

Anna V. Ryndina

Academician of the Russian Academy of Arts,

Honoured Artist of the Russian Federation,

Doctor of Arts,

Professor,

Head of the Old Russian and Church Art Department of the

Research Institute of Theory and History of Fine Arts at the

Russian Academy of Arts

e-mail: ryndinaav@rah.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-10-32

A CARVED FIGURE OF SAINT DEMETRIUS OF THESSALONICA IN THE EPONYMOUS AISLE OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN. THE RELIC AND ITS SCULPTURAL EMBODIMENT

Summary: In the article, the author continues her research on the Holy relics and wooden carved sculpture in ancient Russian art in the context of East and West relations.

The author draws attention to the current problem of studying the relationship of form formation with the structure of symbolic thinking within the cultural space of the era. Moreover, the author explores historical analytical texts which highlight the problems of sacred synthesis, confirming the author's conclusions that church space and each object, regardless of its size and sacred significance, originally formed a single whole.

In her article, the author proves that the kiot carved statue of St. Demetrius of Thessalonica was made by a Moscow master at the end of the 14th — beginning of the 15th centuries. It was placed in the Demetrius chapel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, signifying, according to Metropolitan Cyprian's plan, the image of the saint's "tomb board", which was brought to Vladimir from Thessalonica in 1197. Restored in the 16th and 17th centuries, the icon of the Thessalonica martyr, from which a golden filigree crown (the end of the 14th — beginning of the 15th

century) has been preserved, could have also been commissioned by Cyprian in order to liken the Moscow Assumption Cathedral to the ancient basilica of St. Demetrius, and Moscow to Thessalonica. The only ancient shrine brought to Moscow from Vladimir in the 90s of the 14th century was most likely a Byzantine ark of the 11th century with a particle of St. Demetrius's "shirt", which was the main shrine of the basilica. The reconstruction of the "tomb board", commissioned by Cyprian, in the form of a wooden statue of the saint confirms the opinion that it was a relief.

The author draws attention to the polemical problem of interpretation of the phenomenon of Russian church sculpture in the synodal era as a manifestation of pagan beliefs, pointing out that its in-depth study at the end of the 20th — beginning of the 21st centuries made it possible to assert the high spiritual and artistic status of this phenomenon. The author bases her evidence on archival documents, analysis of historical and cultural contexts, and comparative analysis of monuments.

Keywords: Saint Demetrius of Thessalonica, relics of Thessalonica, Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, church sculpture

Many researchers attach great importance to the fate of the Thessalonica relics which were brought to Vladimir from Thessalonica in 1197 and then found their way to the Assumption Cathedral¹ in Moscow. However, numerous questions regarding the "tomb board" of St. Demetrius remain in the shadows, and the final date of the pictorial icon, renewed in 1701 by Kirill Ulanov, is also unclear.

It seems to us that the analysis of the carved image of the holy warrior, discovered by N. Pomerantsev in the attic of the Mirovarennaya Chamber of the Moscow Kremlin in 1924 and identified by him as an image of St. Demetrius of Thessalonica of the end of the 14th — beginning of the 15th centuries², can shed light on the solution of the above-mentioned problems. According to the researcher, the sculpture was badly damaged by fire (hands are missing and the face is damaged). Pomerantsev believed that the warrior held a spear in his right hand, and a shield³ in his left.

According to G. Wagner, the warrior representing St. George has common iconographic and typological features with the stone Yermolinsky George of the Frolov Gates of the Moscow Kremlin and was created, therefore, in the second half of the 15th century⁴. For Wagner, the image of St. George, "the patron of the princely house", is the most consistent with the ideological views of the era of Ivan III⁵.

In connection with the possible functioning of the statue, Wagner puts forward a hypothesis about its position "in the architectural niche of some Kremlin tower or grand duke's palace"⁶. As one can see, in connection with the warrior's figure, in science, there is the same circle of "city defence" stamps as in the case of Nikolai Mozhaisky. Although according to the materials of written sources of the

17th-18th centuries and according to the modern existence of kiot icons with a relief image of saint warriors, in particular, *Saint George and the Dragon*, it is clear that they occupied a place in the interiors of churches, most often in side-by-side iconostases⁷. This equally applies to ancient Balkan wooden statues.

Let us start with the definition of the character. We are presented with the opinion of Pomerantsev, who believed that the Kremlin warrior was St. Demetrius of Thessalonica; it is closer to the truth than Wagner's point of view. Wagner proceeded from such an iconographic sign as "curly hair"⁸, arranged in round curls on the saint's head, known precisely from the images of St. George, while the hair of St. Demetrius was interpreted differently — in the form of straightened strands, more adjacent to the head. However, this argument is by no means absolute.

Indeed, the hairstyle of the Kremlin warrior is made using the same convex "curls" as in the subsequent images of wooden horsemen. However, it is made differently. The hair fits around the egg-shaped head, without creating a fluffy curly hat characteristic of iconography of St. George. In this case, it has the form of a "helmet" tightly attached to the head, descending along the cheeks so that long wavy strands are visible in the front, reaching almost to the chin; the lower curl is accentuated by size, falling down in the form of a kind of "drop". This form of hairstyle is a sign of a very wide range of icons and reliefs with the image of St. Demetrius, dating back to ancient times.

Such, for example, is an ivory icon of the second half of the 10th century with a tall relief figure of St. Demetrius of Thessalonica from the Metropolitan Museum of Art in New York⁹. In painting of the 11th-12th centuries, this is the martyr of Thessalonica on two icons from the State Hermit-

1. Smirnova, E.S. 1997. "Church Icon of the Dmitrievsky Cathedral. The Holiness of the Thessalonica Basilica in the Vladimir Church", *Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation*, pp. 220–253.
2. Sterligova, I.A. 1997. "Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus", *ibid.* pp. 255–273.
3. Pomerantsev, N.N. 1964. *Vystavka russkoj derevjannoj skulptury i dekorativnoj rez'by: Katalog [Russian wooden sculpture and decorative carving. Catalogue of the exhibition]*, p. 24. Moscow, USSR. The monument's height: 1.7 m.
4. *Ibid.*
5. Vagner, G.K. 1980. *Ot simvola k real'nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve XIV–XV vekov [From symbol to reality. The development of plastic image in the Russian art of XIV–XV centuries]*, p. 223. Moscow, USSR.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

7. *Reznye ikonostasy i derevjannaya skulptura Russkogo Severa: Katalog vystavki [Carved icon-stands and wooden sculpture of the Russian North. Catalogue of the exhibition]*, 1995, Moscow, Russia. Cat. M 7, «The Miracle of St George and the Dragon» (the XVII century) from the northern aisle of the Cathedral of the Annunciation in Solvychevodsk; Cat. M 9, «St George the Victorious» (the XVII century) from the St. Michael the Archangel's Church in the Velikodvorskaya village; Cat. M 10, «The Miracle of St George and the Dragon» (the XVII century) from the Epiphany Cathedral in Mezen, and others.
8. Vagner, G.K. *Op. cit.* p. 223.
9. Evans, Helen C. (Editor) and Wixom, William D. (Editor). 1997. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*. Cat № 81, pp. 134–135.



Ill. 1. Dmitry Solunsky

age: *The Apostle Philip, St. Fyodor and St. Demetrius and St. George, Fyodor Stratilat and Demetrius*¹⁰, and the character of the last image dating back to the 12th century is closer to the type we are interested in.

Based on the direction of the preserved part of the right hand and the position of the saint's left shoulder, one can think that the warrior was

10. Bank, A. 1977. *Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums*, no. 239–241, pp. 316–317, 242, 317.

holding a shield with his left, lowered hand, and holding a high spear in his right, like the two characters of the Hermitage icons mentioned above. The figure of St. Demetrius on a small mosaic image of the 14th century from Sassoferrato in Italy, in the icon setting of which an ampoule with myrrh is embedded¹¹, is designed in a similar way. It should be noted that this gesture is at odds with the known copies of the Thessalonica icon, which, as they say, was painted on the “tomb board” of the saint and was brought to Vladimir from Thessalonica in 1197¹², and then to Moscow in the 90s of the 14th century under Metropolitan Cyprian¹³.

However, in connection with the named icon from Thessalonica, a number of essential points are unclear: to what extent does the iconography of the ancient icon (if it existed at all!) correspond to the Godunov copy of 1596 from the State Historical Museum¹⁴ and the image of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, restored (more precisely, re-painted) by Kirill Ulanov in 1701 on a 12th century board (?)¹⁵. E. Smirnova notes that it is impossible to decide with certainty what the original iconographic version was¹⁶.

There remains another question — do we have reason to identify the “tomb board” brought from Thessalonica with the icon that exists now, for this identification first appears only in the text of *The Book of Degrees of the Royal Genealogy*¹⁷. Smirnova believes that there are grounds for this¹⁸. However, she cites A. Grabar's opinion, which is most interesting for us, that the “tomb board” could be part of an empty tomb, which was located in the Thessalonica basilica and was upholstered in silver (most likely, chased — author's note) plates¹⁹, that is, it was a tomb relief. A similar precedent is known: under Bishop Heidelberg (1133), an icon of St. Demetrius of Thessalonica, originating from Apulia and famous among

11. *Splendori di Bisanzio*, 1990. Cat. № 42, pp. 112–113. Milano, Italy.

12. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 220, illustration 132, 134, 135.

13. Ibid. p. 229.

14. Ibid. illustration 134, p. 223.

15. Ibid. illustration 132, p. 221, p. 232.

16. E. S. Smirnova notes that it is difficult to draw a conclusion about the original iconography of the icon: large ancient fragments under the layer of painting from 1701 are absent. — Smirnova, E. S. Ibid. p. 234.

17. Ibid. p. 231

18. Ibid.

19. Grabar, A. 1950. “Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 5, pp. 2–28. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 239.

contemporaries precisely for the beauty of gold²⁰, was specially brought as a gift to Saint Julian in Mens. Researchers see in it a Byzantine icon in a luxurious precious frame²¹, which was traditional for the Eastern Christian world. Meanwhile, the origin of the monument is from Apulia, where the relics of St. Nicholas the Wonderworker have been kept in Bari since 1087, and the news of the tomb chased icon of the saint, enclosed to the Barian basilica by Serbian kings at the beginning of the 14th century and perhaps, repeating the most ancient precious statue — a reliquary, urge to treat this news differently and assume the chased image of the Thessalonica martyr to be in the icon from Mens; the martyr could be the container of the wonderful myrrh flowing from the relics of the saint or his mysterious “shirt”, mentioned among the relics brought to Vladimir from Thessalonica in the Laurentian Chronicle of 1212²².

