

А. Кильдышев

Фрески церкви
Воскресения на Девре
в Костроме





А. Кильдышев

**Фрески
церкви Воскресения на Девре
«История мироздания»
и
«Апокалипсис»
в росписях галерей церкви
Воскресения на Девре в Костроме
(1650-1652)**

ТОО «ЭКСМИ»

**КОСТРОМА
1996**

Редактор - *О.С.Куколевская*
Фотографии - *А.А.Анохина, Л.В.Петухова*

Кильдышев А.В.

Фрески церкви Воскресения на Дебре:

«История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1650-1652). — Кострома: ТОО «ЭКСМИ», 1996.

Альберт Васильевич Кильдышев (1937-1970) - костромской искусствовед и реставратор. Данная работа - единственный труд в отечественном искусствознании, полностью посвященный росписям галерей церкви Воскресения на Дебре в Костроме.

**Выход в свет этой книги стал возможен
благодаря финансовой помощи
храма Воскресения на Дебре,
АО «Костромаэнерго»,
ТОО «ЭКСМИ»,
Костромской областной Думы.**

Печатается по благословию
архиепископа Костромского и Галичского Александра.

Костромской фонд культуры благодарит:

настоятеля храма Воскресения на Дебре *о.Даниила (Брынчака)*,
генерального директора АО «Костромаэнерго» *Юрия Павловича Назарова*,
президента ТОО «ЭКСМИ» *Александра Эдуардовича Марова*,
председателя Костромской областной Думы *Андрея Ивановича Бычкова*,
Леонида Сергеевича Васильева,
Тамару Вадимовну Кильдышеву,
Анну Леонидовну Тряпьякову.

© Костромской фонд культуры, 1996

© ТОО «ЭКСМИ», 1996 Лицензия — ЛР № 062246 от 11.02.93 г.



От редактора

Публикуемая работа «История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в г.Костроме (1650-1652 гг.)» написана Альбертом Васильевичем Кильдышевым (1937-1970), искусствоведом и реставратором Костромской специализированной научно-реставрационной производственной мастерской в конце 1960-х годов, в годы его обучения на факультете теории и истории искусства Ленинградского института изобразительных искусств им. И.Е.Репина. Работа была подготовлена за год до трагической гибели Альберта Васильевича во время реставрации фресок в Троицком соборе костромского Ипатьевского монастыря. К сожалению, она явилась единственным законченным искусствоведческим трудом автора.

В 1970-е годы Т.В.Кильдышева совместно с костромским искусствоведом Е.В.Кудряшовым (1936-1985) подготовили рукопись к публикации, которая, однако, не была осуществлена.

В начале 1990-х гг. большая часть личного архива А.В.Кильдышева поступила в Государственный архив Костромской области (Р.1350), в том числе и один из вариантов публикуемой работы. Второй экземпляр рукописи хранится в семье А.В.Кильдышева.

В процессе подготовки рукописи к настоящему изданию мы использовали оба экземпляра, так как, к сожалению, ни один из них не включает в себя весь объем работы «История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в г.Костроме (1650-1652 гг.)». В обоих экземплярах работы отсутствовало ее название. Настоящее название работы А.В.Кильдышева дано нами по согласованию с Тамарой Вадимовной Кильдышевой, женой Альберта Васильевича.

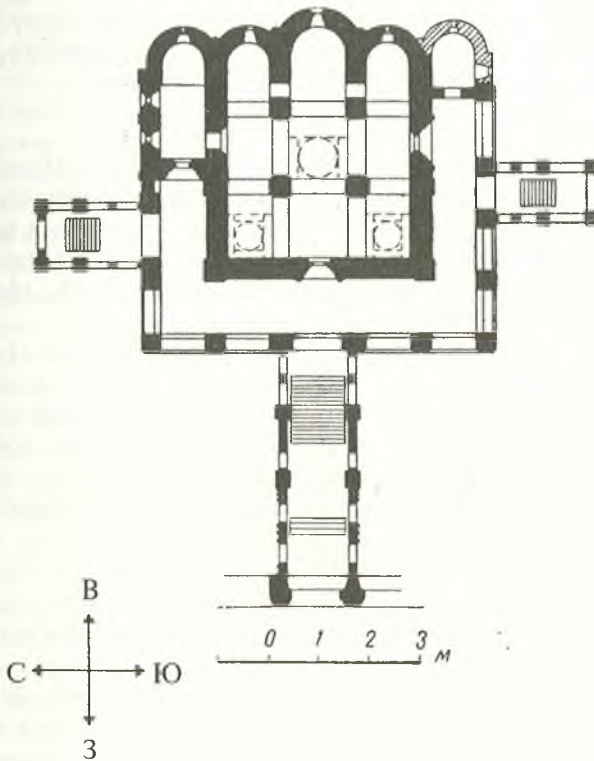
В процессе редактирования текста рукописи ввиду разных причин мы не смогли проверить несколько изданий, которые А.В.Кильдышев использовал в работе. Эти книги отмечены знаком*.



Церковь Воскресения на Дебре и колокольня Знаменской церкви.
Фото В.Н.Кларка, 1910-е годы

Выдающийся памятник искусства XVII века - церковь Воскресения на Дебре в г.Костроме - давно привлекает внимание исследователей. Список работ, посвященных этому храму, насчитывает более двух десятков наименований¹. Однако интересы авторов сосредоточены, по преимуществу, в области истории и церковной археологии (И.В.Баженов, Н.В.Покровский, Б.Дунаев). Ряд ценных замечаний и предположений о первоначальной архитектуре здания содержится в статьях В.В.Суслова, В.Леонова, И.А.Шлякова, Г.К.Лукомского. Но до настоящего времени не получили должной оценки и не подверглись внимательному и серьезному изучению стенописи церкви². Между тем, они представляют значительный интерес как с художественной, так и с исторической точек зрения.

Исполненные в середине XVII века, стенописи Воскресенского храма теснейшим образом связаны с той сложной и противоречивой эпохой, «смутным», «бунташным» временем, когда в экономике и политической жизни государства, в сознании людей про-



План церкви Воскресения на Дебре

исходили глубокие перемены, когда подвергались коренному переосмотру прежние, освященные многовековой традицией взгляды и представления. Острая идеологическая борьба, приведшая к расколу русской церкви, нашла отражение в стенописных циклах Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (1647 - 1648 гг.), собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом (1649 г.), Троицкого собора Макарьево-Калязинского монастыря (1654 г.), Крестовоздвиженского собора в г.Тутаеве (росписи галерей осуществлены в 1658 году), Архангельского собора Московского Кремля (1652 - 1666 гг.). С необычайной последовательностью взгляды на судьбы мира и человека выражены и в стенописных композициях ц. Воскресения на Дебре.

С другой стороны, реставрация фресок храма, осуществленная в 1958 - 1968 гг.³, показала, что здесь трудились ведущие мастера костромской школы середины XVII века, сумевшие создать великолепный, запоминающийся ансамбль стенописей⁴.



В данной работе, посвященной анализу стенописей южной и западной галерей ц. Воскресения на Дебре, мы стремились показать идейное и художественное значение фресок, их место в ряду других храмовых росписей середины XVII века. Важным нам представляется вопрос об авторах рассматриваемых композиций, который мы также пытались разрешить.

В приложениях к работе подробно рассмотрена иконография композиций, размещенных в киотах западной и южной галерей церкви, с указанием источников и места каждого сюжета в системе росписей храма, а также дан аннотированный список подписных и предполагаемых работ выдающегося костромского художника-знаменщика середины XVII века Василия Ильина Запокровского.

I

Церковь Воскресения на Дебре сооружена в 1630 - 1645 годах⁵. Это пятиглавый крестово-купольный храм на подклёте, с тремя алтарями и тремя некогда открытыми галереями-папертями с западной, южной и северной сторон. На галереи и в церковь ведут три шатровые крыльца с висячими гирьками-«серьгами» над входом и с двумя рядами кокошников в основании шатров. К северной стороне храма примыкает одноглавый Трехсвятительский придел. Широкие дуги закомар, кокошники в основании шатров и глав, декоративный пояс-антаблемент, украшенный сухариками и ширинками, спаренные полуколонки, отмечающие углы здания и прясла стен, открытая аркада, - придают церкви нарядный, «мирской» вид, что так характерно для вкусов городского посада середины XVII века⁶.

Строгость и простота архитектурно-планового решения, выразительный силуэт, богатая полихромия (красный цвет кирпичных стен, зеленая поливная керамика луковичных глав над шатрами крылец, золото крестов, резные белокаменные детали) - все это превращает церковь в один из лучших посадских храмов Верхнего Поволжья середины XVII века.

Вскоре после сооружения, в 1650 - 1652 гг., четверик и галереи были расписаны⁷. К настоящему времени первоначальные рос-

писи сохранились только на западной и южной галереях храма и, крайне фрагментарно, в центральной главе церкви, в дьяконнике, а также над входом в Трехсвятительский придел⁸.

Число сохранившихся стенописей 1650 - 1652 гг. в четверике ц. Воскресения на Дебре невелико⁹. Поэтому о расположении отдельных композиций можно говорить только предположительно.

В настоящее время фрески середины XVII века сохраняются на внешних, выходящих на галереи, стенах четверика, и в распалубках сводов южной и западной галерей. Своды и простенки окон покрыты масляной живописью 1871 года.¹⁰

Первоначально галереи были открытыми, и на столбах-«кубышках» ввиду их сложного многообломного профиля росписей быть не могло¹¹.

Что касается сводов, то зондажи и пробные расчистки, произведенные во время реставрационных работ 1958-1968 гг., росписей здесь не обнаружили. Их могли сбить в одну из перестроек храма. Но вполне вероятно, что своды галерей не были расписаны вовсе, а стенописи располагались отдельными композициями. Строго соподчиненные друг другу, они образовывали единый живописный ансамбль. Именно по такому принципу были осуществлены росписи галерей во многих русских соборах и церквях XVI-сер. XVII вв. Например, в соборе Успения Богородицы в Свяжском монастыре (1561 г.)¹², в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря (конец XVI века)¹³, в Благовещенском соборе Московского Кремля¹⁴, в ярославской церкви Николая Надеина (1640 г.)¹⁵, в Крестовоздвиженском соборе г. Тутаева (1658 г.). В западной галерее Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря стенописи середины XVII века располагаются только на внешней стороне западной стены четверика храма; своды и простенки окон расписаны не были, о чем свидетельствуют Описные книги Ипатьевского монастыря 1736 года: «В папертях с одну сторону приходу писано ж стенное писмо. образы святых угодников божиих».¹⁶

Таким образом, можно предполагать, что и в ц. Воскресения на Дебре росписи 1650 - 1652 гг. располагались только на внешних стенах четверика, выходящих на галереи. Здесь они были малодоступны для сырости и непогоды, но хорошо видны сквозь открытую аркаду.

После этих предварительных соображений попытаемся реконструировать первоначальную систему росписей галерей ц. Воскресения на Дебре.

II

Храм посвящен Воскресению Иисуса Христа. Поэтому тематика, связанная с деятельностью Бога Сына, рассказ о Его пришествии в мир и о великой искупительной миссии должны были занять видное место в системе росписей церкви. Уже в сценах Творения мира в южной галерее, наряду с Богом Отцом, активное участие принимает Бог Сын в Его божественном облике Ангела Великого Совета¹⁷. В сценах из «Апокалипсиса» в западной галерее Он отождествлен с «Сидящим на престоле». Так в композиции, иллюстрирующей 1-ю главу «Откровения Иоанна Богослова» (в северном люнете) мы видим облаченного в золотые одежды Христа, по воле и слову которого низвергаются и гибнут города, происходят мировые катаклизмы.

