturnogo-obraza-khrista-spasitelya> (Accessed 12 December 2017). (In Russ.)
- 8 Bessonov P.A. *Kaleki perekhozhnye: Sbornik statei i issledovaniy* [Vagrant cripples: Collection of spiritual verse and research]. Moscow, 1861, vol. 2, pp. 269–524; Moscow, 1863. Vol. 4. 252 p.; Moscow, 1864. Vol. 6. 328 p. (In Russ.)
- 9 Buchilina E.A. *Dukhovnye stikhi: Kanty: Sbornik dukhovnykh stikhov Nizhegorodskoi oblasti* [Spiritual verse: chants: A collection of spiritual verse from Nizhegorodskaya province]. Nizhny Novgorod, Nasledie Publ., 1999. 416 p. (In Russ.)
- 10 Vaneian S.S. *Arkhitectura i ikonografiia. "Telo simvola" v zerkale klassicheskoi metodologii* [Architecture and iconography. "The body of the symbol" in the reflection of classical methodology]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2010. 832 p. (In Russ.)
- 11 Vasil'eva O.A. Dereviannaia plashchanitsa kak ikonograficheskii variant siuzheta "Khristos vo grobe" iz sobraniia Pskovskogo muzeia [The wooden holy shroud as an iconographic variant of the plot "Christ in the Sepulcher" from the collection

- of Pskov museum]. *Problemy izucheniia, sokhraneniia i ispol'zovaniia nasledii khristianskoi dereviannoi skul'ptury. Permskaia dereviannaia skul'ptura v evropeiskom khudozhestvennom kontekste: Materialy mezhregion. nauch. simpoziuma, 7–9 noiabria 2012 g.* [Problems of studying, preservation, and usage of the heritage of Christian wooden sculpture. Perm wooden sculpture in the European artistic context: The materials of interregional academic symposium, November 7–9, 2012]. Perm, 2013, pp. 143–151. (In Russ.)
- 12 Veselovskii A.N. Iz istorii Naturgefühl [From the history of Naturgefühl]. *Veselovskii A.N. Izbrannoe. Na puti k istoricheskoi poetike* [Selected Works. Towards historical poetics]. Moscow, Avtokniga Publ., 2010, pp. 295–303. (In Russ.)
 - 13 Veselovskii A.N. Iz poetiki rozy [From the poetics of the rose]. *Veselovskii A.N. Izbrannoe. Na puti k istoricheskoi poetike* [Selected Works. Towards historical poetics]. Moscow, Avtokniga Publ., 2010, pp. 304–312. (In Russ.)
 - 14 Vinogradov N.N. Zagovory, oberegi, spasitel'nye molitvy i proch. (Po starinnyim rukopisiam i sovremennym zapisiam). Vyp. I [Spells, charms, saving prayers, etc. (On ancient manuscripts and modern records). Vol. I]. *Zhivaia starina*, 1907, year XVI, vol. II, part II, pp. 25–56. (In Russ.)
 - 15 Genon R. *Simvolika kresta* [The symbolism of the cross]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2008. 704 p. (In Russ.)
 - 16 Gukhman S.N. Solovetskaia redaktsiia “Dokumental'nogo” skazaniia o dare shakha Abbasa Rossii [Solovki edition of the “Documentary” saga about a gift of the shah Abbas to Russia]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Studies of the Old Russian Literature Department]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1974, vol. XXVIII, pp. 376–384. (In Russ.)
 - 17 John Damascene, st. *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoi very* [An Exact Exposition of the Orthodox Faith]. Moscow, Publ. of the Presentation of Christ in the Temple monastery. 2014. 591 p. (In Russ.)
 - 18 *Materialy po etnografii russkogo naseleniia Arkhangel'skoi gubernii, sobrannye P.S. Efimenko* [The materials on ethnography of Russian population of Arkhangel'sk province collected by P.S. Efimenko]. Moscow, Tipo-litografiia S.P. Arkhipova i K° Publ., 1878. Vol. 2: Folk literature. 276 p. (In Russ.)