The “historical reconstruction” of famous monuments of church art was more than appropriate in the era of Metropolitan Cyprian, and especially in connection with the image of this saint. The fact is that in 1185, one of the Thessalonica icons of St. Demetrius was temporarily captured by the Bulgarians and transferred from Thessalonica to Tarnovo (when the basilica was plundered by the Normans), and Saint Demetrius was glorified by the brothers Peter and Asen as the patron saint of Bulgaria²³. In an epigram to the glory of this icon, Theodore Balsamon again mentioned the luxury of gold and silver²⁴. And although in 1186, the icon was again in the hands of the Byzantines, the fact of Bulgaria's involvement in it was very significant not only then but also in the era of Metropolitan Cyprian, when a real tendency arose to overcome the long-term schism between the Bulgarian and Byzantine Churches, which preceded the patriarchate of Evfimiy Turnovsky, whose relative was presumably Cyprian²⁵.

20. Tarkova-Zaimova, B. 1978. “Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte «occumienique»”. *Byzantino-bulgarica*, vol. 5, p. 265. Sofia, Bulgaria.

21. Ibid.

22. “Lavrent'evskaja letopis” [“Laurentian Chronicle”], issue 2, column 422. *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles], vol. 1, 1927. Leningrad, USSR.

23. Tarkova-Zaimova, B. Op. cit., pp. 262–263.

24. Ibid.

25. Prohorov, G.M. 1976. *Povest' o Mityae* [The Tale of Mityaj], pp. 16–21. Leningrad, USSR.

The proposed by Smirnova date of appearance of the image of St. Demetrius of Thessalonica in Moscow not in 1380 but simultaneously with the ancient icon of Our Lady of Vladimir is more than logical, as well as Cyprian's order for both icons to have precious gold settings with chasing and filigree²⁶. Cyprian, as it were, consciously united the palladium of Rus' in the form of an ancient image of the Virgin with the historical palladium of Bulgaria and all of Byzantium in a single act of their solemn transfer to Moscow, which inherited the state and spiritual tradition not only of Kiev and Vladimir but of Byzantium as a whole. It is clear that this act involved a painted icon of a martyr warrior, then copied many times in Rus' in subsequent eras. However, this does not mean that it was painted precisely in the 12th century, moreover, on the saint's “tomb board”. It is here that one should recall A. Grabar's hypothesis about the relief icon.

Let us think about whether there are any semantic analogues of the mentioned “tomb board” in the past history of Rus'? Sacred tomb boards are mentioned twice in the Novgorod Chronicles of the 12th–13th centuries. According to researchers, in the Cathedral of St. Sophia in Novgorod at that time, there was a whole complex of objects that were relics of the Holy Sepulcher²⁷. The Novgorod chronicle says that in 1134, the “tomb board” of the Holy Sepulcher was brought to the great city by a certain Dionysius, the envoy of posadnik Miroslav²⁸. The First Novgorod Chronicle notes the acquisition of the Holy Sepulcher²⁹ by Dobrynya Yadreykovich, the future Archbishop Anthony, at the beginning of the 13th century in Constantinople. D. Ainalov believed that fragments of the facing of the marble *cubiculum* on the Tomb, which appeared after its destruction by the Arabs in 1009³⁰, are identified

26. Ryndina, A.V. 1990. *Artistic Metal of Moscow of the 14th–15th Centuries. Typology and Style formation*, Abstract of Ph.D. dissertation, p. 25, Moscow, USSR. Ryndina, A.V. 1997. “On the History of the Restoration of the Icon Setting of «Our Lady of Vladimir» in the 15th century”, *Ancient Russian Art. Research and attribution*, pp. 136–147.

27. Sterligova, I.A. 1994. “Ierusalimy kak liturgicheskie sosudy v Drevnej Rusi” [“Ierusalims as liturgical vessels in Kievan Rus”], *Ierusalim v russkoj kul'ture* [Jerusalem in Russian culture], p. 52. Nauka, Moscow, Russia.

28. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 2, p. 608.

29. *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshego izvodov* [The Novgorod First Chronicle of the older and younger recensions], p. 279. Moscow, Leningrad, USSR, 1950.

30. Ainalov, D.V. 1906. “Some Data of Russian Chronicles about Palestine”, *Communications of the Orthodox Palestinian Society*, vol. XVII, issue 3, pp. 345–350.

here. However, it could also be a miniature marble "model" of the church over the Holy Sepulcher, similar to those churches with which the Byzantines adorned the tops of crosses, numerous Eucharistic vessels, portable lanterns, etc.³¹. We are convinced of the latter by numerous Novgorod carved stone icons of the 13th-15th centuries with the plot of The Myrrh-Bearing Women at the Holy Sepulcher, where there was a unique architectural background³² in these compositions, and which served as pilgrimage relics³³.

All of the above allows us to suggest that the annalistic "tomb board" of the Thessalonica martyr could indeed be a relief that once covered the holy tomb in the form of a chased lining, or hewn from a wooden block that was part of the coffin and upholstered on the surface like famous medieval statues-reliquaries, embossed with plates of precious chasuble.

Among the objects associated with the veneration of St. Demetrius of Thessalonica in Rus', there is no doubt about the existence of the picturesque icon. It is just a matter of when it was made. And here we can talk about the 12th or 14th centuries. The surviving filigree gold crown of the late 14th — early 15th centuries is real evidence that by this time, the pictorial image had already been painted and decorated; however, it is unknown where and when it was painted.

In order to get closer to the truth, we need solid material and technical data, which is clearly not enough now. The nature of the "tomb board" leads researchers to a very broad date — the 11th-13th centuries³⁴. Under the painting of 1701, there are "no large fragments of another painting, neither the original one, nor from other layers, in particular, from the layer of 1517"³⁵.

Thus, the fact that a Greek icon of the 12th century was transferred to Moscow from Vladimir cannot be considered established. Smirnova believes that the annalistic text of 1212 sets the record straight in this matter: "put" the prince's "shirt" in the church,

and "place" the "tomb board" — this could only be if there was an image³⁶ on this board. The author considers the icon of the 12th century to be this image. However, also, a relief icon could be "placed" as a picturesque image — medieval people did not make any distinctions here, according to the dogma of the VII Ecumenical Council on icons. Therefore, this argument cannot be considered decisive.

One should also take into account the personality of the compiler of the Laurentian Chronicle (1377) — Dionysius of Suzdal, one of the keenest minds of Russian religious thought of the 14th century³⁷. The Bishop of Nizhny Novgorod was the head (since 1374) when Prince Dmitry Konstantinovich "ordered to make a stone wall, and conceive the Dmitriev Gate"³⁸, that is, during the years of heightened attention to the cult of the Thessalonica martyr with faith in his intercession. Hence, the "pedaling" of the theme of the Thessalonica relics in the depiction of the events of 1212 is also obvious. In the light of the story with the Vladimir icon of St. Demetrius of Thessalonica, attention should be paid to the fact of conscious antique stylisation — Dionysius, under the guise of "Laurentius", presents his alteration as the original annalistic story of the 13th century³⁹. It was Dionysius who came up with the idea of acquiring precious relics in Constantinople and ordering in Nizhny Novgorod in 1383 an artel of Greek and Russian jewelers for a large-scale reliquary of the Great Passion (Moscow Kremlin), as well as sending from Byzantium two images of Hodegetria, copied from the revered miraculous icon and placed in the Spassky Cathedral in Nizhny Novgorod and in the Cathedral Church of Suzdal⁴⁰. In all this, one can see the active interest of the era in the copies of the famous ancient icons of the Byzantine world, one of which could have been an icon of St. Demetrius of Thessalonica commissioned by Cyprian for the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin at the end of the 14th century and adorned with precious frame.

What place did the "tomb board" of the ancient chronicle play in this program? It is clear that it was unlikely to survive by the end of the 14th century.

31. Sterligova, I.A. Op. cit. p. 46.

32. Ryndina, A.V. 1968. "Features of Iconography Development in Ancient Russian Small Plastics. «Holy Sepulchre»", *Old Russian art. Artistic culture of Novgorod*, vol. 3, pp. 224-236.

33. Ryndina, A.V. 1994. "Old Russian Pilgrimage Relics. The Image of Heavenly Jerusalem in Stone Icons of the 13th-15th Centuries", *Jerusalem in Russian culture*, pp. 63-85.

34. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 231.

35. Ibid. p. 238. E. S. Smirnova relies on the opinions of restorers I. L. Baranov, G. S. Bahtel', and V. V. Kozintsev (ex. № 34, p. 250).

36. Ibid. p. 231.

37. Prohorov, G.M. 1976. *The Tale of Mityaj*, pp. 66-74.

38. "Rogozhskij letopisec" ["Rogozhsky chronicler"]. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. XV, p. 142.

39. Prohorov, G. M. Op. cit. p. 74.

40. "Rogozhskij letopisec" ["Rogozhsky chronicler"]. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. XV, p. 142.

Summing up the general impression of the statue of the Mirovarennaya Chamber, we can say that it is (excluding the false hands and the icon case) a carefully crafted solid lime block, having a height of 1 m 70 cm and a thickness of 22 cm. The back side of the figure is a surface roughly hewn with an ax and with holes at the level of the hips for mounting in an icon case.

In constructing volumes, the author not only did not hide but, on the contrary, emphasised this blockiness. None of the details, not a single volume goes beyond the front plane; nevertheless, the master manages to make the relief alive and quivering by subtle, almost imperceptible means.

If you look at the figure from the side, then there is a feeling of light wavy bends, almost incomprehensibly creating a living vibration of forms: slightly convex, rounded knees, a slightly sunken chest and slightly pushed forward plate armour, "cut" inward at the beginning of the legs. The interpretation of the face is especially striking: the task of preserving blockiness forces the master to put the egg-shaped head on a long neck and, as it were, squeeze them on both sides, emphasising the "frontal" nature of the side surfaces. The features of the face are "drawn" with the thinnest lines. Almond-shaped eyes, classical in outline, and a small plump mouth on a polished oval face create an image in its own way, both gentle and strong. The nose, which was damaged by fire, had an elongated shape, but was low in relief, fitting into the uniform boundaries of the front plane. The amazing folds of the cloak on the right shoulder, the plates and belt of the armour, high boots with a belt weave are also subtly traced almost without revealing the volume. Compared to the later wooden and stone horsemen, common in Russian carving of the 15th-17th centuries, the tiny ear, clearly visible on the right, least damaged side of the statue, in the form of an elegant s-shaped curl with a double contour⁴¹, surprises with its subtlety and even somehow touches.

The relief icon of St. Demetrius, undoubtedly, was revered and had a silver and wrought silver gilded riza, as evidenced by the marks from the nails on the body of the warrior, especially noticeable at the places where the figure adjoins the

41. Most wooden sculptures from this group have their ears fully covered with a shock of thick hair. As for the earliest monument from this iconography, the stone George (1464) of the Frolov Gates of the Moscow Kremlin, one can see only the end of its earlobe from under the hair.

icon case and on the belt of the armour. The best preserved traces of the icon setting are on a large convex halo. It is covered with nail heads of either copper or gilded silver⁴² all over the surface. Moreover, at the place where the halo adjoins the right cheek, between the fifth and sixth rounded curl of hair, a small fragment of gilded embossed silver has been preserved, on which, unfortunately, the ornament cannot be read.