В южной галерее, к востоку от портала, размещено несколько композиций, казалось бы, мало связанных с основной, ветхозаветной тематикой стенописей галереи: «Знамение Новгородское» (в киоте), «Брак в Кане Галилейской», «Видение Моисеем Неопалимой купины» и частично сохранившаяся сцена «Искушение Христа в пустыне». Внимательное рассмотрение и изучение данных сюжетов убеждает, что все они имеют единый подтекст, единую мысль о божественной природе Христа, о непреложности Его прихода в мир («Богоматерь Знамение» олицетворяет «пророчества о рождении Христа»¹⁸, «Неопалимая купина» символизирует деву Марию, которая «приемши в утробе Бога, неопалима пребысть»¹⁹, и т.д.). Эти сюжеты подготавливали зрителя к восприятию какой-то основополагающей композиции, имевшей ярко выраженный символический, «прообразовательный» смысл. Вероятнее всего, это была «История Ионы». В ней средневековые схоласты видели прообраз Воскресения Христа²⁰ и часто помещали эту композицию на паперти в окружении библейских сцен²¹. В ц. Воскресения на Дебре «История Ионы» могла быть расположена на восточной стене южной галереи.²²

Прославление Бога Сына находит законченное выражение в порталных композициях церкви.

Над главным, западным, порталом помещена храмовая композиция «Воскресение Иисуса Христа» («Сошествие во ад»), символизирующая победу сил порядка и божественной справедливости над силами хаоса и тьмы, которые так наглядно показаны в соседних сценах «Апокалипсиса». Слева и справа от входа в храм, при

переходе из «ветхозаветного мира» в «новозаветное царство благодати»²³, изображены ангелы с мечом и со свитком. Завершают оформление два киота, размещенные по сторонам западного портала.

В правом киоте изображен грозный и величественный Господь Вседержитель с раскрытой Книгой в руках, это - Христос «Второго пришествия» - «меч и огонь карающий», по пророчеству Исайи.²⁴

В левом киоте написана «София Премудрость Божия» — оплот и прибежище верующих во время «Страшного суда».²⁵

В композициях южного портала проведена мысль о всемогуществе Христа, о Его сверхъестественной, божественной природе. Над порталом изображен «Спас св. Убрус», возносимый двумя ангелами. В левом киоте размещена композиция «Спас Недреманное око» («Недремлющее око Спасово прозревает в будущем страсти искупления»²⁶); в правом киоте - «Богоматерь Знамение», или «Воплощение Бога Слова»²⁷. По сторонам южного портала вновь изображены ангелы с мечом и со свитком. Тем самым подчеркнут мотив избранничества, показано, что вход в церковь - «земной рай» - открыт лишь для «чистых душой и кротких сердцем».

Наконец, над порталом Трехсвятительского придела написан «Спас Нерукотворный».

III

Основное место в галереях Воскресенской церкви (и по площади, и по значению) отведено библейской и апокалиптической тематике. Судьбы мира, вопросы о назначении и общественном призвании человека волновали авторов росписи. Даже жизнь Христа рассматривается в этой плоскости. Он показан человеком, сумевшим противостоять жизненным соблазнам («Искушение Христа в пустыне») и обрести силы для подвига искупления людей.

Центральное место в южной галерее занимает тема «История мироздания», события которой охватывают промежуток времени от Сотворения мира до Всемирного потопа.

Росписи западной паперти посвящены «Откровению святого Иоанна Богослова» («Апокалипсис»). Сам же «Конец света», «Второе пришествие Христа» («Страшный суд»), обычно изображался на западной стене в четверике.²⁸

Со второй половины XVI века отдельные части храма получают более четкое богословское содержание. Сама церковь ассоциируется с «видимым миром», «земным раем»²⁹, и поэтому события

земной жизни Христа или Богоматери, деяния апостолов занимают в сюжете храма основное место. У входа в четверик обычно изображают ангела с мечом, «охраняющего входящих в храм», и ангела со свитком.³⁰ Притвор, крытая галерея, начинает означать «ветхозаветную сень, преддверие церкви новозаветной: в нем, в фактах ветхозаветной истории, указаны пути Промысла, направляющего человека в новозаветное царство благодати. Но указания эти все еще гадательны, обетования и пророчества не вполне ясны... Еще более темны судьбы церкви и мира, пророчески начертанные в апокалипсисе».³¹

Исходя из этих представлений, русские мастера все чаще стремятся вынести на галереи ветхозаветные и библейские сюжеты и связать их с центральным событием мировой и человеческой истории - «Страшным судом».³² Уже в ярославской церкви Николы Надеина «Страшный суд» изображен на галерее в окружении библейских сцен и апокалиптических видений.³³ В дальнейшем это нововведение особенно часто применяли костромичи³⁴ — галереи Крестовоздвиженского собора в г.Тутаеве (1658 г.), Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря (середина XVII в.), церкви Ильи Пророка в Ярославле (1680-1681 гг.).

Все вышеизложенное убеждает нас, что и на северной галерее ц.Воскресения на Дебре также могла быть помещена грандиозная композиция «Страшного суда». Единственно возможное место для ее размещения - наружная северная стена четверика, где в настоящее время изображена «Проповедь ап. Павла».³⁵ Вместе со сценами «Истории мироздания» в южной и «Апокалипсисом» в западной галереях «Страшный суд» образовывал одну величественную картину, повествующую о начале и конце мира, о жизни и грядущей судьбе человечества.

Такова система росписи галерей ц.Воскресения на Дебре. Как видим, отдельные сюжеты и композиции размещены здесь не случайно, а в строгой смысловой и логической последовательности, причем особое внимание уделено вопросам космогонии и мироустройства, эсхатологическим проблемам «гибели» и «спасения», «греха» и «Страшного суда». Сходную картину мы наблюдаем в стенописях других храмов первой половины и середины XVII века. Рассказ о Днях творения, библейская и апокалиптическая тематика являются ведущими в композициях Преображенской церкви с.Вяземы под Москвой (1602 г.), в росписях галерей ц.Николы Надеина в Ярославле (1640 г.) и Успенского собора Кирилло-

Белозерского монастыря (1650 г.),³⁶ в четверике и на галереях собора Макарьево-Калязинского монастыря (1654 г.).

Понять такое широкое распространение космогонической и эсхатологической тематики в росписях храмов первой половины XVII века можно только обратившись к истории русского государства этого времени, к изучению проблем, волновавших народ и общество той эпохи.

IV

Сильнейшие социальные противоречия уподобили культуру и искусство XVII века бурлящему котлу. В них находит отражение усиление крепостничества, соседствующее с бурным хозяйственным ростом городов. Укреплявшемуся дворянству противостоит развивающийся посад... Исступленное стремление сохранить старое сочетается с рядом попыток преодолеть силу и косность вековых традиций. Эти противоречивые явления, порой так тесно переплетающиеся друг с другом, обнаруживает нередко одна и та же среда, что объясняется неустойчивостью политических и социальных устремлений - характерной чертой того времени в отношении всех классов». ³⁷

После «смуты» начала века и польско-шведской интервенции, поставившей страну на грань катастрофы, правительство новой царской династии Романовых прилагало большие усилия к тому, чтобы преодолеть разруху и разброд, охватившие страну. Но всеобщее - хозяйственное, политическое и идеологическое - упорядочение жизни в государстве проводилось исключительно в интересах светских и духовных феодалов. Логическим завершением этого процесса явилось «Соборное Уложение 1649 года», одним из установлений которого было окончательно закрепощено крестьянство, лишенное отныне права «выхода». ³⁸

Вскоре назрело и другое крупное мероприятие — церковные реформы патриарха Никона, закрепившие сложение русского феодального государства. ³⁹

На окончательное закрепощение крестьяне ответили массовыми выступлениями и мятежами. Чувство «нестроения великого» охватило широкие слои русского народа; в сознании людей, современников драматических событий, родилось смутное предчувствие чего-то нового, идущего на смену «испорченной старине»...

Но именно этот переломный век В.И. Ленин назвал началом «нового периода русской истории», который «характеризуется дей-

ствительно фактическим слиянием всех ... областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это... вызывалось усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок». ⁴⁰

Ранее жившая отъединенной, замкнутой жизнью, Россия втягивается в орбиту международной торговли. В 1584 году начался торг с англичанами, в 1618 году к ним присоединились голландцы, а к середине XVII века колонии иностранных купцов имелись в каждом сколько-нибудь значительном торгово-промышленном и ремесленном центре страны. ⁴¹

По мере складывания одного «всероссийского рынка», по мере роста внешних связей и торговли с «иноземными» государствами крепили города, развивались ремесла, богатело русское купечество. Непрерывно возрастал удельный вес посада в политической жизни страны. С конца 1622 года на приемах во дворце начинают появляться «гости» и посадские «лучшие люди» из Москвы, Ярославля, Костромы и других городов. «Почти каждый государев стол, даже во время разъездов, обращался в многолюдный прием на 50 - 60, а то и свыше сотни человек, на котором небольшая группа бояр терялась среди дворянства, дьячества, стрелецких голов, гостей и т.п... Конечно, приемы эти... не были случайностью... В них налаживался и закреплялся союз королевской власти и буржуазии». ⁴²

На протяжении всей первой половины XVII века посад вел упорную борьбу за свои права и привилегии, за пересмотр посадского строения. Уже в 1623 году новгородцы обратились к царю с челобитной о включении «белых» (то есть не обложенных налогами) монастырских слобод в систему города. Требования новгородцев в 1634-1635 годах были поддержаны в Москве, Устюжне Железнопольской, в Соли Камской и в Ростове. ⁴³ С новой силой посад заявил о себе в 1642-1648 годах, когда восстание, вспыхнувшее в Москве, получило поддержку в Сольвычегодске, Устюге Великом, Тотеме, Чердыне, Курске. ⁴⁴ В результате правящие круги должны были пойти на серьезные уступки: по «Соборному уложению 1649 года» (глава XIX) «беломестцы» были включены в состав посада и уравнены с ним в правах.

V

И дейные представления посада, игравшего столь большую роль в экономике и политической жизни страны, отразились в искусстве того времени.

«Силами посада была осуществлена на протяжении XVII века огромная критическая и одновременно созидательная работа. Посад возглавил широкое и сильное движение в русской художественной культуре XVII века, известное под именем «обмирщения», что расшатало основы традиционных официальных церковных взглядов... В кругах посадских людей сложились и развились реалистические в основе художественные воззрения. Они сказались на всех видах искусства, в том числе и на архитектуре».⁴⁵ Посад создал новую литературу - реалистическую повесть, сатиру, автобиографию. И чрезвычайно важно, что в центре внимания этой «новой литературы» стоит человек, показанный не умозрительно, абстрактно, «не как частица некоей призрачной иерархии, а как живое существо, наделенное плотью и кровью, со всеми его страстями и пороками, во всех его социальных связях - ищущий, борющийся за свои права, утверждающий себя не в мечтательном, но вполне реальном мире социальных и бытовых отношений».⁴⁶

Процесс «обмирщения», стремление запечатлеть человека во всех его бытовых и общественных связях захватывает все виды и жанры литературы. Авторы и инициаторы исторических сочинений о событиях смуты - князь Хворостинин, Авраамий Палицын, патриарх Филарет и др. - очень много говорят о себе, стремятся оправдать свое поведение в годы интервенции. «Эпический характер летописей сменяется личной заинтересованностью мемуаристов. Живая человеческая личность со всеми ее достоинствами и недостатками ставится в центр изложения».⁴⁷

Еще более глубоко вопрос о человеке и его месте в мире был поставлен в идеологических воззрениях вождей раскола - нижегородца Ивана Неронова, юрьевецкого протопопа Аввакума, старца Епифания, костромича Даниила, муромского протопопа Лопина, Никиты Пустосвята и др.⁴⁸

Зародившись в среде посадского населения и духовенства передовых в экономическом отношении приволжских и приокских городов (Нижний Новгород, Кострома, Муром, Коломна, Романово-Борисоглебск), движение «раскольников» - почитателей «старой веры», выступивших против церковных нововведений патриарха