 - 19 *Novaia skrizhal' ili ob'iasnenie o tserkvi, o liturgii i o vsekh sluzhbach i utvariakh tserkovnykh Veniamina, arkhiepiskopa Nizhegorodskogo i Arzamasskogo: v 2 t.* [The new tablet, or an explanation about the church, the liturgy, and all services and things in the church by Veniamin, the archbishop of Nizhny Novgorod and Arzamas: in 2 vol.]. Moscow, 1992. 272 p. + 256 p. (Reprint reproduction of the edition — St. Petersburg, 1899.) (In Russ.)
 - 20 Plukhanova M.B. Etiud o dreve Bogomateri [Essay about the tree of the Mother of God]. *Shipovnik: Istoriko-filologicheskii sbornik. K 60-letiiu R.D. Timenchika.* [Wild Rose: Historical and philological collection of articles to the 60th anniversary

- of R.D. Timenchik]. Moscow, Vodolei Publishers, 2005, pp. 341–353. (In Russ.)
- 21 Pokrovskiy N.V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh* [The Gospel in iconography monuments, mainly Byzantine and Russian]. Moscow, Progress-Traditsia, 2001. 564 p. (In Russ.)
- 22 Selivanov F.M. *Russkie narodnye dukhovnye stikhi: Ucheb. posobie dlia filologicheskikh fakul'tetov* [Russian folk spiritual verse: Manual for philological departments]. Yoshkar-Ola, MarGU Publ., 1995. 160 p. (In Russ.)
- 23 Sokolov B.M. Ekskursy v oblast' poetiki russkogo fol'klora [Insights into the poetics of Russian folklore]. *Khudozhestvennyi fol'klor*. Moscow, 1926, no 1, pp. 30–53. (In Russ.)
- 24 Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 227–284. (In Russ.)
- 25 Fadeyeva L.V. *Bogoroditsa v russkikh zagovorakh (rol' khristianskikh istochnikov v formirovanii obraza)* [Theotokos in the Russian charms (the role of the Christian sources in the image formation)]. PhD diss. M.V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, 2000. 267 p. (In Russ.)
- 26 Fadeyeva L.V. "Spishu tvoi lik na ikonu...": iz nabliudenii nad smyslovymi metamorfozami poeticheskoi formuly ["I'll paint thy face on the icon...": Some observations about the metamorphosis of meaning in the poetic formula]. *Traditsionnaia kul'tura*, 2010, no 4, pp. 65–76. (In Russ.)
- 27 Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Etymological dictionary of Russian language: in 4 vol.]. Moscow, Progress Publ., 1986. Vol. 2. 672 p. (In Russ.)
- 28 Fedotov G.P. *Stikhi dukhovnye. Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikhom* [Spiritual verse. Russian popular faith in spiritual verse]. Moscow, Progress, Gnosis Publ., 1991. 192 p. (In Russ.)
- 29 Tsarevskaia T.J. O tsar'gradskikh relikviiakh Antonii Novgorodskogo [Constantinopolitan relics obtained by Anthony of Novgorod]. *Vostochnokhristianskie relikvii* [Eastern Christian relics]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2003, pp. 398–414. (In Russ.)
- 30 Shindin S.G. Prostranstvennaia organizatsiia russkogo zagovornogo universuma: obraz tsentra mira [Spatial organization of the Russian charms' universe: image of the center of the world]. *Issledovaniia v oblasti balto-slavianskoi dukhovnoi kul'tury. Zagovor* [Studies in the field of the Baltic and Slavic spiritual culture. Charm]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 109–127. (In Russ.)
- 31 Shindin S.G. K obshchei kharakteristike vostochnoslavianskikh zagovorov [On the general characteristic of East Slavic charms]. *Etnoazykovaia i etnokul'turnaia istoriia Vostochnoi Evropy* [Ethno-cultural and ethnolinguistic history of Eastern Europe], ed. by V.N. Toporov. Moscow, Indrik Publ., 1995, pp. 303–318. (In Russ.)