Thus, what can be stated with greater or lesser accuracy in connection with the transfer of the relics of St. Demetrius to the Moscow Assumption Cathedral from Vladimir? The information about the bringing of the icon to Moscow, written on the "tomb board", first appears in a written source of the 16th century — in the Book of Royal Degrees⁴³. Nothing is said about the time of this event and the date of placing the image in the Assumption Cathedral. Researchers in this matter use the legendary information summarised in the 19th century on a metal tablet, which, in all likelihood, reproduces the text of the two earlier tablets with the history of the image, mentioned in the cathedral Inventories of 1627 and 1701⁴⁴. Only on the tablet of the 19th century, there is a date of the event: 6888 (1380), which, of course, cannot be accepted as an indisputable fact. From the text of its right part, we learn about the renewal of the icon in 1517 with the blessing of Metropolitan Varlaam, along with the ancient Mother of God of Vladimir, the images of Our Lady of Bogolyubskaya and the Savior on the throne, specially brought for this purpose from Vladimir⁴⁵. However, during the restoration of the icon of St. Demetrius, it was not possible to identify any traces of the renewal of 1517, in contrast to the Our Lady of Vladimir icon, where it can be clearly seen⁴⁶. There are no traces of an icon more

42. The clarification of the material should help clarify the dating of the icon's precious decoration.

43. *Kniga Stepen'naya [The Book of Degrees of the Royal Genealogy]*, p. 226. Moscow, Russian Empire, 1908.

44. Smirnova, E. S. Op. cit. pp. 227-228. For some reason, no one paid attention to the coincidence of the date of the icon's «restoration» by Kirill Ushakov and metropolitan Adrian's order of the metal plates with a «chronicle» for the honoured icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. These facts, undoubtedly, were supposed to confirm the relic's authenticity with the possible aim of historical ecclesiastical falsification typical for the XVIII century.

45. "Voskresenskaya letopis'" ["Resurrection Chronicle"], *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 8, p. 254, 264, 269. Saint Petersburg, Russian Empire, 1859. After having been restored, the Vladimir icons were returned.

46. Anisimov, A.I. 1983. "Vladimirskaya ikona Bozhiej Materi [Our Lady of Vladimir]", *Anisimov A. I. Sbornik statej [Anisimov A. I. Collection of articles]*, pp. 267-273. Moscow, USSR.

ancient than the ancient board of an indeterminate date with a painting by Kirill Ulanov of 1701, except for the golden filigree crown of Cyprian's time mentioned above, indicating, in any case, the presence of the image of the Thessalonica warrior-martyr, painted at the end of the 14th century, in Vladimir and then in Moscow, perhaps, straight in the Moscow Assumption Cathedral. The hypothesis of I. Sterligova seems convincing. She states that the silver gilded ark from the Armory of the Byzantine work of the second half of the 11th century was the receptacle of the bloody "shirt" of St. Demetrius, which is mentioned as the greatest shrine in the "Praise" to Prince Vsevolod of the Laurentian Chronicle along with the "tomb board" of the year 1212⁴⁷, and which, apparently, really appeared in Moscow at the end of the 14th century⁴⁸.

Summing up the available data, one can think that the only ancient Thessalonica relic brought to Moscow from Vladimir at the same time as the miraculous icon *Our Lady of Vladimir* was, most likely, only a Byzantine ark with the "shirt" of St. Demetrius. As for the icon and the "tomb board", on the basis of the gold filigree crown from the icon and the wooden icon-case statue of the end of the 14th century it is reasonable to assume Cyprian's large-scale plan to reconstruct the ancient Thessalonica shrines on Moscow soil in order to spiritually liken Moscow both to Thessalonica and Vladimir, which, despite the official significance of Kiev, retained the role of the real centre of the Great Russian metropolis, for which it had fought for so long and dramatically. Let us note in connection with reliquary from the Moscow Kremlin that it was under Cyprian in 1401 that another great shrine was brought from Suzdal to Moscow — the "Great Passion" of Dionysius of Suzdal, which contained the blood of the Savior and particles of the instruments of His Passions⁴⁹ in a large-scale reliquary.

As for the combination of picturesque and sculptural images in one memorial complex, the latter

technique was very characteristic for the reliquaries of St. Demetrius of Thessalonica, created in Thessalonica in the 13th-14th centuries. An example is the round pectoral reliquary from the Dumbarton Oaks Collection in Washington⁵⁰. On its front wing, there is a bust image of the saint, made in the technique of cloisonné enamel. Inside, there is a three-leaved kiot with two movable doors, as if covering the entrance to the tomb. The latter is presented in the form of a depression under a three-blade arch, which marks the canopy above the sarcophagus, under which there is a figure of St. Demetrius with arms folded across his chest. Attention should be paid to the structural similarity of this design with the Russian kiot "icons on resi" made of wood, similar to Nikola Mozhaisky and the Kremlin warrior. Unfortunately, none of the oldest icon cases has been preserved; however, on the basis of the monuments of the 16th century, one can imagine their shape. The only difference is that in similar to the Washington reliquaries, the image had a tomb board character, while the Russian kiot statues embodied the idea of the triumph of burnt flesh so relevant in the period of the need to resist spiritual vacillations, heresies and Latinism.

What place in a church could be occupied by a sculpture that marks the tomb board of St. Demetrius Myrotochets? It is known that in the southern part of the Moscow Cathedral of the Assumption, not far from the deacon's office, there is the Dmitrievsky chapel, the antiquity of which no one now doubts. The picturesque icon of St. Demetrius was, judging by the Inventories of the 17th century, in the central iconostasis at the very entrance to the chapel. The board of the icon, just like the wooden statue of a warrior, was badly damaged by fire. The first was installed against the background of the picturesque figures of Macarius of Egypt and Onufry the Great of the altar barrier of the cathedral: both were badly damaged by fire, and "the size of the burnt area corresponds to the Demetrius of Thessalonica icon standing on this place .., which was painted on a burnt board⁵¹ in

the 16th-17th centuries. It is only unclear what kind of fire the author of this conclusion, I. Kachalova, had in mind. In the 16th century, the icon was restored in 1517; however, in the fire of 1547, 'God's intercession in the Assumption Cathedral of the Deesis'⁵² and all the vessels turned out to be intact ..."⁵³

It seems to us that the kiot "icon on resi" was placed immediately in the Dmitrievsky aisle of the cathedral. There are well-known reasons to identify it according to the Inventory of the beginning of the 17th century, which T. Borisova dates to 1606–1611⁵⁴. There are two local images of St. Demetrius of Thessalonica. One, undoubtedly, was a picturesque icon and was overlaid with a silver and niello setting⁵⁵ like most of the cathedral icons in the second half of the 16th century. Another icon should attract our special attention: it is "... the image of Dmitry Solunsky in a kiot, which stands at the northern doors; it is overlaid with silver, the setting and the wreath are wrought silver..., and its kiot is wooden with valances... And along the margins, that image is damaged."⁵⁶ It is important to note that the damage of the icon setting speaks of the venerable age of the monument; the wooden statue of St. Demetrius, part of which has been preserved, had a wrought silver nimbus. Some details testify to his great veneration: the first icon had 2 Ugric gold coins, the second — 57, and even 5 silver gilded grivnas⁵⁷. In the inventory of 1627, at the northern doors, we do not find the aforementioned image — instead of it, there is the icon of St. Sergius and the image of St. Demetrius of Thessalonica, "Pyadnitsa"⁵⁸. Since the creation of the Inventory of 1627 was preceded by a fire, one must think that the icons — both the pictorial and the icon "on resi" — were damaged in the fire just then, which makes the renewal of the image in 1701 as well as the disappearance of a wooden icon from the chapel understandable.

Its current state indicates a significant deformation of the original appearance: the entire right side of the figure is badly damaged, starting with the face, which turned into a black frozen mess, and armour, and ending with the right leg with traces of severe burns. There are separate burns on the left leg, as well as in the lower part of the armour. It is clear that the false hands were the most vulnerable, the left of which was later roughly supplemented. After the fire, the "icon on resi" could have ended up on the shelves above the Dmitrievsky and Pokhvalsky aisles, which appeared in the Fioravantievsky Cathedral and had their own iconostasis on the second floor on the western side⁵⁹.

In the light of the history of N. Pomerantsev's finding of the studied wooden sculpture, the later information about the fate of the decoration of the chapel of Demetrius of Thessalonica is very interesting. At the beginning of 1913, it was decided to replace the iconostasis of 1833, placed on the site of the iconostasis of 1770, with a new one. The former one was dismantled, and the icons were transferred for storage to the Mirovarennaya Chamber⁶⁰.

The dates of the last two iconostases of the Dmitrievsky aisle (1838 and 1913) make it possible to assume the time of the rough restoration of the wooden statue (the extended left arm, the hand of which rests on the armour belt). The restorers clearly did not have the slightest idea about the possible options for iconography. However, the very fact of renewal testifies to the traditional reverence for the ancient image⁶¹.

47. Sterligova, I.A. 1997. "Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus", *Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation*, pp. 255–273.

48. Ibid. It is significant that Dionysius of Suzdal as the author of the Laurentian Chronicle particularly paid attention to the Reliquary in terms of his role as a collector of the relics of the Passion and the customer of The Great Passion (1383). Undoubtedly, we have a natural and direct connection here.

49. Golubinskij, E. 1997. *Istoriya Russkoj Cerkvi [The History of Russian church]*. Vol. 2, *Period vtoroj, Moskovskij [The second period, Moscow]*, *Pervaja polovina toma [The first half of the volume]*, p. 333 (ex. 3). Moscow, Russia.

50. Evans, Helen C. (Editor) and Wixom, William D. (Editor). 1997. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*. Cat № 117, p. 168. (inv. № 5820).

51. Kachalova, I. Ya. 1984. "The Altar Barrier of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The Results of Painting Restoration in 1978–1979", *Ancient Russian art of the 14th-15th centuries*, p. 274.

52. Here, Deesis refers to iconostasis.

53. "Patriarshaya, ili Nikonovskaya, letopis'" ["Patriarchal or Nikon Chronicle"], *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 13, p. 153. Moscow, USSR, 1965. In the fire of 1476, the Petropavlovskiy chapel was totally destroyed.

54. Borisova, T.S. 1985. "On the Dating of the Oldest Surviving Inventory of the Assumption Cathedral", *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*, pp. 246–259.

55. *Russkaya istoricheskaya biblioteka [The Russian Historical Library]*, vol. 3, column 365. Saint Petersburg, Russian Empire, 1876.

56. Ibid. column 366.

57. Ibid.

58. Ibid. column 440.

59. There was a cathedral vestry on the first floor.

60. Shhennikova, L. A. 1985. "Ikonoostas Dmitrievskogo pridela Uspenskogo sobora i «antikvarnaya» restavraciya nachala XX veka" ["The iconostasis of the Dmitrievsky chapel of the Assumption Cathedral and the «antique» restoration in the beginning of the XX century"], *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research]*, pp. 161–164. Nauka, Moscow, USSR.