Никона, охватило широкие слои русского общества в середине и второй половине XVII века. Противоречивое по своим идейным установкам, пестрое по составу, оно было сильно активным протестом против всеислия господствующей церкви, страстным обличением пороков России того времени. Это привлекло в раскол беднейшие слои посада и крестьянства, обеспечило ему поддержку в среде «некнижных мужиков», страдавших от засилия духовных и светских феодалов, сообщило выступлению «старообрядцев» ярко выраженный антифеодальный, антиправительственный характер.⁴⁹

В немалой степени популярности старообрядчества способствовала идея равенства людей перед Богом,⁵⁰ выдвинутая и обоснованная расколоучителями в ответ на окончательное закрепощение крестьян. «Бежал в раскол всякий, кто тяготился угнетенностью, порабощенностью личности, желал свободного исхода, свободной жизни. Раскол всех принимал. Он возвышал в своих учениях нравственное, человеческое достоинство простых людей; возводил их в почетные выборные должности, в бороде видел образ и подобие Божие, знак естественного равенства всех людей».⁵¹

В тесной связи с проповедуемой вождями раскола идеей равенства стоит своеобразный гуманизм и даже «гомоцентризм» их учения. Они были убеждены, «что все в мире «наделано для человека»,⁵² что человек - центр мироздания, «образ и подобие Божие». «Лутчей всего на земли человек: человека ради вся сотворена суть и вся ему покорена».⁵³ «За что завидуют ангелы человекам?» - спрашивалось в популярном среди раскольников апокрифе. И следовал ответ: «Зане облечен Господь в человеческий образ».⁵⁴ Отсюда-то большое, пристальное внимание, которое вероучителя уделяли человеку. Но, в отличие от авторов повестей, исторических и житийных сочинений XVII века, человек привлекал их не сам по себе; их волновала не столько судьба отдельной личности, сколько судьба всего человечества. Вопросы космогонии и мироустройства, происхождения мира и человека, проблемы «конца мира» и «Страшного суда» заняли ведущее место в системе взглядов идеологов раскола.⁵⁵

Грозные события середины XVII века, усилившие гонения на раскол, самым непосредственным образом отразились на идеологии «старообрядцев», придав их выступлениям ярко выраженную политическую окраску. Идеологи раскола заговорили о «последних временах» и о близком «Страшном суде»: «Закрепощенным крестьянским массам стало казаться, что в мире торжествует дьявольское «зло», что в Москве, на престоле, сидит антихрист-царь, что патри-

арх Никон является его жрецом и лжепророком, «вторым зверем», и что они умышленно угнетают сторонников истинного богочтения и искажают «священные книги». Старообрядческие начетчики-грамотеи во главе с протопопом Аввакумом вычитали и высчитали, что скоро, в 1669 году, произойдет конец света...».⁵⁶

Но, в противовес господствующим представлениям о «конце света», как событии мрачном и трагическом, и в полном соответствии со своими представлениями о месте человека в мире, расколоучителя рисуют «Второе пришествие Христа» в самых оптимистических тонах. «Аще нам грешным св. писание и муками претит, но Господь Бог, милости своея ради, создания своего не погубит», - говорится в «Книге Кирилловой».⁵⁷ Патриарх Никон усмотрел в этом утверждении явную «ересь» - и был прав. Дело в том, что «истинным человеком» идеологи старообрядчества считали не всякого христианина; русское общество разделялось ими не только и не столько по признаку «веры», но, главным образом, по признаку «жития», то есть, социальной значимости человека. Господствующие иерархи, «никониане», не могли быть примером, так как «живут поскотски и ко всякому беззаконию ползки».⁵⁸ Поэтому их ждет скорое возмездие: «Слышите царие и князи, и судии земстии, накажитесь гордящиеся: на время вам дана власть и сила от Вышняго, аще не покаетесь, скоро погибнете!» (Аввакум).⁵⁹ Таким образом, обычные христианские представления о «Страшном суде» были превращены вождями раскола в утопические, но социально окрашенные мечты об избавлении и возмездии угнетателям.

VI

Вполне естественно, что ожесточенные споры о вере, о судьбах мира и человека должны были найти отражение в стенописях русских храмов первой половины XVII века.

Исследователь древнерусских фресок Л.С. Ретковская отмечает: «Стенные росписи храмов - эти «книги для неграмотных», как называли их древние учителя церкви, - предназначались для всеобщего обозрения и прежде всего для народных масс. Здесь-то с возможной наглядностью и давалось общее направление взглядам на мироустройство в той форме, какую церковь считала единственно допустимой».⁶⁰ Церковь всеми возможными средствами боролась против широко распространившихся в это время антиринитарных, «еретических» учений. Так, в XIV-XVI вв. резко возрастает количество храмов и монастырей, посвященных Троице (с X по XII век

насчитывалось всего 8-9 церквей и монастырей во имя Троицы, в XIV веке было основано еще 12, в XV - 15, а в XVI веке - еще 34). Теми же причинами - борьбой против инакомыслящих - можно объяснить появление и развитие в иконописи и стенописях XVI-XVII вв. композиции «Отечество».⁶¹ Список примеров легко можно было бы продолжить.

Однако еще Ф.Энгельс писал: «Чувства масс (в эпоху феодализма - А.К.) вскормлены были исключительно религиозной пищей, поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде».⁶² Вот почему в росписях храмов находили выражение не только официальные взгляды, но зачастую, особенно в периоды обострения общественно-политической борьбы, в них пропагандировались идеи, резко противоположные господствующим официальным воззрениям.

Каким образом антиправительственные, «еретические» взгляды могли проникать в стенописные композиции русских храмов?

Важное значение в этой связи приобретает вопрос об апокрифах,⁶³ которые широко бытовали среди народа в XV-XVII веках.

Настойчивое внедрение церковно-библейских представлений о «начале» и «конце» мира, о деяниях св. Троицы, о человеке, его назначении и общественном призвании вызвало встречный интерес к этим вопросам в сознании широких народных масс.⁶⁴ Между тем «каноническое Бытие... не могло, по своей сжатости, удовлетворить вполне первых христиан».⁶⁵ «Народная фантазия не довольствовалась библейским рассказом и стремилась дополнить его или из чисто поэтического влечения, или из наивной пытливости, которая искала определений и законченной картины творения мира и жизни первого человека. Этому стремлению в особенности давали пищу апокрифы».⁶⁶

В таких известных и популярных апокрифах, как «Беседа трех святителей», «Исповедание Еввы», «Свиток божественных книг», «Голубиная книга», «Вопросы Иоанна Богослова Господу на горе Фавор», «Слово Мефодия Патарского о конце света», «Житие Василия Нового» и др.⁶⁷ - библейские сказания дополнялись, расширялись и истолковывались в соответствии с уровнем знаний и пониманием простого человека. Рядом с официальной «Библией» уже с XV века существует обширная «Палая», или «Толкование на Библию»,⁶⁸ в которой, с одной стороны, в любом библейском собы-

тии видится прообраз событий новозаветных, а с другой - содержит множество легенд и историй, отразивших непритязательные вкусы народа.

Апокрифы удовлетворяли «наивную пытливость» простого человека, но этим их значение не исчерпывалось. Многие из них возникли в пору бурных дискуссий об основах христианской религии и, отвергнутые официальной церковью, сохраняли свою антиправительственную, «еретическую» направленность. Именно это и обеспечило «отреченным книгам» успех в народной среде, именно поэтому их использовали в борьбе с феодальной церковью и государством «вольнодумцы» XIV-XVII веков. Апокрифы «расшатывали не только догматику, но и авторитет византийских теологическо-политических теорий, принятых в правительственных кругах, и расчищали почву для восприятия гуманистических идей». ⁶⁹

Широко использовали апокрифы в борьбе против феодальной, «никонианской» церкви вожди раскола. Н.С.Сарафанова опубликовала список книг, цитаты из которых постоянно встречаются в произведениях протопопа Аввакума. ⁷⁰ Большую часть перечня занимают апокрифы, использованные мятежным протопопом в его полемике с официальной церковью. Среди них практически все известные нам произведения о сотворении мира и человека, предсказания о «Страшном суде», отдельные места из «Палеи» и «Кирилловой книги». А.Н.Пыпин, много лет посвятивший изучению и публикации апокрифов, считал, что они составляют «сущность религиозных понятий раскола». ⁷¹

Уже в IX-XI веках некоторые апокрифические сказания иллюстрируются в росписях храмов, ⁷² но не в самой Византии, где вырабатывались основные догматы вероучения и «деятельность художников была подвергнута... строжайшему регламентированию», ⁷³ а в других странах христианского мира - в Сербии, Македонии, Армении или в охваченной «ересью богомилов» Болгарии. Так, в 904-906 гг. в Грузии был расписан Атенский Сион. Весь южный рукав собора заняли 14 композиций из апокрифического жития Богородицы («Отвержение даров», «Упреки Иоакима», «Благовещение Анне», «Рождество Богоматери», «Семь шагов Богоматери», «Введение во храм», «Благовещение», «Испытание Богоматери водою обличения» и др.). ⁷⁴

Особенное распространение получили апокрифы в стенописных композициях XIII-XIV вв., когда в Константинополе шли ожесточенные споры между варлаамитами и исихастами, ⁷⁵ а страны

Балканского полуострова переживали пору величайшего подъема экономики и культурной жизни. В 1295 году были созданы фрески церкви Климента в Охриде. Фресковый цикл этого храма, посвященного прежде всего Богородице Перивленте, свидетельствует о проникновении новых мотивов в традиционную церковную иконографию. Здесь много сцен, связанных с апокрифическими легендами о жизни Богородицы.⁷⁶ В 1335-1350 годах был расписан собор монастыря Дечани в Сербии.⁷⁷ В сценах «Дней творения» и «Жизни прародителей» использовано громадное количество апокрифического материала («Создание Адамы и Евы», где творцом представлен Иисус Христос, «Жертвоприношение Авеля и Каина», «Оплакивание и погребение Авеля», «Каиново потомство», «Новое опьянение» и т.д.).

Особый интерес вызывают росписи монастырских церквей Северной Молдовы XV-XVI вв.: Хумор, Арбора, Воронца, Сучевиц. Написанные снаружи, эти фрески кажутся «богато иллюстрированной книгой священного писания, открытой и выставленной для всеобщего обозрения...».⁷⁸ Исполненные местными мастерами, стенописи несут яркий отпечаток простонародных вкусов. В них много фольклорных мотивов; иллюстрируются не только тексты св. писания («Библия», «Евангелие» и проч.), но и множество апокрифических сказаний. Например, на северной стене церкви Воронежского монастыря размещены сцены из апокрифа «Договор Адама с дьяволом», а в композициях на контрфорсе северной стены подробно рассказывается «Хождение души по мукам».⁷⁹



Очень рано, в XI-XII вв., апокрифы проникают в стенописи русских храмов.