61. There are some historical reasons to believe that persecuted people could seek protection at the Thessalonica martyr's «coffin lid». For example, during the class conflicts in 1547, Yu. V. Glinskiy, a hated minion, tried to hide from a mob exactly in the chapel of Great Martyr Demetrius of Thessalonica. The mob got him out of there and mercilessly killed him in the church, near the Metropolitan's place (characteristically, not in the chapel itself). — See Koreckij, V.M. 1989. *Uspenskij sobor kak pamjatnik idejno-politicheskij zhizni Moskvy konca XV — nachala XVII veka [The Assumption Cathedral as a monument of the ideological and political life of Moscow in the late 15th — early 17th centuries]*, *Gosudarstvennye Muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya [The State Museums of the Moscow Kremlin. Materials and research]*, issue VI. *Istoriya i restavraciya pamyatnikov Moskovskogo Kremlya [History and restoration of the monuments of the Moscow Kremlin]*, p. 72. Moscow, USSR.

Speaking of the complex of St. Demetrius' relics, E. Smirnova recalls S. Churchich's work, which says that the combination of the revered remains of the martyr and his portrait icon not only created the prerequisite for the development of the iconostasis but also occupied a certain place in churches — in their southern part, and not in the altar but in the naos⁶², as, for example, the sarcophagus of Stefan Dechansky in the Dechansky Monastery and the reliquary of St. Sergius in the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery⁶³. As for the Dmitrievsky chapel of the Assumption Cathedral, I. Zabelin, and after him a number of other scientists, assumed that it was erected in the name of St. Demetrius of Thessalonica over the tomb of the Grand Duke⁶⁴. On the basis of the Lvov and Uvarov chronicles, N. Shelyapina suggested that Prince Yuri Danilovich⁶⁵ was buried here. One way or another, all scientists who have devoted research to the history of the Dmitrievsky chapel come to the conclusion about its memorial functions. All this fits well with the system proposed by Churchich — a sculptural icon from the "tomb board" of the saint was placed in the chapel; it symbolised both his tomb and heavenly glory, the triumph of his burnt flesh. And an iconic image of Demetrius of Thessalonica was placed at the entrance to the chapel in the southern part of the cathedral in the 14th century. Perhaps the structure of this complex, proposed by Metropolitan Cyprian for the Assumption Cathedral, really repeated the location of the ancient shrines of the Vladimir Cathedral.

Why did the veneration of the "tomb board" with the figure of the holy warrior carved out of it seem to have been lost in time? All monuments of ecclesiastical art, created by the intention of Cyprian, are marked by a distinct stamp of primacy, structural and content uniqueness. They, in particular, "icons on resi", like Nicholas of Mozhaik and Demetrius of Thessalonica, were subordinated to the idea of glorifying the Church and the holy relics of the

ascetics and martyrs as its unshakable foundation. Related to this is the special abundance and high quality level of reliquaries, panagias for the offering and storage of the Mother of God bread, stone icons and Eucharistic covers, imbued with the very spirit of the liturgy and which, by the capacity of their iconographic programs, can be a concentrated image of the apostolic Church⁶⁶ for believers. Monuments of church art of this time become stable standards for subsequent eras, when the usual typological scheme gradually lost the pathos of affirming liturgical innovations, becoming just a model.

There are good reasons for dating the Kremlin warrior to the end of the 14th — beginning of the 15th centuries. Pomerantsev showed a subtle intuitive flair in this matter, as well as in the attribution of the statue. Stylistical analogues to St. Demetrius from the Kremlin can be found in the painting and plastic art of the Byzantine world of the 13th-14th centuries, as well as in Moscow monuments of icon painting and pictorial embroidery of the late 14th — early 15th centuries. In terms of iconography, he followed patterns similar to the mosaic icon of the 14th century in Sassoferrato, which can be judged by the position of the surviving fragments of the warrior's hands in the handicraft restoration of the 19th century, whereas, according to artistic features, the Kremlin Demetrius is far from the elegant refinement of the latter. In connection with it, some steatite reliefs, similar to the icon of the 13th century from Silistra in Bulgaria⁶⁷, come to mind. In them, one can observe the same elements of proportional deformation of the figure and some simplification of forms in general. However, the character of the steatite relief of the 14th century is especially consonant with the Kremlin warrior from the Cabinet of Medals of the Louvre⁶⁸. The holy warrior depicted there has no head, and there is no explanatory inscription. It can be George, and Demetrius, and also Fyodor or Procopius⁶⁹. An exaggeratedly long torso with relatively short legs and disproportion-

ately long arms coincide with the wooden statue. The authors of the Paris catalogue found it difficult to localise the relief; however, they do not rule out Constantinople⁷⁰. The icon is unanimously dated to the 14th century.

There are monuments of this archaizing, for the end of the 14th century, style and painting. First of all, we should remember the warriors in the Demetrius cycle of murals of 1312 in the Metropolis of Mistra. As an expressive example, we can cite the composition *St. Demetrius in the Dungeon*⁷¹, where, against the background of watchtowers flanking the dungeon, two warriors are presented, in detail close to a wooden statue in construction and proportions of figures: the same undersized, stocky, powerful in their large, weakly dissected volumes. Basically, the figure of St. Demetrius can also be compared with the mosaic icon *St. Fyodor Tiron* of the 14th century from the Vatican⁷². However, it more actively reveals the purely Roman brutality of powerful forms, reminiscent of the characters of early Christian plastic arts, apparently because for the Byzantines, the personality of this holy warrior was the image of a Roman soldier⁷³. The icon is particularly interesting for us in connection with the Kremlin statue — it has a vertically elongated shape, that is, it is made in the form of a relatively narrow tablet (14 x 6.4 cm) with traces of nails from the precious lining preserved in the margins and with a metal plate in the lower left corner with a Latin inscription. The mosaic dates back to the 70s of the 14th century or the end of the century⁷⁴, that is, a time very close to the Kremlin warrior.

In Moscow icon painting of the turn of the 15th century, there is an icon that makes the proposed dating of the kiot statue of St. Demetrius unconditional. It is *Nikola and George* from the Guslitsky Monastery stored in the State Russian Museum, painted on the same board⁷⁵. In the figure of St. George, Smirnova sees features of some archaism "in a monumental, slightly heavy figure, in large and strict features of the face.., in conditional ornamental curls of his hair..."⁷⁶ The Kremlin Demetrius

has the same egg-shaped oval face, the same conditional "round" curls, the same thin long neck and, most importantly, with all the difference in silhouettes, the one of the Guslitsky warrior has an emphasised roundness in the outline of the hips with a thin waist; the graphic study of the armour, the shape and pattern of weaving on the boots almost literally coincide, with the only difference being that in the interpretation of the armour, the author of the icon resorts to a wider repertoire of decorative designs. Though, the figure of George as a whole has more elongated proportions, reflecting the iconographic type that developed in the Balkan art of the late 14th — early 15th centuries in the so-called "Moravian school" of painting — the last page of the "great style of medieval Serbia"⁷⁷. In the construction of the "icon on resi", plastic sources undoubtedly played the leading role. One way or another, the stadial unity of the Kremlin Demetrius and the Guslitsky icon as phenomena of the artistic life of Moscow at the end of the 14th — beginning of the 15th centuries is quite clear.

Typologically, the figure of Grand Duke Vasily Dimitrievich, embroidered on Metropolitan Photius' Big Sakkos, belongs to the same variant of the figure in girded clothes reaching almost to the knees, high boots and a cloak fastened with a brooch below the neck. Sakkos dates to 1414–1417 and is considered to be the work of Photius' Greek masters⁷⁸. A similar proportional structure of the figures, the way of clothes ornamentation, the assertive energy of gestures, the dense stance of the legs, the small and thin drawing of the faces, the assembled silhouette, which does not have active plastic or graphic nuances outside the main volume, testify to the stadial proximity of the monuments. Obvious signs of kinship include the elongation of the torso, noticeable in both cases, although somewhat harmonised in the figure of the Grand Duke.

Let us summarise. The kiot carved statue of St. Demetrius of Thessalonica, apparently, was made by a Moscow master at the end of the 14th — be-

62. Smirnova, E.S. Op. cit. p. 246. Curcic, S. 1995. "Proskynetaria Icons, Saint's Tombs and the Development of the Iconostasis", *Tezisy konferencii «Iconostas. Proishozhdenie. Razvitie. Simvolika»* [Abstracts of the conference «Iconostas. Origin. Development. Symbolism»], p. 8. Saint Petersburg, Russia.
63. Ibid.
64. Zabelin, I.E. 1902. *Istoriya goroda Moskvy* [The History of the Moscow City], p. 74. Moscow, Russian Empire.
65. Shelyapina, N.S. 1972. "K istorii izucheniya Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" ["On the History of studying of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin"], *Sovetskaya arheologiya* [Soviet Archeology], no. 1, pp. 200–202.

66. Ryndina, A.V. 1994. "On the Liturgical Symbolism of Old Russian Silver Panagias", *Eastern Christian Church. Liturgy and Art*, pp. 204–219.
67. Ovcharov, N. 1991. "Sur l'icônographie de St. Georges aux XI–XIIe siècles", *Byzantinoslavica*, LII, p. 129. Prague.
68. Kalavrezou-Maxeiner, I. 1985. *Byzantin Icons in Steatite*, pp. 202–203, pl. 63, № 128. Vienna, Austria. *Byzance: L'art Byzantin Dans Les Collections Publiques Françaises: Musée Du Louvre 3 Novembre 1992–1er Février*, p. 436, № 328. Paris, France, 1993. Paris, Louvre, Cabinet des Médailles. Sch. 14.
69. *Byzance: L'art Byzantin Dans Les Collections Publiques Françaises: Musée Du Louvre 3 Novembre 1992–1er Février*, p. 436, № 328.

70. Ibid.
71. Chatzidakis, M. 1995. *Mistra. Mittelalterliche Stadt und die Burg*, S. 35–45, Abb. 17. Athen.
72. *Splendori di Bisanzio*. Cat. N43, p. 114. M.S. 1191.
73. Ibid.
74. Ibid.
75. Smirnova, E.S. 1988. *Moskovskaja ikona XIV–XVII vv.* [Moscow Icons of the XIV–XVII centuries], № 53–54, p. 268. Moscow, USSR.
76. Ibid. p. 15.

77. Burih, V. 1974. *Byzantine frescoes in Yugoslavia*, p. 91, Belgrade. Podobedova, O.I. 1980. "The Military Theme and its Significance in the System of Murals in the Church of the Savior on Kovalev in Novgorod", *Ancient Russian Art. Monumental painting of the 11th–17th centuries*, vol. 11, pp. 196–209.
78. Mayasova, N.A. 1991. *Srednevekovoe licevoe shit'jo. Vizantiya. Balkany. Rus': Katalog vystavki* [Medieval pictorial embroidery. Byzantium. Balkans. Rus'. Catalogue of the exhibition], XVIII Mezhdunarodnyj kongress vizantinistov [XVIII International Byzantine Congress]. Moscow, August 8–15, illustration on p. 49.

Анна Вадимовна Рындина
академик Российской академии художеств,
Заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
профессор,
заведующий Отделом древнерусского и церковного искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
e-mail: ryndinaav@rah.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-10-32

РЕЗНАЯ ФИГУРА СВЯТОГО ДИМИТРИЯ СОЛУНСКОГО В ОДНОИМЁННОМ ПРИДЕЛЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ. РЕЛИКВИЯ И ЕЁ ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

Аннотация: Автор в своей статье продолжает исследования, касающиеся Святых мощей и деревянной резной скульптуры в древнерусском искусстве в контексте связей Востока и Запада.

Автор привлекает внимание к актуальной на современном этапе проблеме исследования связей формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи. Автор также исследует исторические аналитические тексты, освещающие проблемы сакрального синтеза, которые подтверждают выводы Автор, что пространство храма и каждый предмет, независимо от размеров и священной его значимости, изначально составляли единое целое.

В своей статье автор доказывает, что киотная резная статуя св. Димитрия Солунского была выполнена московским мастером в конце XIV–начале XV в. и поставлена в Дмитриевском приделе Успенского собора Московского Кремля, знаменуя собой по замыслу митрополита Киприана образ той «гробной доски» святого, которая была принесена во Владимир из Фессалоник в 1197 г. Икона же солунского мученика, от которой сохранился золотой филигранный венец конца XIV — начала XV в., поновлённая

затем в XVI и XVII вв., могла также быть заказана Киприаном с целью уподобить Московский Успенский собор древней базилике св. Димитрия, а Москву — Солуни. Единственной древней святыней, принесённой в Москву из Владимира в 90-х гг. XIV в., скорее всего, был византийский ковчег XI в. с частицей «сорочки» св. Димитрия, которая и была главной святыней базилики. Заказанная Киприаном реконструкция «гробной доски» в виде деревянной статуи святого подтверждает мнение о том, что она представляла собой именно рельеф.

Автор привлекает внимание к полемической проблеме толкования в синодальную эпоху феномена русской храмовой скульптуры как проявления языческих верований, указывая, что углублённое её исследование в конце XX — начале XXI века, что позволило «отстоять» высокий духовный и художественный статус этого явления. Автор основывает свои доказательства на архивных документах, анализе исторических и культурологических контекстов, сравнительном анализе памятников.

Ключевые слова: *св. Димитрий Солунский, солунские реликвии, Успенский Собор Московского Кремля, церковная скульптура*

Многие исследователи придают большое значение судьбе солунских реликвий, принесённых во Владимир из Фессалоник в 1197 г. и затем попавших в московский Успенский собор¹. Однако многие вопросы, касающиеся «гробной доски» св. Димитрия, остаются пока в тени, неясна и окончательная дата живописной иконы, поновлённой в 1701 г. Кириллом Улановым.

Нам представляется, что на решение названных проблем может пролить свет анализ резного образа святого воина, обнаруженного в 1924 г. Н. Н. Померанцевым на чердаке Мироваренной Палаты Московского Кремля и определённого им как изображение св. Димитрия Солунского конца XIV — начала XV в.². По мнению исследователя, скульптура сильно пострадала от пожара (отсутствуют руки и сильно повреждён лик). Н. Н. Померанцев полагал, что в правой руке воин держал копье, а в левой — щит³.

Согласно точке зрения Г. К. Вагнера, воин, представляющий собой св. Георгия, имеет общие иконографические и типологические черты с каменным Ермолинским Георгием Фроловских врат Московского Кремля и создан, следовательно, во второй половине XV в.⁴. Для Г. К. Вагнера образ св. Георгия — «Покровителя княжеского дома» как нельзя более отвечает идеологическим позициям эпохи Ивана III⁵.

В связи с возможным функционированием статуи Г. К. Вагнер выдвигает гипотезу о её пребывании «в архитектурной нише какой-либо кремлёвской башни или великокняжеского дворца»⁶. Как видим, в связи с фигурой воина в науке бытует тот же круг «градозащитных» штампов, что и в случае с Николой Можайским, хотя по материалам письменных источников XVII–XVIII вв. и по современному бытованию киотных икон с рельефным изображением св. воинов, в частности, «Чуда Георгия о змие», ясно, что они за-

нимали место в интерьерах храмов, чаще всего в придельных иконостасах⁷. Это в равной степени касается и древних балканских деревянных статуй.

Обратимся прежде всего к определению персонажа. Нам представляется мнение Н. Н. Померанцева, увидевшего в кремлёвском воине св. Димитрия Солунского, более близким к истине, нежели позиция Г. К. Вагнера. Г. К. Вагнер исходил из такой иконографической приметы, как «курчавые волосы»⁸, уложенные на голове святого круглыми завитками, известными именно по изображениям св. Георгия, тогда как волосы св. Димитрия трактовались иначе — в виде спрямлённых прядей, более прилегающих к голове. Однако данный аргумент совсем не безусловен.

Действительно, причёска кремлёвского воина строится при помощи тех же выпуклых «кудряшек», что и в последующих изображениях деревянных конников. Но построена она иначе. Волосы облегают яйцевидную голову, не создавая характерную для иконографии св. Георгия пышную кудрявую шапку. В данном случае она имеет вид плотно прилегающего к голове «шлема», спускающегося вдоль щёк так, что в фас видны как бы длинные волнистые пряди, доходящие почти до подбородка, причём нижняя буколька акцентирована величиной, спадая вниз в виде своеобразной «капли». Подобная форма причёски является признаком весьма широкого круга икон и рельефов с образом св. Димитрия, восходящих к глубокой древности.

Такова, например, икона слоновой кости второй половины X в. с ростовой рельефной фигурой св. Димитрия Солунского из Метрополитен Музея в Нью-Йорке⁹. В живописи XI–XII вв. это солунский мученик на двух иконах из Государственного Эрмитажа: «Апостол Филипп, св. Фёдор и св. Димитрий» и «Св. Георгий, Фёдор Стратилат и Димитрий»¹⁰, причём к интересующему нас

1. Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора. Святость солунской базилики во Владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире. М., 1997. С. 220–253; Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Там же, с. 255–273.
2. Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы: Каталог / Составитель и автор вступительной статьи Н. Н. Померанцев. М., 1964, с. 24. Размер памятника — 1,7 м.
3. Там же.
4. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 223.
5. Там же.
6. Там же.

7. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Каталог выставки. М., 1995. Кат. М 7 — «Чудо Георгия о змие» XVII в. из северного придела Благовещенского собора г. Сольвычегодска; кат. М 9 — «Георгий Победоносец» XVII в. из церкви Архангела Михаила д. Великодворской; кат. М 10 — «Чудо Георгия о змие» XVII в. из Богоявленского собора в Мезени и др.
8. Вагнер Г. К. Указ. соч., с. 223.
9. The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine. Ema. A.D. 843–1261. New-York, 1997. Cat № 81, p. 134–135. Монастырская коллекция, 1970 (1970–324.3). Размеры: 19,6 x 12,2 см.
10. Bank A. Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums. L., 1977, № 239–241, p. 316–317, 242, 317.

типу ближе персонаж последнего образа, датируемого XII в.

По направленности сохранившейся части правой руки и положению левого плеча святого можно думать, что левой, опущенной вниз рукой воин придерживал щит, а в правой держал высокое копье, подобно двум персонажам упомянутых выше эрмитажных икон. Аналогичным образом построена и фигура св. Димитрия на небольшом мозаичном образе XIV в. из Сассоферрато в Италии, в оклад которого врезана ампула с миром¹¹. Следует отметить, что жест этот расходится с известными копиями той солунской иконы, которая, как считают, была написана на «гробной доске» святого и попала во Владимир из Солуни в 1197 г.,¹² а затем в Москву в 90-е гг. XIV в. при митрополите Киприане¹³.

Впрочем, в связи с названной иконой из Фессалоник неясен целый ряд существенных моментов: в какой мере соответствует иконографии древней иконы (если она вообще была!) годововская копия 1596 г. в ГИМе¹⁴ и образ Успенского собора Московского Кремля, поновлённый (точнее, заново написанный) Кириллом Улановым в 1701 г. на доске XII в. (?)¹⁵. Э. С. Смирнова замечает, что с бесспорностью нельзя решить, каков был его первоначальный иконографический извод¹⁶.

Остаётся и другой вопрос — имеем ли мы основания отождествлять принесённую из Фессалоник «гробную доску» с существующей ныне иконой, ибо отождествление это впервые появляется только в тексте «Степенной книги»¹⁷. Э. С. Смирнова полагает, что для этого основания имеются¹⁸, однако приводит интереснейшее для нас мнение А. Грабара о том, что «гробная доска» могла быть частью ларнака — пустой гробницы, которая находилась в солунской базилике и была обита серебряными (скорее всего, чеканными — А.Р.) пластинами¹⁹, т. е. являлась надгробным рельефом. Подобный прецедент известен — при

епископе Хидельберте (+ 1133 г.) в дар святому Юлиану в г. Манс была специально принесена икона св. Димитрия Солунского, происходящая из Апулии и знаменитая среди современников именно красотой золота²⁰. Исследователи видят в ней византийскую икону в роскошном драгоценном окладе²¹, что было традиционно для восточно-христианского мира. Между тем происхождение памятника из Апулии, где в Бари с 1087 г. хранились мощи свт. Николая Чудотворца, и известие о надгробной чеканной иконе святителя, вложенной в начале XIV в. в барийскую базилику сербскими королями, повторявшей, возможно, древнейшую драгоценную статую — реликварий, понуждают отнестись к данному известию иначе и предполагать в иконе из Манса чеканный образ солунского мученика, который мог быть вместилищем чудесного мира, истекающего от мощей святого или таинственной его «сорочки», упомянутой среди реликвий, принесённых во Владимир из Фессалоник, в Лаврентьевской летописи под 1212 г.²²

«Историческая реконструкция» прославленных памятников церковного искусства была более чем уместна в эпоху митрополита Киприана и именно в связи с образом данного святого. Дело в том, что в 1185 г. какая-то из солунских икон св. Димитрия была временно захвачена болгарскими перенесена из Фессалоник в Тырново (когда базилика была пограблена норманнами), а сам святой Димитрий был прославлен братьями Петром и Асеном как покровитель Болгарии²³. Фёдор Вальсамон в эпиграмме во славу этой иконы упоминает опять-таки роскошь золота и серебра²⁴. И хотя в 1186 г. образ вновь оказался в руках византийцев — факт причастности Болгарии к нему был весьма многозначителен не только тогда, но и в эпоху митрополита Киприана, когда возникла реальная тенденция преодолеть многолетний раскол между болгарской и византийской Церквями, предшествовавший патриаршеству Евфимия Тырновского, родственником которого предположительно был Киприан²⁵.

20. Tarkova-Zaimova B. Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere session dans son culte "occuménique" // Byzantinobulgarica. Sofia, 1978. Vol. 5, p. 265.

21. Ibid.

22. ПСРЛ. Л. 1927. Т. 1. Лаврентьевская летопись. Вып. 2. Стб. 422.