Важное значение в это время приобретает изображение «Страшного суда» (собор Кириллова монастыря в Киеве, Георгиевская ц. в Старой Ладого, ц. Спаса-Нередицы, собор Спасо-Мирожского монастыря). На складывание композиции повлияли такие апокрифы, как «Хождение Богородицы по мукам»,⁸⁰ «Вопросы Иоанна Богослова Господу на Фаворской горе», «Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен, сказание от первого человека до скончания века». В росписях жертвенника ц. Спаса-Нередицы (1199 г.) нашла отражение известная сирийская легенда о молении Алексея, «человека божия», «нерукотворному» образу Богородицы в Эдессе, а также сцены из жизни Иоакима и

Анны. В.Н. Лазарев замечает по этому поводу: «На Руси поэтическая легенда об Иоакиме и Анне и их дочери Марии пользовалась широкой популярностью. Лирический рассказ о печалях и тревогах родителей Марии, об их обращенных к Богу мольбах даровать им ребенка, о первых шагах их дочери привлекал своим глубоко человеческим содержанием. Здесь художники имели возможность черпать образы, по своему эмоциональному складу близкие к тому, что так гениально выразил автор «Слова о полку Игореве» в плаче Ярославны. Не случайно именно на Руси сохранилось наибольшее количество памятников XI-XIV веков, в которых имеются развернутые протоевангельские циклы, восходящие к апокрифическим источникам. Такие циклы украшают апсиду иоакимо-анненского придела Софии Киевской, западную стену южного нефа Спасо-Мирожского собора, жертвенника церкви Благовещения в Аркажах и Нередицы...».⁸¹

В XIV веке Новгород и Псков были охвачены «ересью стригольников».⁸² Памятники этого времени отразили остроту идейных и политических выступлений посада, направленных против духовной и светской иерархии, против «богатых» и «властьимущих». В 1313 году был расписан собор Снетогорского монастыря в Пскове. «Художники пишут в смелой, энергичной манере. Они прибегают к предельно динамической системе бликов, которые, подобно ярким вспышкам, освещают лица. Они дают мужественные, подчас даже несколько грубоватые типы, поражающие необычайным реализмом и выражением какой-то неистовой силы. Они не останавливаются перед тем, чтобы изобразить одного из святых с вставшими дыбом волосами. Они кажутся охваченными «сумлениями и шатаниями» XIV века, и их тесно связанное с посадскими кругами искусство как бы уже содержит те элементы свободомыслия, из которых позднее выросли псковские ереси».⁸³ И знаменательно, что эти «элементы свободомыслия» отчетливо отразились в иконографии снетогорских росписей, в которых «имеется не только ряд любопытных отступлений от традиционных типов, но и ряд новшеств, которые почерпнуты из широко использованных апокрифических источников».⁸⁴

В 70-х годах XIV века в Новгороде были расписаны два, ныне разрушенные, храма: ц.Спаса на Ковалеве (1375 г.) и ц.Успения на Волотовом поле (конец 70-х гг. XIV в.). Если стенописи церкви Спаса на Ковалеве были проникнуты духом сурового аскетизма и их можно было рассматривать как своеобразную реакцию правящих кругов на «ересь стригольников»,⁸⁵ то «волотовские фрески пред-

ставляли то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное истолкование религиозным темам. Не исключена даже возможность, что автор вологовских фресок имел прямое отношение к еретическим движениям». ⁸⁶ В стенописях Вологова мы вновь встречаемся с фольклорным и апокрифическим материалом. Здесь подробно иллюстрирован протоевангельский цикл («Жертвоприношение Иоакима и Анны», «Отвержение даров», «Благовестие Анне» и т.д.), на южной стене размещены три сцены «Слова о некоем игумене, его же искуси Христос в образе нищего» («Под покровом рассказа о том безрадостном случае, когда пирующий в обществе знатных сотрапезников игумен не признал в явившемся ему бедном страннике Христа, художник поведal зрителю о своем собственном отношении к «богатым»⁸⁷), а на самом видном месте, над триумфальной аркой, помещен редкий, восходящий к апокрифическим источникам сюжет «Души праведных в руке божией».

Стенописи XV-XVI веков мало изучены в отношении использования в них апокрифического и фольклорного материала. Однако известно, что в росписях Смоленского собора Новодевичьего монастыря дано 17 сцен из апокрифического жития Богоматери и подробно проиллюстрирован ее «Акафист», ⁸⁸ а при создании композиций на темы «Дней творения» в Успенском соборе Свяязьска (1561 г.) и в Преображенской церкви с. Вяземы мастера обращались к «отреченным книгам». ⁸⁹



Благодарный материал для исследования содержат росписи храмов первой половины XVII века.

К этому времени на основе евангельских книг и апокрифических сказаний окончательно сформировался «акафистный цикл» — Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1641 г.); Успенский собор (1642 г.) и ц. Ризположения (1644 г.) Московского Кремля; соборы Пафнутьево-Боровского (1644 г.), Нянгина (1647-1648 гг.) и Саввино-Сторожевского (1649 г.) монастырей.

Особенно привлекает мастеров и заказчиков росписей ветхозаветная и апокалиптическая тематика, легенды о первородном грехе и изгнании из рая, сказания о жизни и трудах прародителей, пророчества о «последних днях» и о «конце света». В композициях на эти темы использовано множество апокрифических подробностей. Вот почему в дальнейшем при рассмотрении отдельных сюжетов, раз

мешенных на галереях ц. Воскресения на Дебре, мы будем обращать особое внимание на их апокрифические источники, чтобы установить связь рассматриваемых росписей с общественными движениями середины XVII века и, в частности, с расколом.

Следует подчеркнуть, что было бы грубой ошибкой считать любое употребление апокрифического сюжета в композиции XVII века признаком антицерковной, «еретической» умонастроенности автора стенописей. Например, в жертвеннике Успенского собора Княгинина монастыря иллюстрирован ряд сцен «Пролога», вобравшего множество «ложных» сказаний. Между тем, в середине XVI века «Пролог» был включен в макарьевские «Минеи-Четьи»,⁹⁰ и обращение к нему мастеров, расписавших собор в 1647-1648 гг., вполне закономерно. Поэтому надо быть крайне осторожным при рассмотрении вопросов о принадлежности авторов стенописей к той или иной социальной группе, об их мировоззрении и идейной направленности фресок середины XVII века.





РОСПИСИ ГАЛЕРЕЙ ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ НА ДЕБРЕ

Цикл композиций

«История мироздания»
(южная галерея)

Цикл оформился на основе взглядов, изложенных в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова,⁹¹ «Толковой Палее»,⁹² «Шестодневе»⁹³ и в апокрифических сказаниях.⁹⁴

Ближайшим прототипом послужил один из сюжетов четырехчастной иконы XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля «Почи Бог в день седьмый»,⁹⁵ а также многочисленные иконы и миниатюры на эту тему, широко распространенные в России середины XVII века.⁹⁶

В полном соответствии с учением Козьмы Индикоплова в верхней части композиции изображены «Дни творения», а в нижней показана четырехугольная, неправильной формы Земля, со всех сторон омываемая океаном.⁹⁷ Мастер отказался от изображений «Христа, покрытого херувимскими крыльями» и «Распятого Христа на лоне Бога Отца», так как символический смысл этих фигур был малопонятен простому человеку, что в свое время вызвало справедливые нарекания дьяка Висковатого.⁹⁸ Зато цикл «Дней творения» существенно переработан и расширен; он включает, помимо композиции «Почи Господь в день седьмый», рассказ о создании «сил небесных» и о шестидневном творении мира.

В «мире небесном» господствует строгая иерархия и почти математическая симметрия. Поэтому дважды повторенное изображение Бога Отца отнесено в высшую точку росписи - в распалубки сводов галереи. Ниже, в люнетах стены, в шести овальных медальонах представлен Бог Сын, творящий мир. Эти медальоны подобны шести знакам, шести светилам, навеки вознесенным и подвешенным над землей, а фигура Бога Сына, облаченного в ослепительно-белые одежды, словно осеняет подвижный, изменчивый, полный соблазнов «мир земной». В этом контрастном противопоставлении небесного-вечного и изменчивого, подвижного-земного, отчетливо проявляется архаизм мышления автора фрески, зависимость его от средневековых представлений о человеке и его месте в мире.

Мастер проявляет большую осведомленность в вопросах ветхозаветной топографии. На востоке, за пределами земли, он помещает рай, из которого вытекают четыре реки: Тигр, Евфрат, Геон и Фисон.⁹⁹ В раю и на земле размещены сцены из жизни прародителей, причем иллюстрируются такие редкие сюжеты, как «Адам и Ева на райских реках», «Жертвоприношение Авеля и Каина», «Убиение Каина Ламехом». Завершают композицию три сцены из «Истории Ноя», написанные на западной пилястре.

В результате изложение библейских событий приобретает особую стройность и завершенность. Хотя повествование охватывает только первую фазу человеческой, библейской истории, но в ней, как в капле воды, отразились судьбы мира и человеческого коллектива на всем долгом протяжении их существования.

Вначале рассказывается о том, как Ангел Великого Совета создал Землю, украсил ее травами и деревьями, населил птицами и рыбами и приготовил мир к созданию лучшего, наиболее совершенного своего творения - человека.¹⁰⁰ Но человек не оправдал надежд творца и был изгнан из рая. Провинность Адама усугубили преступления Каина и разврат «сынов и дочерей Каиновых». «Природа человеческая греховна», - утверждает мастер и заканчивает повествование сценами Всемирного потопа, во время которого гибнут первые «населенники» Земли. Но рядом с этой темой неумолимого возмездия за грехи и провинности людские в росписи звучит и другая - оптимистическая - тема грядущего искупления и торжества справедливости.¹⁰¹ Автор верит, что «горести людей - всего лишь преходящие испытания», и стремится «исполнить уверенности в собственных силах, пробудить в них надежды на светлое будущее, внушить им веру в разумное начало».¹⁰² Вот почему Ламех убивает Каина, а семейство Ноя, спасшееся во время Потопа, благодарит Творца, возродившего мир к новой жизни.

*Композиция 1***«Отечество. Создание сил небесных»¹⁰³***(западный распалубок сводов южной галереи)*

Отечество. Создание сил небесных

В центре сине-зеленой славы на орнаментированном престоле восседает Бог Саваоф («Господь Сил») в белых одеждах с зелеными описями складок. Узкий лик Саваофа обрамлен растрепавшимися кудрями волос и бороды, глубоко посаженные глаза смотрят задумчиво и строго. Нимб красно-синий восьмиконечный. На коленях Бога Отца сидит облаченный в светло-золотистые одежды Спас Эммануил, а между ними изображен Святой Дух, в виде голубя, нисходящего из уст Саваофа.

«Эта композиция, - пишет Л.С.Ретковская, - где отец, сын и дух «друг в друге неслитно и нераздельно вмещаются», должна была служить наглядным изображением важнейшего догмата христианской религии о нераздельной, сопрестольной и единосущной троице».¹⁰⁴ «Здесь триединый бог представлен в действии как творец

мира в первый день творения, в момент создания «сил небесных». ¹⁰⁵ Поэтому руки Отца и Сына широко раскинуты по сторонам, благословляя творимый мир, создаваемых «стражей небесных» - ангелов.

Изображение «Отечества» свободно вписано в синий овал славы, или, точнее, «неба невидимого» - вместилища Бога. ¹⁰⁶ Из-за небес выходят четыре острые красные луча, которые символизируют землю, в соответствии со словами апокрифа: «Небо круговидно комарою, а земля на четыре угла». ¹⁰⁷ На фоне лучей сохранились фрагменты графы и коротких белых движков - все, что осталось от изображений символов евангелистов, пронесших учение Христа во все концы земли. По сторонам центрального изображения в разноцветных - розовых, зеленых, голубых, охристых ореолах написаны 9 ангельских чинов. Ангелы представлены в разнообразных поворотах, тихо внемлющими «гласу божества».

Общая сохранность композиции неудовлетворительная, но те фигуры, которые пострадали менее других, говорят о неоспоримом мастерстве их автора. Так, первый слева от «Отечества» ангел написан контурной линией по светло-лиловому фону. Блики выявляют легкий изгиб тела и объемность форм, рисуют нос, щеки, завитки волос, руки, в одной из которых зажат жезл. Изысканно красив и ангел, изображенный в верхней точке композиции.

Композиция иллюстрирует первый акт творения - создание небесных сил. Сюжет почерпнут из «Толковой Палеи», «Шестоднева» и близких к ним апокрифических источников, так как в «Библии» повествование начинается сразу с создания небес и земли, а о сотворении и назначении ангельских сил умалчивается. Между тем, учение об ангелах стихий и небесных явлений в XVI - XVII вв. широко бытовало в народе. Оно сформировалось на основе «Откровения св. Иоанна Богослова», «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита, «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, а затем «развилось и получило апокрифический характер под влиянием космогонических учений разных народов». ¹⁰⁸ Считалось, что ангелы верно и неустанно служат Богу, помогая вершить правый суд и карать грешников; они же «обслуживают» небесный механизм, посылая на землю гром и молнию, росу и ветер. ¹⁰⁹ Наконец, каждый человек имеет своего ангела-заступника, который должен будет ходатайствовать за него во время «Страшного суда». ¹¹⁰ Все эти проstonародные представления об ангелах вошли в «Толковую Палею» 1477 г. ¹¹¹

По вопросу о творце мира единства не было. Тезис о триединой природе Божества подвергался сомнению в кругах «еретиков-стригольников», «жидовствующих» и проч. Поэтому к середине XVI

века был выработан и официально узаконен в композициях на тему «Дней творения» иконографический тип «Отечество», то есть, изображение триединого Бога, творящего мир, как наиболее доступное и понятное народу.¹¹²

Композиции 2-7

«Дни творения»¹¹³

(медальоны в люнетах стены)

В шести медальонах, расположенных ниже и восточнее первой композиции, иллюстрирован библейский рассказ о шестидневном творении мира. Творцом, создателем мира и человека представлен Ангел Великого Совета, то есть Иисус Христос до воплощения.

Замена Бога Отца Ангелом Великого Совета произведена на основе евангельских сопоставлений и толкований «отцов церкви». «Подобное решение было подсказано рядом мест из «Евангелия от Иоанна» (Иоан. 10:30,38; 12:45; 14:7,9; 17:21),¹¹⁴ а также высказываниями христианских теологов. Так, св. Афанасий писал: «Все сотворило Божие Слово, само не будучи тварию».¹¹⁵ «Словом бо Господним небеса утвердишася и духом уст его вся сила их», - говорится в «Псалтири» (Пс. 32:6). «Им же вся быша», - утверждает в никео-цареградском «Символе веры».¹¹⁶ «Посему представляй трех: повелевающего Господа, созидующее Слово и утверждающего Духа».¹¹⁷ Рассматриваемая роспись буквально иллюстрирует это положение: мастер преднамеренно разместил над творящим мир Ангелом фигуру Бога Отца, который направляет усилия Сына: «Бог Слово творит мир».¹¹⁸

Композиция 2

«День первый - создание небес и земли, отделение тьмы от света»

(Быт. 1:1-5)

В центральном из трех западных медальонов на фоне двухцветных (белых и серо-голубых) небес и земли представлен творящий мир Ангел Великого Совета.



День первый - создание небес и земли,
отделение тьмы от света

Он облачен в белый, с лиловыми окрасками складок хитон и в белый, с зеленым притенением плащ, переброшенный через левое плечо. Мягко округляющиеся линии очерчивают фигуру, рисуют задумчиво склоненную голову, воздетые и раскинутые по сторонам в жесте благословения руки и громадные охристые крылья с тщательно переданным оперением.

Важная подробность данной и последующих композиций - изображение двойных небес. Эта деталь заимствована из апокрифов о Сотворении ангелов, одни из которых должны были служить «над твердию» небесною в вышнем мире «иже есть царство небесное... А инии поставлени быша под твердию ниже двоючастнии высоты небесныя на воздухе светил строити, солнце и месяц и звезды и воздух и розчиняти небо...».¹¹⁹ Подробно о строении небес говорится в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. К. Индикоплов также думает, что «небо не одно, а два», но, в отличие от автора рассматриваемой фрески, считает, что второе небо создано было не сразу, а во 2-й день творения.¹²⁰

Композиция 3

**«День второй - создание вод и «Тверди небесной»,
отделение небес от земли»**

(Быт. 1:8)

Композиция 4

**«День третий - создание суши и моря; сотворение
трав, деревьев и плодов»**

(Быт. 1:9-13)

Два овальные медальона с иллюстрациями ко второму и третьему Дням творения фланкируют центральный, больший по размеру, медальон. В них также изображен Бог Сын в виде крылатого Ангела, облаченного в белые одежды и увенчанного восьмиконечным библейским нимбом. Поза Ангела более динамичная, руки также раскинуты в благословении, могучие крылья осеняют «творимый мир», на лице то же просветленное и задумчивое выражение.



День второй - создание вод и «тверди небесной»,
отделение небес от земли



День третий - создание суши и моря,
сотворение трав, деревьев и плодов

Более подробно изображена земля. В первом медальоне - это утесистые горки с плоскими белыми лещадками, по сравнению с которыми фигура Бога кажется особенно колоссальной, во втором - завывающиеся растения с сочными зелеными стеблями и пышными метелками листвы.

Композиция 5

«День четвертый - «создание светил небесных»: солнца и луны»

(Быт. 1:14-19)

Медальоны с иллюстрациями к четвертому, пятому и шестому Дням творения расположены восточнее первых трех, в люнете под композицией «Почти Бог в день седьмой». Центральный медальон посвящен творению мира в четвертый день; последующие события иллюстрированы в медальонах, размещенных слева и справа.

Ангел Великого Совета стоит среди зелени трав и кустов. Под Его ногами «источники вод», а над головой на серо-голубом фоне «второго неба» сияют Луна и Солнце. К ним обращен взор Бога: резкий поворот головы и торса влево и вверх сообщает фигуре подчеркнутую динамику; складки хитона и гиматия ложатся зигзагообразными линиями.

Композиция 6

«День пятый - создание птиц и рыб»

(Быт. 1:20-23)

Обернувшись вправо, Ангел воздел к Солнцу и Луне правую благословляющую руку. Летают желтые и серые птицы, в струях веселятся рыбы, растут деревья и травы, бурно текут реки - все исполнено первобытной радости и незамутненного счастья.



День четвертый - создание «светил небесных»: солнца и луны



День пятый - создание птиц и рыб

*Композиция 7***«День шестой - сотворение человека»***(Быт. 1:26-31)*

В левой части медальона Ангел оживляет Адама и Еву. На лице Евы написано безграничное удивление; оно чувствуется и в позе лежащего на земле, среди плодов и трав, Адама.

Сохранилась подпись: «Сотвори Бг человека, по образу божию сотвори его мужа и жену». ¹²¹

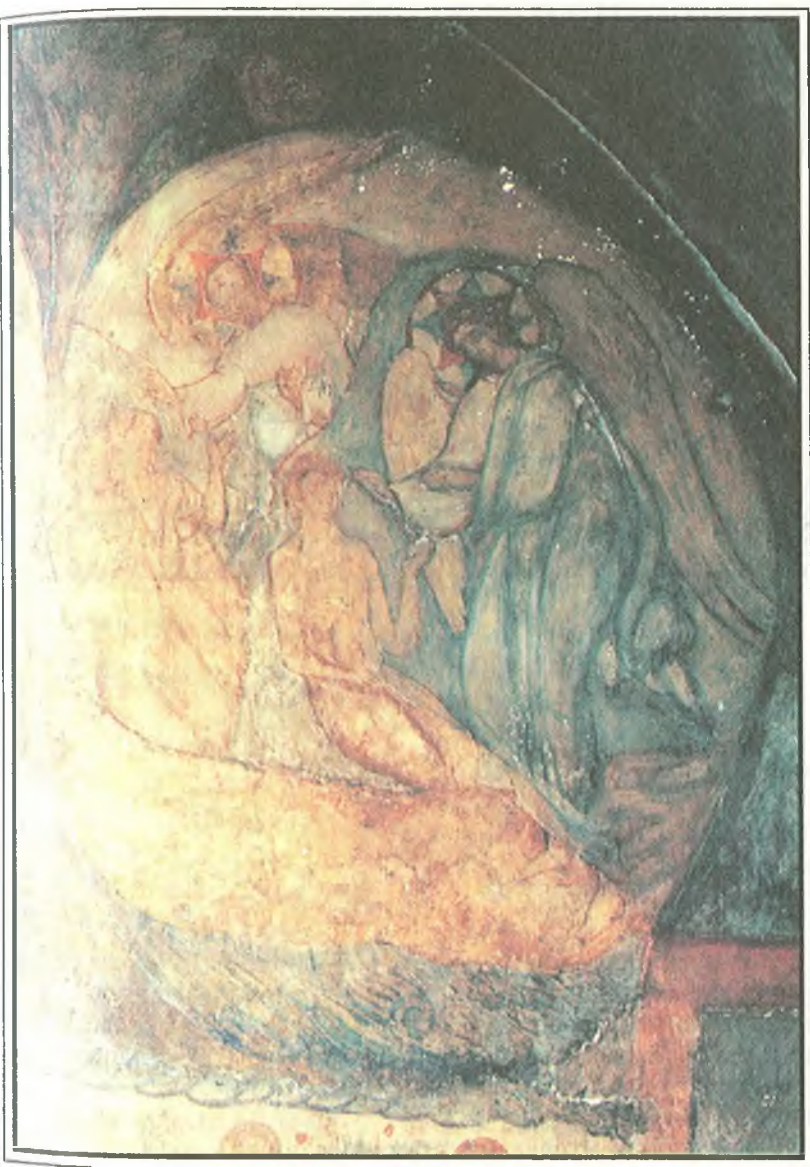
*Композиция 8***«Почил Бог в день седьмый»***(Быт. 2:2-3)*

Композиция, иллюстрирующая заключительный акт Творения, расположена в центральном распалубке свода южной паперти. В настоящее время она почти полностью утрачена. Роспись XVII века сохранилась фрагментарно лишь в нижних частях композиции (часть центрального круга, херувим и серафим, два красных луча).

В композициях, размещенных под медальонами, с четвертым, пятым и шестым «Днями творения» иллюстрированы последующие события ветхозаветной истории: Бог создает рай «на востоце», за морем, омывающим землю, и помещает туда Адама и Еву; грехопадение прародителей; изгнание прародителей из рая.

*Композиция 9***«Бог Слово благословляет Адама и Еву»***(Быт. 2:8-9, 15, 25)*

Ангел Великого Совета (Бог Слово) благословляет стоящих справа прародителей. Они смиренно, склонив головы, внимают ему. ¹²²



День шестой - сотворение человека



Бог Слово благословляет Адама и Еву. Грехопадение

Композиция 10

«Грехопадение»

(Быт. 3:1-7)

Композиция исполнена тем же мастером. Сверху ее завершают округлые спирали облаков, снизу обрамляет полоса зелени. По белому фону разбросаны зеленые, желтые, оранжево-красные кустики райской растительности. Справа - «дерево познания добра и зла», возле которого плачут Адам и Ева. Трогательный жест Евы, по-детски прислонившей руку к челу. В фигурах тщательно выявлен объем, подчеркнута мускулатура крепких, подвижных тел.



Изгнание из рая

*Композиция 11***«Изгнание из рая»***(Быт. 3:23-24)*

На фоне молочно-зеленых горок с белыми лещадками представлены беззащитные фигуры изгоняемых из рая Адама и Евы. Оба они в светло-зеленых лиственных препоясаниях. Ева с видом глубокой скорби прижала руки к груди, Адам в отчаянье закрыл голову руками. Фигуры, сохраняя иконописный характер, живут, действуют, волнуются. Их очерчивает упругая линия графы.

Особенно выразительна фигура ангела, изгоняющего прародителей из рая. На нем светло-желтые доспехи, из-под которых видны подол и рукава лиловой туники; зеленый плащ, красные штаны и золотисто-желтые сапожки. Ангел стремительно шагнул вперед и занес меч над головой, отчего плащ клубится и падает множеством складок. Охряные, с белыми папоротками крылья осеняют фигуру, подчеркивая и заостряя мотив движения. Графья нанесена короткими, прерывистыми линиями. Она не везде совпадает с контуром окончательного рисунка. Так, изгиб тела ангела в графье еще более стремителен и порывист.

За ангелом изображены массивные ворота рая, в проеме которых видны разноцветные райские растения.