23. Tarkova-Zaimova B. Op. cit., p. 262–263.

24. Ibid.

25. Прохоров Г. М. Повесть о Митяе. Л., 1976. С. 16–21.

Предложенная Э. С. Смирновой дата появления образа св. Димитрия Солунского в Москве не в 1380 г., а одновременно с древней иконой «Богоматерь Владимирская» более чем логична, так же, как и заказ Киприаном для обоих образов одновременно драгоценных золотых окладов с чеканкой и филигранью²⁶. Киприан как бы сознательно объединил палладиум Руси в виде древнего образа Богородицы с историческим палладиумом Болгарии и всей Византии в едином акте их торжественного препровождения в Москву, наследовавшую государственную и духовную традицию не только Киева и Владимира, но и Византии в целом. Ясно, что в этом акте участвовала живописная икона воина-мученика, много раз скопированная затем на Руси в последующие эпохи, однако это не значит, что она была написана именно в XII в., притом на «гробной доске» святого. Здесь-то и следует напомнить гипотезу А. Грабара об иконе рельефной.

Подумаем, нет ли смысловых аналогов упомянутой «доске» в предшествующей истории Руси? О священных гробных досках дважды говорится в Новгородских летописях XII–XIII вв. По мнению исследователей, в Софии Новгородской в это время имел место целый комплекс предметов, бывших реликвиями Гроба Господня²⁷. В Новгородской летописи говорится, что в 1134 г. в великий город была принесена «доска оконечная» Гроба Господня неким Дионисием, посланником посадника Мирослава²⁸. В Первой Новгородской летописи отмечается приобретение Добрыней Ядрейковичем, будущим архиепископом Антонием, в начале XIII в. в Константинополе «Гроба Господня»²⁹. Д. В. Айналов полагал, что здесь фигурируют обломки облицовки мраморной кувуклии на Гробом, возникшие после разрушения её арабами в 1009 г.³⁰ Но это могла быть и миниатюрная мраморная «модель» храма над Гро-

26. Рындина А. В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование. Автореф. дис. докт. искусствоведения. М., 1990, с. 25; Рындина А. В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV веке // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 136–147.

27. Стерлигова И. А. Иерусалим как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 52.

28. ПСРЛ, Т. II. С. 608.

29. Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950. С. 297.

30. Айналов Д. В. Некоторые данные русских летописей о Палестине // Сообщения Православного Палестинского Общества. СПб., 1906. Т. XVII. Вып. 3. С. 345–350.

бом Господним, подобная тем храмам, которые у византийцев украшали навершия крестов, многочисленные евхаристические сосуды, выносные фонари и пр.³¹. В последнем нас убеждают многочисленные новгородские каменные резные иконы XIII–XV вв. с сюжетом «Жёны-мироносицы у Гроба Господня», где имел место уникальный в этих композициях архитектурный фон³², и которые служили паломническими реликвиями³³.

Всё сказанное позволяет выдвинуть предположение, что летописная «гробная доска» солунского мученика могла действительно являться рельефом, либо покрывавшим когда-то святую гробницу в виде чеканной обкладки, либо вытесанным из деревянного блока, бывшего частью гроба, и обитого по поверхности, подобно известным средневековым статуям-реликвариям, тиснёными пластинами драгоценной ризы.

В существовании среди предметов, связанных с почитанием на Руси св. Димитрия Солунского, иконы живописной сомневаться не приходится. Дело лишь во времени её изготовления. И здесь речь может идти о XII или о XIV вв. Сохранившийся филигранный золотой венец конца XIV — начала XV вв. — реальное свидетельство тому, что к этому времени живописный образ уже был написан и украшен, но где и когда написан — неизвестно.

Для того, чтобы приблизиться к истине, нужны прочные материально-технические данные, которых теперь явно не хватает. Характер доски уводит исследователей к очень широкой дате — XI–XIII вв.³⁴, под живописью 1701 г. нет «никаких крупных фрагментов другой живописи, ни первоначальной, ни от других слоёв, в частности, от слоя 1517 г.»³⁵

Таким образом, факт перенесения в Москву из Владимира греческой иконы XII в. нельзя считать установленным. Э. С. Смирнова полагает, что в этом вопросе точку над і ставит летописный текст 1212 г.: «сорочку» князь в храме «положи», а доску «постави», что могло быть только,

11. Splendori di Byzanzio. Milano, 1990. Cat. № 42, p. 112–113.

12. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 220, ил. 132, 134, 135.

13. Там же, с. 229.

14. Там же, ил. 134 на с. 223.

15. Там же, ил. 132 на с. 221, с. 232.

16. Э. С. Смирнова замечает, что трудно сделать вывод о первоначальной иконографии иконы: под слоем живописи 1701 г. крупные древние фрагменты отсутствуют. — Смирнова Э. С. Там же, с. 234.

17. Там же, с. 231.

18. Там же.

19. Grabar A. Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique // DOP. 1950. Vol. 5, p. 2–28; Смирнова Э. С., указ. соч., с. 239.

если на этой доске было изображение³⁶. Этим изображением автор и считает икону XII в. Но «ставить» как живописный образ могли и икону рельефную — средневековый человек не делал здесь различий, согласно догмату VII Вселенского Собора об иконах, поэтому данный аргумент нельзя признать решающим.

Следует принять во внимание и личность составителя Лаврентьевской летописи (1377 г.) — Дионисия Суздальского, одного из самых острых умов русской религиозной мысли XIV в.³⁷ Нижегородский епископ (с 1374 г.) возглавил кафедру, когда князь Дмитрий Константинович «повеле делати каменную стену, а зачати Дмитриевские ворота»³⁸, то есть в годы обостренного внимания к культуре солунского мученика с верой в его заступничество. Отсюда очевидно и «педалирование» темы солунских реликвий в изображении событий 1212 г. В свете истории с владимирской иконой св. Димитрия Солунского следует обратить внимание на факт сознательной стилизации под старину — Дионисий под видом «Лаврентия» выдаёт свою переделку за первоначальный летописный рассказ XIII в.³⁹ Именно Дионисию принадлежала идея приобретения драгоценных реликвий в Царьграде и заказ в 1383 г. в Нижнем Новгороде артели греческих и русских ювелиров масштабного реликвария «Страстей Больших» (ГММК), а также присылка из Византии двух образов Одигитрии, списанных с почитаемой чудотворной иконы и поставленных в Спасском соборе Нижнего Новгорода и в соборной церкви Суздаля⁴⁰. Во всём этом просматривается активный интерес эпохи к спискам с прославленных древних икон византийского мира, одним из которых могла стать заказанная Киприаном в конце XIV в. и украшенная драгоценным окладом икона св. Димитрия Солунского для Успенского собора Московского Кремля.

Какое же место в этой программе играла «гробная доска» древней летописи? Ясно, что к концу XIV в. она вряд ли сохранилась.

Если суммировать общее впечатление от статуи Мироваренной Палаты, можно сказать, что она представляет собой (исключая вставные руки и киот) тщательно обработанный цельный липовый блок, имеющий высоту 1 м 70 см и толщину

22 см. Тильная сторона фигуры представляет собой поверхность, грубо стёсанную топором с отверстиями на уровне бёдер для крепления в киот.

В конструировании объёмов автор не только не скрывает, а, напротив, эту блочность акцентирует. Ни одна из деталей, ни один объём не выходят за пределы лицевой плоскости, тем не менее мастеру удаётся тонкими, почти неуловимыми средствами сделать рельеф живым и трепетным.

Если смотреть на фигуру сбоку, то возникает ощущение лёгких волнистых изгибов, почти не постижимо создающих живую вибрацию форм: слегка выпуклые, скруглённые колени, немного впалая грудь и чуть выдвинутый вперёд пластичный доспех, «подрезанный» внутрь у начала ног. Особенно поразительна трактовка лица: задача сохранения блочности вынуждает мастера посадить яйцевидную голову на длинную шею и как бы сдавить их с обеих сторон, подчёркивая «торцовый» характер боковых поверхностей. Черты лица «прорисованы» тончайшими линиями. Классические по абрису миндалевидные глаза и маленький пухлый рот на как бы отшлифованном овальном лице создают образ по-своему и нежный, и сильный. Нос, пострадавший от огня, имел удлиненную форму, но по рельефу был невысок, вписываясь в единые границы лицевой плоскости. Так же тонко прорисованы почти без выявления объёма изумительные по изысканной графике складки плаща на правом плече, пластины и пояс доспеха, высокие сапоги с ремненным переплетением. Сравнительно с позднейшими деревянными и каменными конниками, распространёнными в русской резьбе XV–XVII вв., удивляет тонкостью и даже как-то умиляет крохотное ушко, хорошо видное с правой, наименее повреждённой стороны статуи, в виде изящного s-видного завитка с двойным контуром⁴¹.

Рельефная икона св. Димитрия, несомненно, была почитаемой и имела басменную серебряную с позолотой ризу, о чём говорят следы от гвоздей на корпусе воина, особенно заметные у мест примыкания фигуры к киоту и на поясе доспеха. Лучшее всего сохранились следы оклада на крупном выпуклом нимбе. Он весь покрыт

41. У большинства деревянных экземпляров этой группы ушей вообще не видно под пышной шапкой волос. У наиболее раннего из памятников данной иконографии — каменного Георгия 1464 г. с Фроловских врат Московского Кремля (ГТГ) — из-под причёски видно лишь окончание мочки уха.

по поверхности шляпками гвоздей либо медных, либо золочёного серебра⁴². Более того, на месте примыкания нимба к правой щеке между пятым и шестым округлым завитком волос сохранился небольшой фрагмент золочёного тиснёного серебра, на котором, к сожалению, орнамент прочитать невозможно.

Итак, что с большей или меньшей точностью можно констатировать в связи с перевозом в Московский Успенский собор из Владимира реликвий св. Димитрия? Сведения о принесении в Москву иконы, написанной на «гробной доске», впервые появляются в письменном источнике XVI в. — Степенной книге⁴³. О времени данного события и о дате поставления образа в Успенском соборе там ничего не сказано. Исследователи в этом вопросе пользуются сведениями легендарными, суммированными в XIX в. на металлической таблице, воспроизводящей, по всей вероятности, текст двух более ранних табличек с историей образа, упомянутых в соборных Описях 1627 и 1701 гг.⁴⁴ Только на таблице XIX в. имеется дата события: 6888 (1380) г., которую, конечно, нельзя принять как неоспоримый факт. Из текста правой её части мы узнаём о поновлении иконы в 1517 г. благословением митрополита Варлаама вместе с древней Богородицей Владимирской, образами Богородицы Боголюбской и Спаса на престоле, специально принесённых для этой цели из Владимира⁴⁵. Однако при реставрации иконы св. Димитрия не удалось выявить никаких следов поновления 1517 г. в отличие от иконы «Богородица Владимирская», где они как раз чётко выявляются⁴⁶. Никаких следов иконы более древней, чем старинная доска неопределённой даты с живописью Кирилла Уланова 1701 г., нет, кроме упомянутого выше золотого филигранного венца Киприана времени, свидетельствующего

42. Уточнение материала должно помочь уточнению датировки драгоценного убора иконы.

43. Книга Степенная. М., 1908. С. 226.

44. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 227–228. Почему-то никто не обратил внимания на совпадение даты «поновления» образа Кириллом Ушаковым и заказом митрополитом Адрианом металлических табличек с «летописью» для чтимых икон Успенского собора Московского Кремля. Эти факты, несомненно, должны были утвердить подлинность реликвии, возможно, с целью некой историко-церковной фальсификации, характерной для XVIII в.

45. Воскресенская летопись // ПСРА. СПб., 1859. Т. 8, с. 254, 264, 269. По завершении работ владимирские иконы были возвращены обратно.

46. Анисимов А. И. Владимирская икона Божией Матери // Анисимов А. И. Сборник статей. М., 1983. С. 267–273.

щего, во всяком случае, о наличии во Владимире, а потом в Москве, а может быть, сразу в Московском Успенском соборе образа солунского воина-мученика, написанного в конце XIV в. Убедительной представляется гипотеза И. А. Стерлиговой о том, что серебряный золочёный ковчежец Оружейной Палаты византийской работы второй половины XI в. являлся вместилищем окровавленной «сорочки» св. Димитрия, которая упомянута как величайшая святыня в «Похвале» князю Всеволоду Лаврентьевской летописи наряду с «гробной доской» под 1212 г.⁴⁷ и которая, по-видимому, действительно попала в Москву в конце XIV в.⁴⁸

Подождивая имеющиеся данные, можно думать, что единственной древней солунской реликвией, принесённой в Москву из Владимира одновременно с чудотворной иконой «Богородица Владимирская», был, скорее всего, лишь византийский ковчег с «сорочкой» святого Димитрия. Что же касается иконы и «гробной доски», то на основании золотого филигранного венца от иконы и деревянной киотной статуи конца XIV в. резонно предполагать масштабный замысел Киприана по реконструкции древнейших солунских святынь на московской почве с целью духовно уподобить Москву одновременно и Солуни, и Владимиру, сохранявшему, несмотря на официальное значение Киева, роль реального центра великорусской митрополии, за которую он так долго и драматично боролся. Заметим в связи с ковчежцем ГММК, что именно при Киприане в 1401 г. была принесена из Суздаля в Москву и другая великая святыня — «Большие Страсти» Дионисия Суздальского, заключавшие в масштабном реликварии кровь Спасителя и частицы орудий Его страстей⁴⁹.

Что касается соединения в одном мемориальном комплексе изображения живописного и скульптурного, то для реликвариев св. Димитрия Солунского, создаваемых в XIII–XIV вв. в Фессалониках, последний приём был весьма характерен. Примером может служить круглый наперсный ковчежец из Собрания Думбартона Окс в Ва-

47. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля. С. 267.

48. Там же. Показательно внимание Дионисия Суздальского как автора Лаврентьевской летописи именно к мощевнику в свете его роли как собирателя реликвий Страстей Христовых и заказчика «Больших Страстей» 1383 г. Здесь, несомненно, есть прямая и естественная связь.

49. Голубинский Е. История Русской Церкви. Т. II. Период второй, Московский. Первая половина тома. М., 1997. С. 333 (прим. 3).

36. Там же, с. 231.

37. Прохоров Г. М. Повесть о Митяе. С. 66–74.

38. ПСРЛ. Т. XV. Рогожский летописец. С. 142.

39. Прохоров Г. М. Указ. соч., с. 74.

40. ПСРЛ. Т. XV. Рогожский летописец. С. 142.

шингтоне⁵⁰. На лицевой его створке — погрудное изображение святого, выполненное в технике перегородчатой эмали. Внутри — трёхстворчатый киотец с двумя подвижными дверцами, как бы прикрывающими вход в гробницу. Последняя представлена в виде углубления под трёхлопастной арочкой, знаменующей сень над саркофагом, под которой покоится отлитая из золота фигурка св. Димитрия со сложенными на груди руками. Следует обратить внимание на структурное сходство этой конструкции с русскими киотными «иконами на рези», выполненными из дерева, подобными Николе Можайскому и кремлёвскому воину. К сожалению, ни один из древнейших киотов не сохранился, но на основании памятников XVI в. можно вообразить их форму. Разница лишь в том, что в подобных вашингтонскому реликвариях изображение имело надгробный характер, — русские же киотные статуи воплощали идею триумфа обожжённой плоти, столь актуальную в период необходимости противостоять духовным шатаниям, ересям и латинству.

Какое место в храме могла занимать скульптура, знаменующая собой надгробную доску св. Димитрия Мироточца? Известно, что в южной части московского Успенского собора, поблизости от дьяконника, находится Дмитриевский придел, в древности которого теперь никто не сомневается. Живописная икона св. Димитрия находилась, судя по Описям XVII в., в центральном иконостасе у самого входа в придел. Доска иконы, так же, как и деревянная статуя воина, сильно пострадала от огня. Первая была установлена на фоне живописных фигур Макария Египетского и Онуфрия Великого алтарной преграды собора: обе сильно пострадали от огня, и «размер обгоревшего участка соответствует стоявшей на этом месте иконы «Димитрий Солунский»...», которая была написана в XVI–XVII вв. на обгоревшей доске⁵¹. Неясно только, какой пожар имеет в виду автор данного заключения И. Я. Качалова. В XVI в. икона реставрировалась в 1517 г., в пожаре же 1547 г. «Божьим заступлением в Успенском соборе Деисус»⁵² и все сосуды оказались целы...»⁵³

Нам представляется, что киотная «икона на рези» была поставлена сразу в Дмитриевском приделе собора. Есть известные основания выявить её по Описи начала XVII в., которую Т. С. Борисова датирует 1606–1611 гг.⁵⁴ Там фигурируют два местных образа св. Димитрия Солунского. Один, несомненно, являлся живописной иконой и был обложен серебряным с чернью окладом⁵⁵, как большинство соборных икон во второй половине XVI в. Другая икона должна привлечь наше сугубое внимание: это «...образ Дмитрия Солунского в киоте, что стоит у северных дверей, обложен серебром, оклад и венец басменные... а киот у него деревянный с подзорами... А по полям оклад у того образа попорчен»⁵⁶. Заметим: попорченность оклада говорит о почтенном возрасте памятника, басменный же нимб имела деревянная статуя св. Димитрия, часть которого сохранилась. Некоторые детали свидетельствуют о его большом почитании: первая икона имела прикладом 2 угорских золотых, вторая — 57, да ещё 5 гривен серебряных, золочёных в штык⁵⁷. В описи 1627 г. у северных дверей мы не находим означенного образа, — вместо него указана икона преподобного Сергия и образ св. Димитрия Солунского «пядница»⁵⁸. Так как созданию Описи 1627 г. предшествовал пожар, надо думать, что обе иконы — и живописная, и «на рези» — пострадали в огне именно тогда, что делает понятным и поновление образа в 1701 г.; и исчезновение из придела деревянной иконы.

Её современное состояние говорит о значительной деформации первоначального облика: вся правая сторона фигуры сильно повреждена, начиная с лика, превратившегося там в чёрное застывшее месиво, и доспеха, и кончая правой ногой со следами сильных ожогов. Отдельные обгорания есть и на левой ноге, а также в нижней части доспеха. Ясно, что наиболее уязвимыми оказались вставные руки, левая из которых была позднее грубо дополнена. После пожара «икона на рези» могла попасть на полати над Дмитриевским и Похвальским приделами, которые появились в фиоравантиевском соборе

и имели там на втором этаже с западной стороны свой иконостас⁵⁹.

В свете истории обретения Н. Н. Померанцевым исследуемой деревянной скульптуры очень интересны более поздние сведения о судьбе убранства придела Димитрия Солунского. В начале 1913 г. было решено заменить иконостас 1833 г., поставленный на месте иконостаса 1770 г., новым. Прежний был разобран, а иконы были перенесены на хранение в Мироваренную Палату⁶⁰.

Даты двух последних иконостасов Дмитриевского придела (1838 и 1913 гг.) дают возможность предполагать время грубой реставрации деревянной статуи (надставленная левая рука, кисть которой опирается на пояс доспеха). Реставраторы явно не имели ни малейшего представления о возможных вариантах иконографии, но сам факт поновления свидетельствует о традиционном почитании к древнему образу⁶¹.

Говоря о комплексе реликвий св. Димитрия, Э. С. Смирнова вспоминает работу С. Чурчича, где говорится, что сочетание чтимых останков мученика и его иконы-портрета не только создавали предпосылку для развития иконостаса, но и занимали в храмах определённое место — в южной их части, причём не в алтаре, а в наосе⁶², как саркофаг Стефана Дечанского в Дечанском монастыре и рака преподобного Сергия в Троицком соборе Троице-Сергиевой обители⁶³. Что касается Дмитриевского придела Успенского собора, то ещё И. Е. Забелин, а вслед за ним ряд других учёных предполагали, что он был возведён во имя св. Димитрия Солунского над гробом вели-

59. На первом этаже располагалась соборная ризница.

60. Щенникова Л. А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 161–164.

61. Есть некоторые исторические основания полагать, что у «гробной доски» солунского мученика преследуемые люди могли искать защиты. Так, в событиях бурных классовых столкновений в 1547 г. ненавистный временщик Ю. В. Глинский пытался спрятаться от толпы именно в приделе великомученика Димитрия Солунского, но народ «изынав его» оттуда и бесчеловечно убил в самом храме близ митрополичьего места (характерно, что не в приделе). — См. Корецкий В. М. Успенский собор как памятник идейно-политической жизни Москвы конца XV — начала XVII века // Государственные Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. VI. История и реставрация памятников Московского Кремля. М., 1989. С. 72.

62. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 246; Curcic S. Proskynetaria Icons. Saint's Tombs and the Development of the Iconostasis // Тезисы конференции «Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика». СПб., 1995. С. 8.

63. Там же.

кого князя⁶⁴. Н. С. Шеляпина на основании Львовской и Уваровской летописей предположила, что здесь был погребён князь Юрий Данилович⁶⁵. Так или иначе, все учёные, посвятившие исследование истории Дмитриевского придела, приходят к выводу о его мемориальных функциях. Всё это хорошо ложится на систему, предложенную С. Чурчичем, — в приделе была поставлена скульптурная икона из «гробной доски» святого, символизирующая одновременно его гробницу и небесную славу, торжество его обожжённой плоти, а у входа в придел в южной части собора был поставлен в XIV в. иконный образ Димитрия Солунского. Возможно, структура этого комплекса, предложенная митрополитом Киприаном для Успенского собора, действительно повторяла расположение древних святынь Собора Владимирского.