Важная подробность: над плачущими Адамом и Евой летит ангел с рипидой. Это ясный намек на прообразовательный характер события, на связь его с грядущим пришествием Христа. О связи грехопадения и изгнания из рая с искупительной миссией Бога Сына говорится в «Палее» и в апокрифических легендах. Например, в «Сказании, како сотвори Бог Адама» сообщается, как Адам уснул и увидел Бога: «И рече ему Господь: подобает ми тебе ради снити на землю и распяту быти и в третий день воскреснути; а ты же не поведай никому же видения сего, дондеже увидиши мя в раю сидяща одесную Отца, и ты о том поскорби, Адаме...».¹²³

*Композиция 12***«Жизнь прародителей на райских реках»**

Ниже и левее композиций «Грехопадение» и «Изгнание из рая» вновь изображены плачущие Адам и Ева. Взоры их направлены к утраченному раю, фигуры беззащитны и горестно-одиоки. Фон

красная охра горок с белыми лошадками и четыре серо-синие реки со спиралевидными жгутами волн. Красочный слой композиции почти полностью осыпался, так что бронзовые тела прародителей сливаются с пейзажем пустынной, гористой местности. Над головами Адама и Евы видны фрагменты надписи: «... а... в... плакаста... кр...».

Композиция создана на основе апокрифических сказаний («О исповедании Евгине и о вопросе внучат ея, и о болезни Адамове», «Слово Адама во аде к Лазарю», «Свиток божественных книг», «Слово о небеси и земли», «Беседы трех святителей»), в которых ярко и эмоционально рассказывается о горестной судьбе изгнанных из рая Адама и Евы, об их раскаянии и прощении. Так, в «Палее» помещен плач Адама, близко напоминающий простонародные причитания, плачи по умершим: «И плакася Адамь горце, глаголя: «Раю пресветлый! Иже мене ради насажден, а Еввы ради затворен!..»¹²⁴ В «Свитке божественных книг» сообщается: «И плакася Адам (после изгнания) при раю тридцать лет, и виде Господь слезы Адамовы, и хотя его помиловати...».¹²⁵

О четырех реках, истекающих из рая, говорится в «Библии» (Быт. 2:10-14), в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, в апокрифах «Беседы трех святителей» и «Видение ап. Павла».

Изгнанные из рая прародители помещены в его преддверии - Едеме. В «Библии» эти понятия не являются синонимами («И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке» (Быт. 2:8). Сведения об Едеме могли быть почерпнуты в апокрифических сказаниях об Адаме и Еве, а также из других «отреченных» книг. Так, в апокрифе «Слово о Адаме начало и до конца» говорится: «Тако изгнаша нас из рая и пустиша. Мы же седохом во едином туждении».¹²⁶ В другом варианте этого «Сказания», опубликованном А.Н.Пыпиным, читаем: «Тако изгнаша их из рая и пустиша. Они же седоша во Едеме, тужиша ...».¹²⁷ И, наконец, в «Сказании о Адаме и Евве» содержится следующая апокрифическая подробность: «И егда изгна его (Адама) Господь из рая и седя во Едеме пред дверми райскими».¹²⁸

Композиции 13 - 19

«Земная жизнь прародителей»

В следующих композициях представлена жизнь прародителей на Земле. Земля, каменистая равнина с редкими купами деревьев, показана, в полном соответствии с учением Козьмы Индикоплова, продолговатой, вытянутой с запада на восток. Ее омывает океан,

переданный в виде серо-голубой ленты со спиральями волн; на четырех концах Земли расположены фигуры трубящих ангелов - олицетворение стихий и стран света.

Первый восточный ангел (внизу) облачен в светло-зеленый хитон и клубящийся плащ. Ангел стремительно шагает вперед. Левое крыло, изогнувшись, осеняет фигуру, правое вскинуто вверх.

Второй восточный ангел изображен над приносящими жертву Авелем и Каином. Красный плащ и изумрудно-зеленый хитон контрастно сопоставлены с золотой охрой крыльев, сапожек и трубы.

На гиматии ангела сохранились темно-красные описи складок, на левом рукаве видны пробела.

Первый западный ангел (внизу) показан в бурном движении. Одно его крыло взметено вверх; контур правого крыла повторяет очерк фигуры.

Второй западный ангел (вверху) изображен в сложном ракурсе. Мы смотрим на него сбоку и несколько сверху. Поэтому крылья и разметавшиеся одежды ангела кажутся распластанными на плоскости стены. Линии графы рисуют сложный узор складок синезеленого плаща и красно-коричневого хитона.

Исследователь апокрифических сказаний о Сотворении мира В. Мочульский писал: «Основа учения о стихийных ангелах заключается «в священных книгах». Так, в «Откровении св. Иоанна Богослова» (Отк. 7:1) указывается на 4-х ангелов, держащих четыре ветра земли...».¹²⁹ Позднее вопросы о создании и назначении ангелов были подробно рассмотрены в «Небесной иерархии» лже-Дионисия Ареопагита. Среди прочих, он выделяет группу ангелов - повелителей стихий (ветра, грома, дождя, росы и проч.). «Ангелы стихий» и представлены в данном случае. Они изображены трубящими. Эта важная деталь заимствована из миниатюр-иллюстраций к «Апокалипсису» и «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, а также из произведений иконописи на тему «Страшного суда» и «Откровения св. Иоанна Богослова».¹³⁰

Композиция 13

«Облачение Адама и Евы»

Слева на фоне светло-зеленых уступчатых горок сидит Адам в розовом хитоне и синезеленом плаще, рядом с ним Ева - в красно-коричневом ниспадающем до пят одеянии. К ним «на воздушях»

приближается ангел в розовом хитоне и зеленом, с белыми пробелами гиматии.

Вверху над фигурами прародителей частично сохранилась надпись: «Посла Гдь агла повеле... наде землю... те восхоте... сих... л... жена... ни родити... ти».¹³¹

По «Библии» «облачение» Адама и Евы произошло в раю, перед их изгнанием из рая (Быт. 3:21). Стремясь дать связанный и последовательный рассказ о жизни прародителей, автор росписи прибег к помощи «отреченных книг».

Композиция 14

«Адам нарекает имена животным»

Адам изображен седовласым патриархом. На нем традиционные одежды: светло-розовый хитон и сине-зеленый гиматий. Обеими руками Адам благословляет окруживших его животных: лошадь, зайца, льва, слона, медведя, козла. Очень точно переданы характер и повадки каждого зверя: слон добродушно поднял хобот, заяц навострил уши, тупо и равнодушно смотрит козел, ревет, встав на задние лапы, медведь. В этом интересе к окружающей жизни виден человек XVII века, полный восторга перед многообразием и изменчивостью мира.

Источником разнообразных познаний о животном мире являлись популярные в XVII веке книги - «Физиологи» и «Бестиарии».¹³² Сведения, большей частью фантастические, о птицах, зверях, рыбах могли быть почерпнуты из «Палеи».¹³³ Кроме того, в начале и середине XVI века повсеместное распространение получили иконы на сюжет «Хвалите Господа с небес», где было показано множество представителей земной фауны.¹³⁴

О наречении имен животным говорится в «Библии» (Быт. 2:19-20), однако там действие происходит в раю. Создавая композицию «Адам нарекает имена животным», мастер вновь воспользовался апокрифическими текстами. Например, в «Сказании о Адаме и Еве» сообщается: «Господь изгна из рая вся скоты и звери и предаст Адаму; Адам же... им всем нарече имена и всем вещем питающимся».¹³⁵ В апокрифе «От книг Еноха праведного, прежде потопа и ныне жив есть» говорится: «Во дни отца нашего Адама снииде Господь на землю. и присети всея твари. юже сам сотвори. и призва Господь весь скот земный и звери. и вся птица парящая. и привед я пред лице отца нашего Адама. да наречеть имена всемъ. а нарече Адам всем на земли и покори ему вся в меньшинство».¹³⁶

Символический смысл сцены - «прославление Творца» (кстати, второе название данной композиции «Прославление Творца, или наименование Адамом и Евой животных»).¹³⁷ Именно поэтому рассказ о наречении имен животным вошел в состав росписей южной галереи храма, посвященного Воскресению Бога Сына.



Лоно Авраамово

Композиции 15-16

«Лоно Авраамова»

«Жертвоприношение Авеля и Каина»

В центре Земли, над сценами земной жизни прародителей, помещен большой овальный медальон. В нем на белом фоне представлены сидящие Авраам, Исаак и Иаков с душами праведников за пазухами. Это - изображение рая, или «Лона Авраамова». Сидящий посередине Авраам одет в розовый хитон и сине-зеленый гиматий. Справа от него - Исаак, в серо-голубом хитоне и светло-коричневом плаще. По левую руку Авраама - Иаков, в светло-лиловом хитоне и темно-малиновом плаще. Полуобернувшись, он о чем-то вопрошает Авраама.

Композиция проста и немногосложна; ничто не отвлекает зрителя от созерцания фигур патриархов, ведущих спокойную, неторопливую беседу.

Справа от патриархов, также в раю, изображен сидящий на престоле убеленный сединами Саваоф. Обеими руками Бог Отец благословляет робко приближающегося к нему Авеля с жертвенным агнцем в руках. За Авелем следует Каин, несущий козленка. Над братьями размещены строчки текста: «Прият Гдь жертву у Авеля от первородных овец, у Каина же не прият».¹³⁸

Композиция иллюстрирует библейский рассказ о жертвоприношении Авеля и Каина (Быт. 4:3-5). Чтобы понять особенности иконографии, полезно сравнить данную композицию с одним из клейм южных врат XIII в. собора Рождества Богородицы в Суздале.¹³⁹ В клейме представлена одинокая фигура Авеля с ягненком в руках и протянутая к нему из небесных сфер благословляющая десница Бога. Такая скупость в отборе художественных средств не могла удовлетворить мастера XVII века; он стремился сделать свой рассказ более доходчивым и наглядным. Поэтому рядом с фигурами приносящих жертву показан и ее адресат - Бог Саваоф.

Но почему вместе с Саваофом изображены патриархи Авраам, Исаак и Иаков? По всей вероятности, автор воспользовался апокрифическим текстом «Видение Козьмы-игумена». В нем рассказывается, как однажды во сне игумен Козьма увидел рай - то «злачное и преславное место, красоту которого невозможно описать».¹⁴⁰ Здесь, среди пышных трав и увешанных плодами деревьев, сидели Авраам, Исаак и Иаков, окруженные множеством, «паче песка морского», детей. На другой поляне восседал на престоле облаченный в белые одежды Бог Отец.

Композиции 17-18

«УБИЕНИЕ АВЕЛЯ КАИНОМ», «ОПЛАКИВАНИЕ АВЕЛЯ»

Действие в сценах разворачивается на фоне серо-стальных, с теплыми оливковыми тенями и белыми лещадками, кристаллических горок. Их пронзительная голубизна сопоставлена с насыщенным кроваво-красным цветом кафтана Каина и с темным тоном одежд Адама и Евы. Справа показано «Убиение», слева и чуть ниже - «Оплакивание Авеля».



Убиение Авеля Каином



Оплакивание Авеля

«Убиение Авеля Каином». Поспешно шагнув к Авелю, Каин занес над головой округлый камень. К уху братоубийцы приник, обхватил его лапами омерзительный, звероподобный дьявол. Абель обернулся в испуге, вскинул руки, но поздно: камень вот-вот разможжит ему голову.

«Оплакивание Авеля». Над бездыханным телом склонились Адам и неутешная, рыдающая Ева. Распростерши руки, она взирает на сына и, видимо, причитает. Над группой - надпись: «Плакаться Ева над Авелем тридесат лет».¹⁴¹

Об убиении Авеля сказано в «Библии» (Быт. 4:8), но иконография обеих сцен целиком основана на апокрифических источниках. Дело в том, что «Бытие» только констатирует факт братоубийства, но никак его не объясняет. О причинах, приведших к «каинову греху», подробно говорится в «Палее». «Сатана вошел в Каина и подстрекал его убить своего брата; они вышли в поле, и Каин не знал, как совершить убийство. И рече ему Сотона: «возми камень и удари и...».¹⁴² В «Палее» вскрыт также и прообразовательный смысл события: «Сей убо Абель первую подобну смерти смерти Христове восприял: иже завистию добрых дел его от брата своего Каина бес правды убиен бысть».¹⁴³

О продолжительном, безысходном горе родителей, о тридцатилетнем плаче их над телом Авеля сообщается в «Палее» и в «отреченных» «Беседе трех святителей» и «Слове Мефодия Патарского о царствии язык последних времен».¹⁴⁴

Композиция 19

«Убиение Каина Ламехом»

Включение данного сюжета в состав «Истории мироздания» продиктовано стремлением автора росписи показать роль «божественной справедливости» в судьбах мира и человека и говорит о непоколебимой уверенности мастера в том, что всякое злое деяние будет наказано, а всякого злодея ждет возмездие.

В сцене запечатлен тот момент, когда слепой Ламех убивает Каина. Справа изображен Каин, сидящий на дереве. В него стреляет из лука могучий широкоплечий старец, облаченный в светло-оливковую рубаху, темно-красные штаны и золотые сапожки. Между Ламехом и Каином - юноша-слуга, в ужасе вскинувший над головой руки. Изображенные сверху и снизу композиции «ангелы стихий» призывно гремят, как бы подвигая Ламеха на справедливое дело.



Убийство Каина Ламехом

Важно выяснить, какими источниками воспользовался автор при создании композиции. Обратимся к «Библии». В книге «Бытие» повествуется о том, как Бог наказал Каина за братоубийство: «И сказал (Господь): ...ты будешь изгнанником и скитальцем на земле» - на что Каин ответил: «Вот Ты теперь сгоняешь меня с лица земли, и от лица Твоего я скроюсь, и буду изгнанником и скитальцем на земле, и всякий, кто встретится со мною, убьет меня» (Быт. 4:10-14). Вот почему в соответствии с библейским рассказом в иконах на сюжете «Почил Бог в день седьмый» изображали трусливого «трясивого» - Каина, скрывающегося от людского гнева среди густой листвы деревьев. Но возмездие, по народному убеждению, неминуемо должно было настичь Каина. О нем говорится в одном из апокрифов: «Родижеся Ламех слеп от утробы матере своея. приа же от Бога дарование улучно стреляти слеп сыи животнаа еленя. и львы... и серны. и не токмо четвероногаа, но и летаемых... Бысть же в един день. изыде Ламех слепый ловити лов и наставник его юноша с ним. и бывшема близ юдолия. рече наставник его юноша. зрю в юдолии движущеея тростие, и мню яко скотина есть. и рече Ламех к нему. направи руку мою. идеже скотине мнише быти. и направи руку Ламехову юноша. и стрели Ламех стрелою. и удари Кайна и уби его, не знаа, яко Кайн есть...».¹⁴⁵

Автор фрески довольно точно следует легенде: он показал слепого лучника Ламеха и его слугу-поводыря, но, вместо поля и «движущегося тростия», изобразил дерево, в листве которого прячется Каин. Такое отступление от текста апокрифического сказания легко объяснимо зависимостью мастера от иконописных канонов.

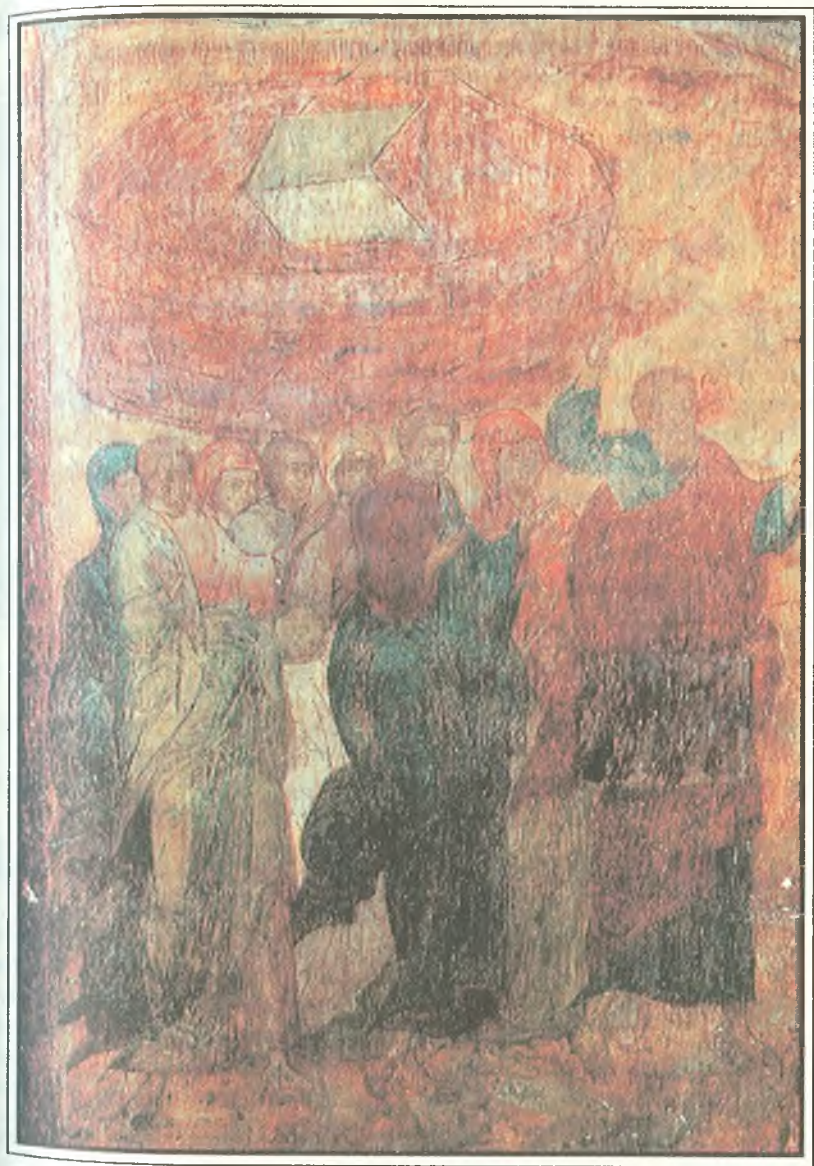
Композиции 20 - 22

«История Ноя»

(Быт. 6-8)

(западный простенок стены и угловая пилястра южной галереи)

Рассказ о Сотворении мира и жизни прародителей завершается событиями из жизни Ноя. Символический смысл «Истории Ноя» раскрыт в работе Е.К.Редина. «Изображения Ноя, плывущего в ковчеге, в памятниках древнехристианского искусства - не повествовательного характера, не иллюстрация к «Библии», а чисто символического; ими, наряду с другими, выражалась надежда на Воскресение; в Ное, как указывает впоследствии и Козьма Индикоплов, можно видеть близкое отношение к Христу; последнего называли «истинным Ноем, виновником обновления человеческого рода».¹⁴⁶



Ной с семейством выходит из ковчега

Таким образом, сцены Всемирного потопа имеют прямое отношение к Воскресению Христа, которому посвящен храм на Девре. С другой стороны, «История Ноя» является прообразом тех величественных и трагических событий, о которых говорится в «Апокалипсисе Иоанна» и которые с большой художественной силой запечатлены в композициях западной галереи церкви.

Композиция 20

«Ной сзывает животных в ковчег»

В центре, на фоне охристо-красных горок и темно-коричневого ковчега, изображен Ной, старик в сине-зеленом хитоне и терракотово-красном плаще, призывно взмахнувший правой рукой. За Ноем - группа родичей, «сыновей и жен сыновей». Справа из пустыни, собираются в ковчег животные: два льва, слон, бараны, козлы и проч. Над сценой сохранились буквы пояснительной надписи: «Вниде Ное в ковчег и снове его и жены сынове... якоже заповеди Гдь Ною». ¹⁴⁷

Следующая сцена написана на пилястре, над первым сюжетом.

Композиция 21

«Ковчег в волнах потопа»

Изображено бескрайнее серо-голубое море с завитками волн, серые грозовые тучи и ковчег с выглядывающим из люка Ноем.

Композиция 22

«Ной с семейством выходит из ковчега»

Сцена пронизана радостным, оживленным движением: жестикуют люди, развеваются одежды, разбегаются по степи животные, вылетают из ковчега птицы, а Ной с семейством простирал руки к солнцу, благодарит создавшего и возродившего мир Творца.



Цикл композиций

«Апокалипсис»

(западная галерея)

Это произведение представляет собой поэму, написанную в I веке н.э. на греческом языке и построенную по своеобразной числовой системе. ¹⁴⁸ Поэтому перед иллюстратором возникает сложная задача перенесения в зрительные образы поэтического слова, задача, которая по плечу далеко не каждому мастеру.

С другой стороны, все «Откровение» «проникнуто духом поэзии, страстной, таинственной, способной касаться самых чувствительных струн человеческой души, ставить его лицом к лицу со всем тем, о чем заходит речь, чувствовать на себе жаркое дыхание описанных событий. Поэзия эта позволяет читателю как бы коснуться рукой сновидений и вместе с тем оставляет все окутанным туманом недосказанности, погруженным в непроницаемый мрак, из которого только смутно вырываются отдельные предметы... Голоса раздаются отовсюду, вещи сходят со своих мест и не поддаются определению. Каждый предмет становится знаком, за которым скрывается нечто им обозначаемое. Каждое слово, даже будучи разгаданным, намекает еще на другое, знаменует собой нечто неназываемое... Преобладающее в «Апокалипсисе» иносказание широко раскрывает рамки повествования и вместе с тем лишает все описанное четких очертаний». ¹⁴⁹

Вполне понятно, что при иллюстрировании такого «темного» текста художники не могли ограничиться добросовестным пересказом его содержания - «поэзия красок должна была ответить на поэзию слов». ¹⁵⁰ Этому требованию отвечают немногие произведения, и среди них, в первую очередь, должны быть названы испанские и французские «Апокалипсисы Беатус» X-XII вв. Миниатюры этих рукописей обычно занимают целый разворот; читатель видит весь мир, всю землю, омыаемую волнами океана. Иллюстрации условны и метафоричны: звезды, подобные лепесткам белых цветов, падают с неба, «как плоды со смоковницы»; толпы людей с расширенными от страха глазами молят Бога о спасении; трубят трубы, подобно раскатам грома; по небу с отчаянным криком летят черные птицы. «...Миниатюры полны динамики и экспрессии. Повсюду мы видим схватившихся в смертельном бою воинов, мчащихся всадников, ангелов, сражающихся с исчадиями ада, а местами полосы фона перерезает извивающееся тело семиглавого апокалиптического зверя». ¹⁵¹

В 1498 году цикл гравюр - иллюстраций к «Апокалипсису» - создал Альбрехт Дюрер. Его листы повествуют о гибели и разрушениях, о титанической борьбе между силами света и тьмы, о мужестве и стойкости человека, способного противостоять любым невзгодам и испытаниям. «Апокалипсис» Дюрера оказал огромное влияние на художников во многих странах Западной и Восточной Европы, такие гравюры, как «Четыре апокалиптических всадника», «Четыре ангела и ветры», вошли в историю как наиболее совершенное, классическое воплощение видений Иоанна в изобразительном искусстве. ¹⁵²

На Руси первым к «Откровению св. Иоанна Богослова» обратился Феофан Грек. В 1405 году он был приглашен в Москву для росписи Благовещенского собора в Кремле. Епифаний Премудрый в письме к Кириллу Тверскому сообщает, что Феофан написал здесь «Корень Иесеев» и «Апокалипсис». ¹⁵³ Фрески не сохранились, так как сооруженный в 1397 г. старый Благовещенский собор был до основания разобран в 1484 году. Однако эта работа знаменитого «гречина» не прошла мимо внимания русских мастеров, и, начиная с XV века, они предпринимают многочисленные попытки иллюстрирования видений Иоанна - в лицевой миниатюре, иконописи, стенописи. Так, в 1508 г. сын Дионисия Феодосий «с братиею» украсил фресками на тему «Апокалипсиса» стены нового Благовещенского собора в Московском Кремле. ¹⁵⁴ Тогда же, в начале XVI века сюжеты из «Апокалипсиса» были иллюстрированы в росписях собора Лужецкого монастыря под Можайском.