Почему почитание «гробной доски» с вырезанной из неё фигурой святого воина как бы потерялось во времени? Все памятники церковного искусства, созданные замышлением Киприана, отмечены отчётливой печатью первичности, структурной и содержательной уникальности. Они, в частности, «иконы на рези», подобные Николе Можайскому и Димитрию Солунскому, были подчинены идее прославления Церкви и святых мощей подвижников и мучеников как её незыблемого основания. С этим связано и особое изобилие, и высокий качественно уровень ковчегов-мощевиков, пангий для возношения и хранения богородичного хлеба, каменных икон и евхаристических покровцов, пронизанных самим духом литургии и могущих по ёмкости своих иконографических программ являться для верующих концентрированным образом апостольской Церкви⁶⁶. Памятники церковного искусства этого времени становятся устойчивыми эталонами для последующих эпох, когда привычная типологическая схема постепенно утратила пафос утверждения литургических новшеств, став просто образцом.

Для мотивировки датирования кремлёвского воина концом XIV — началом XV в. существуют достаточные основания. Н. Н. Померанцев проявил в этом вопросе тонкое интуитивное чутьё,

64. Забелин И. Е. История города Москвы. М., 1902. С. 74.

65. Шеляпина Н. С. К истории изучения Успенского собора Московского Кремля // СА, 1972. № 1. С. 200–202.

66. Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных пангий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 204–219.

50. The Glory of Byzantium. Cat. N117, p. 168 (инв. № 5820).

51. Качалова И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 274.

52. Под Деисусом имеется в виду иконостас.

53. Патриаршая, или Никоновская, летопись // ПСРА. Т. 13. М., 1965, с. 153. В пожаре же 1476 г. распался совсем придел Петропавловский.

54. Борисова Т. С. О датировке древнейшей из сохранившихся Описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 246–259.

55. РИБ. Т. III. СПб., 1876. Стб. 365.

56. Там же. Стб. 366.

57. Там же.

58. Там же. Стб. 440.

как и в атрибуции статуи. Стилистически аналогично св. Димитрию из Кремля можно обнаружить в живописи и пластике византийского мира XIII–XIV вв., а также в московских памятниках иконописи и лицевого шитья конца XIV — начала XV в. Если по иконографии он следовал образцам, подобным мозаичной иконе XIV в. в Сассоферрато, о чём можно судить по положению сохранившихся фрагментов рук воина в кустарной реставрации XIX в., то по художественным признакам кремлёвский Димитрий далёк от столичной изысканной рафинированности последнего. В связи с ним приходят на память некоторые стеатитовые рельефы, подобные иконе XIII в. из Силистры в Болгарии⁶⁷, в которой можно наблюдать те же элементы пропорциональной деформации фигуры и некоторое упрощение форм в целом. Но особенно созвучен кремлёвскому воину персонаж стеатитового рельефа XIV в. из Кабинета Медалей Лувра⁶⁸. Святой ратник, изображённый там, не имеет головы, отсутствует и пояснительная надпись. Уго может быть и Георгий, и Димитрий, и также Федор или Прокопий⁶⁹. С деревянной статуей совпадает преувеличенно длинный торс при сравнительно коротких ногах и непропорционально длинные руки. Авторы парижского каталога затруднились локализовать рельеф, но не исключают Константинополь⁷⁰. Икона единодушно датируется XIV в.

Существуют памятники этого архаизирующего для конца XIV в. стиля и в живописи. Прежде всего следует вспомнить воинов в Димитриевском цикле росписей 1312 г. в Митрополии Мистры. В качестве выразительного примера можно привести композицию «Св. Димитрий в темнице»⁷¹, где на фоне сторожевых башен, фланкирующих темницу, представлены два воина, детально близкие по построению и пропорциям фигур к деревянной статуе: такие же низкорослые, коренастые, мощные в своих крупных, слабо расчленённых объёмах. В принципе фигура св. Димитрия может быть сопоставлена и с мозаичной иконой «Св. Фёдор Тирон» XIV в. из Ватикана⁷², но в нём более

активно выявлена чисто римская брутальность мощных форм, напоминающих персонажей раннехристианской пластики, видимо, потому, что личность этого святого воина для византийцев являла образ римского солдата⁷³. Икона вдвойне интересна для нас в связи с кремлёвской статуей — она имеет вытянутую по вертикали форму, то есть решена в виде сравнительно узкой дощечки (14 x 6,4 см) с сохранившимися на полях следами гвоздей от драгоценной обкладки и с металлической табличкой в нижнем левом углу с латинской надписью. Мозаика датируется 70-ми гг. XIV в. или концом столетия⁷⁴, то есть временем очень близким к кремлёвскому воину.

В московской иконописи рубежа XIV–XV вв. есть икона, которая делает безусловной предлагаемую датировку киотной статуи св. Димитрия. Это «Никола и Георгий» из Гуслицкого монастыря в ГРМ, написанные на одной доске⁷⁵. Э. С. Смирнова видит в фигуре св. Георгия черты некоторого архаизма «в монументальном, немного тяжеловесном рисунке, в крупных и строгих чертах лика.., в условных орнаментальных завитках его волос...»⁷⁶ У кремлёвского Димитрия тот же яйцевидный овал лика, те же условные «кругляшки» кудрей, та же тонкая длинная шея и главное — при всей разнице в силуэтах тот, что у гуслицкого воина, имеет подчёркнутую округлость в очерке бёдер при тонкой талии, графическая проработка доспехов, форма и рисунок плетения на сапожках почти буквально совпадают, с той лишь разницей, что в трактовке доспеха автор иконы прибегает к более широкому репертуару декоративных изысков. Правда фигура Георгия в целом имеет более вытянутые пропорции, отражающие иконографический тип, сложившийся в балканском искусстве конца XIV — начала XV в. в недрах так называемой «моравской школы» живописи — последней страницы «великого стиля средневековой Сербии»⁷⁷. В конструировании же «иконы на рези» первенствующую роль, несомненно, играли источники пластические. Так или иначе, совершенно ясно стадияльное единство кремлёвского Димитрия и гуслицкой иконы

73. Ibid.

74. Ibid.

75. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII вв. М., 1988. № 53–54. С. 268.

76. Там же, с. 15.

77. Бурић В. Византийске фреске у Југослави. Београд, 1974. С. 91; Подобедова О. И. Воинская тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалево в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 196–209.

как явлений художественной жизни Москвы конца XIV — начала XV в.

Типологически к тому же варианту фигуры в перепоясанной одежде, доходящей почти до колен, высоких сапогах и плаще, скреплённом фибулой ниже шеи, относится и шитая на Большом саккосе митрополита Фотия фигура Великого князя Василия Димитриевича. Саккос датируется 1414–1417 гг. и считается работой греческих мастеров Фотия⁷⁸. Аналогичный пропорциональный строй фигур, способ изукрашенности одежд, напористая энергия жестов, плотная постановка ног, мелкий и тонкий рисунок ликов, собранный силуэт, не имеющий активных пластических и графических нюансов за пределами основного объёма, свидетельствуют о стадияльной близости памятников. К явным признакам родства относится и заметная в обоих случаях удлинённость торса, правда, несколько сгармонизированная в фигуре великого князя.

Подведём итоги. Киотная резная статуя св. Димитрия Солунского, по-видимому, была выполнена московским мастером в конце XIV — начале XV в. и поставлена в Димитриевском приделе Успенского собора Московского Кремля, знаменая собой по замыслу митрополита Киприана образ той «гробной доски» святого, которая была принесена во Владимир из Фессалоник в 1197 г. Икона же солунского мученика, от которой сохранился золотой филигранный венец конца

XIV — начала XV в., поновлённая затем в XVI и XVII вв., могла также быть заказана Киприаном с целью уподобить Московский Успенский собор древней базилике св. Димитрия, а Москву — Солуни. Единственной древней святыней, принесённой в Москву из Владимира в 90-х гг. XIV в., скорее всего, был византийский ковчег XI в. с частицей «сорочки» св. Димитрия, которая и была главной святыней базилики⁷⁹. Заказанная Киприаном реконструкция «гробной доски» в виде деревянной статуи святого подтверждает мнение А. Грабара о том, что она представляла собой именно рельеф.

Мера пластического начала, обусловившая видимую неоднородность деревянной киотной иконы «Никола Можайский» и скульптурного образа св. Димитрия, объясняется не разбросом во времени, а символическим смыслом последнего, долженствующего соблюсти меру «доски» в сочетании с законами собственно пластического изображения, что с блеском было сбалансировано московским мастером. Между тем в обоих случаях с помощью языка деревянной скульптуры достигалась редкая возможность создать в средневековом искусстве образ целокупной обожжённой плоти, напрямую причастный к почитанию святых мощей, не только «лежащих во гробах», но и предъявляющих православному миру образ Церкви в её апофеозе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bank A. Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums. — L., 1977.
2. Burganova, M.A. 2022. "Sculptures of the Head of Beheaded John the Baptist", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 18, no. 3, pp. 32–46. DOI:10.36340/2071–6818–2022–18–3–32–46
3. Grabar A. Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique // DOP. — Vol. 5.
4. Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantin Icons in Steatite. — Wien, 1985.
5. Ousterhout, R.G. 2021. "Eastern Medieval Architecture. Russia", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 2, pp. 10–27. DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–2–10–27
6. Ovcarov N. Sur l'iconographie de St. Georges aux XI–XIIe siecles // Byzantinoslavica. LIII. — Prague, 1991.
7. Splendori di Byzanzio. — Milano, 1990.
8. Shvidkovsky, D.O., Ousterhout, R.O. 2021. "Byzantium and Ousterhout", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 1, pp. 51–67. DOI:10.36340/2071–6818–2021–17–1–51–67
9. Tarkova-Zaimova B. Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte "occu-menique" // Byzantino-bulgarica. — Vol. 5. — Sofia, 1978.
10. The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine. Ema. A.D. 843–1261. — New-York, 1997.
79. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского... С. 267.

11. Айналов Д. В. Некоторые данные русских летописей о Палестине // Сообщения Православного Палестинского Общества. — Т. XVII. — Вып. 3. — СПб., 1906.
12. Бурин В. Византийские фрески у Югослави. — Белград, 1974.
13. Борисова Т.С. О датировке древнейшей из сохранившихся Описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. — М., 1985.
14. Бурганова М.А., Смоленков А. П. Произведения мелкой пластики в «Строгановских» собраниях. Вопросы атрибуции. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 2. С. 99–116.
15. Качалова. И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. — М., 1984.
16. Подобедова О. И. Военная тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. — М., 1980.
17. Ryndina A. V. The Semantic and Artistic Evolution of Images of Nicholas the Wonderworker. Russia and the West // Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture. — 2022. — Vol. 18. — No. 6. — P. 10–36.
DOI: 10.36340/2071–6818–2022–18–6–10–36.
18. Рындина А. В. Древнерусские паломнические реликвии. Образ небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XV вв. // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. — С. 63–85.
19. Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV веке // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. — СПб., 1997.
20. Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных паннагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. — СПб., 1994.
21. Рындина А. В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. — М., 1968. — С. 224–236.
22. Рындина А. В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование: автореф. дис... докт. искусствоведения. — М., 1990.
23. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. — М., 1988.
24. Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора. Святость солунской базилики во Владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире. — М., 1997. — С. 220–253.
25. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Дмитриевский собор во Владимире. — М., 1997. — С. 255–273.