Среди произведений иконописи следует особо выделить «Апокалипсис» неизвестного мастера XV века из Успенского собора Московского Кремля. Посвятивший специальное исследование этому памятнику, М.В.Алпатов пишет об идейном замысле и художественном строе иконы: «Кремлевского мастера занимала трудная, но увлекательная задача - объединить в одно целое все, что он мог себе представить о судьбах мира и человечества. Задача выразить в иконе целостную концепцию мира определяет характер его созданий... Свой «Апокалипсис» кремлевский мастер создавал не для того, чтобы укрепить в людях слепой страх и ужас, к которому в средние века люди и без того были склонны... Главное, что его занимало, что было воспето им, - это жизнь, не гибель, не смерть, не испытания, не волнения и не тревоги, а жизнь, прекрасная, радостная, деятельная, богатая различными ее проявлениями, жизнь, которая, открываясь взору человека, занимает его ум, ласкает глаз яркими красками, жизнь, в которой ничего не пугает непроницаемой тьмой... Мы с благодарностью и любовьюзираем на творение замечательного мастера, который после Рублева и Дионисия должен быть признан третьим художественным гением Древней Руси».¹⁵⁵

В русских лицевых «Апокалипсисах» XVI-начала XVII вв. сильна фольклорная струя, в них запечатлены простонародные вкусы заказчиков и создателей рукописей. Отдельные миниатюры, например, фигура «Сидящего на престоле»¹⁵⁶ или изображение огромной звезды, упавшей на землю, и «зверя от моря»,¹⁵⁷ из лицевых «Апокалипсисов» XVII в. очень выразительны, но стремление к дословному переводу пророчеств Иоанна на язык графических образов приводит к полной утрате монументальности, превращает эти рукописи в занимательные сборники иллюстраций к «Откровению Иоанна».

Приступая к росписи западной паперти ц. Воскресения на Дебре, костромской мастер, конечно, воспользовался тем сравнительно богатым иконографическим и живописным материалом, который был накоплен русским искусством по иллюстрированию «Откровения св. Иоанна Богослова». Миниатюры лицевых «Апокалипсисов» дали ему богатую пищу для размышлений и сопоставлений. В Успенском соборе костромского Кремля он мог видеть подаренную Иоанном Грозным громадную икону «Апокалипсис» (1559 г.), в центре которой были изображены Иоанн Богослов с Прохором, а по краям - бесчисленные клейма, иллюстрирующие видения пророка.¹⁵⁸ Мастер, по-видимому, был хорошо знаком с росписями московского Благовещенского собора, а в кост-

ромском Успенском соборе он видел, восхищался, изучал икон «царского изографа». Недаром так близки между собой сцены «Видения 24-х старцев» из Благовещенского собора и церкви Воскресения на Дебре, а фигура ангела с ветром из Воскресенской церкви кажется вольным повторением соответствующего изображения иконы «Апокалипсис» из Успенского собора г. Костромы.

Костромской мастер не единожды прочитал «Откровение» и свободно чувствовал себя в ирреальном мире видений Иоанна. Поэтому его «Апокалипсис» - не бледная копия, а своеобразное, резкое индивидуальное истолкование текста. Он отвлекается от частных деталей, выбирает главные, узловые моменты, но тем проще и убедительнее. Весомее - звучит его собственное истолкование пророчеств Иоанна.

Автор фрески в ц. Воскресения на Дебре рисует Иоанна Богослова потрясенного открывшимся видением, показывает «райское блаженство» избранных, верит, что в мире восторжествует справедливость и каждому будет воздано по заслугам, но достигнуто это будет путем трудной и упорной борьбы. Вот почему сцены напряженной борьбы, достигающей поистине космического размаха, когда в противостояние вовлечены весь мир, вся Вселенная, когда семиглавый «зверь от воды» грозит поглотить «жену, облеченную в солнце» и фигуры грешников, ниспровергаемых «конами Апокалипсиса» - могучи, широкоплечи, полны сил и энергии, - занимают центральное место в росписях западной паперти.

Современник и очевидец бурных потрясений России в первой половине XVII века - нашествия «ляхов», посадских мятежей и волнений, начавшихся гонений на инакомыслящих при царе Алексее Михайловиче, - автор «Апокалипсиса» в церкви Воскресения на Дебре призывает не успокаиваться, быть активным и деятельным, не поступаться принципами, стойко защищать свои убеждения. Судьба Аввакума, пустозерского «колодника», вспоминается, когда видишь эти толпы людей, поклоняющихся «лжеагнцу», и слышится гневное предостережение протопопы: «Горе им, бедным, будет день судный, судия бо близ, при дверех, сотворити кончину веку сему суетному. Горе тому, кто не внимает о прелести последних времен!»¹⁵⁹

Композиция 1

«Видение Сидящего на престоле»

(северный люнет стены)

В центре люнета, ближе к верхнему его краю, в кольце из сине-зеленых херувимов, на фоне ослепительно белого сияния изображен «Сидящий на престоле», в золотисто-желтых одеждах с красно-коричневыми окантовками складок. Поза его величественна и спокойна. Над головой - нимб, обведенный по периметру широкой темно-красной полосой. В правой, поднятой на уровень груди и отведенной в сторону руке, он держит бирюзово-зеленую сферу с семью белыми звездами; из уст его исходит обоюдоострый меч.¹⁶⁰ Под ногами «Сидящего на престоле» рушатся здания города, по сторонам - «парят в воздухе» семь исполинских золотисто-желтых светильников.

Слева, среди гористого пейзажа с редкими кустиками растений, стоит «потрясенный разумом», изумленный Иоанн Богослов, в малиновом хитоне и сине-зеленом плаще. Восторженный, недоверчивый взгляд Иоанна обращен к «Сидящему на престоле», левая рука с жестом крайнего удивления вскинута к груди, край гиматия вздулся и полощется под ветром. Пробела рисуют сложный ритм складок плаща, сообщают фигуре апостола внутреннее движение, оживление.

В центре композиции вновь изображен Иоанн Богослов, припадающий к ногам Божества.

Справа до горизонта возвышается, замыкая композицию, молочно-зеленая гора с серебристо-белыми «лещадками». На ее фоне представлен изящный, гармоничный и изысканный по пропорциям ангел в сине-голубом хитоне и терракотово-красном плаще. В руках он удерживает резвого обнаженного подростка с короткими крыльями - олицетворение ветра.¹⁶¹

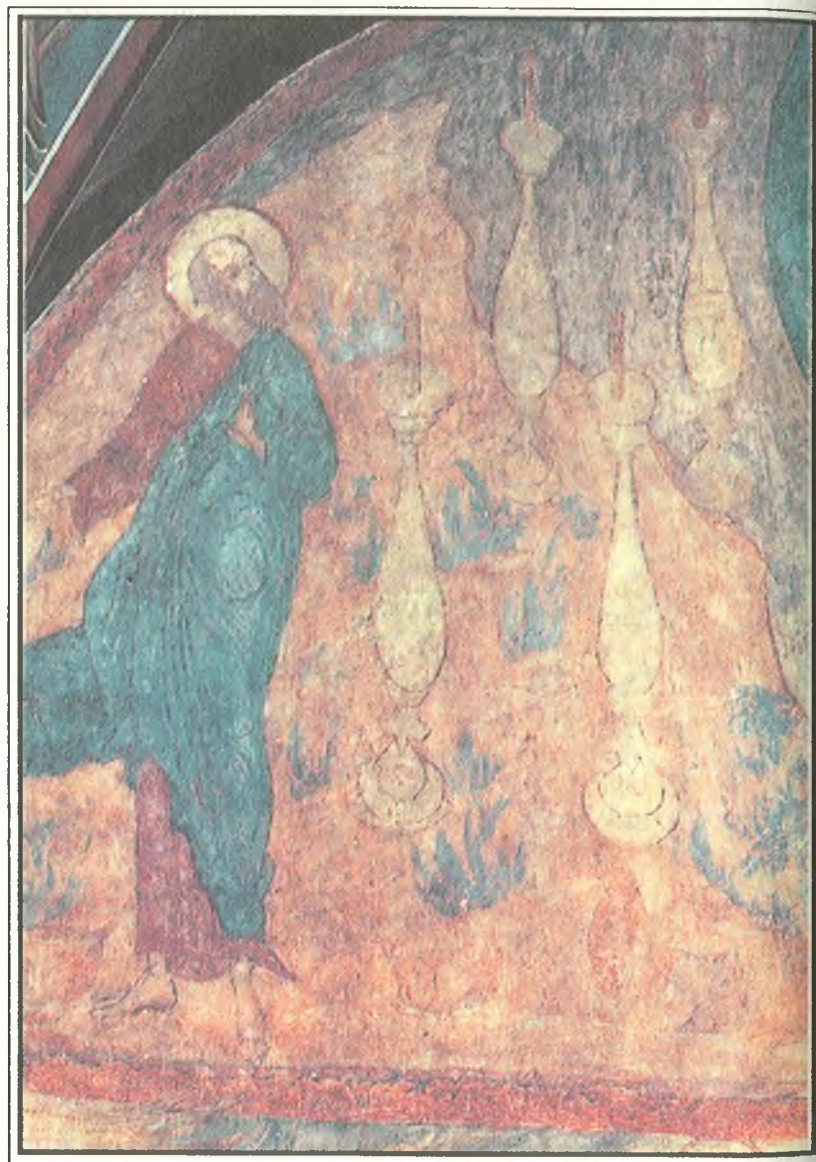
Композиционное построение сцены говорит о зрелом мастерстве автора фрески. Отдельные фигуры размещены на плоскости с большими интервалами, не заслоняют и не мешают друг другу. В то же время они многообразно связаны между собой, а вся сцена охвачена единым ритмическим рисунком. Так, основные персонажи - «Сидящий на престоле», Иоанн Богослов и ангел с ветром - образуют симметричную группу с четко выявленным центром. Но ось симметрии несколько смещена: круг с «Сидящим на престоле» сдвинут вправо, открывая охристую горку с четырьмя светильниками. Ее контур повторяет изгиб круга и неторопливо, плавно сходит



Видение «Сядающего на престоле» (фрагмент)



Видение «Сядящего на престоле» (фрагмент)



Видение «Сядящего на престоле» (фрагмент)

на нет в правой части композиции. Зато контур правой горки стремительно взмывает вверх, дробясь и отражаясь в вертикалях уступов-«лешадов». В фигуре Иоанна Богослова четко выявлены вертикали и горизонталы, а в группе ангела с ветром многократно повторяются округлые параболические линии крыльев, складок гиматия, рук ангела и юноши-ветра. Окружность центрального медальона находит отзвук в линиях горок, в графье прихотливо расставленных светильников, в очерченных упругой контурной линией фигурах Иоанна и ангела, в округлом завершении люнета.

По-настоящему красив колорит фрески, в котором насыщенные малиново-красные, изумрудно-зеленые и золотые цвета одежд, белое свечение ореола вокруг фигуры Бога сопоставлены со светло-золотистыми тонами крыльев, нимбов и светильников, с теплыми пепельно-серыми, голубыми, молочно-зелеными и охристыми тонами фона и пейзажа.

Композиция иллюстрирует первую главу «Апокалипсиса» (Откр. 1:9-19). Автор росписи довольно точно передает обстановку чуда и противоречивые чувства, охватившие Иоанна при виде Божества. Но «Сидящий на престоле», беспощадный Бог раннего христианства,¹⁶² отождествлен с Богом Сыном и представлен в ипостаси Спаса Эммануила.

Чтобы показать могущество Бога, передать необычность открывшегося Иоанну видения, костромской мастер прибегает к гиперболое: от одного только звука голоса «Сидящего на престоле» рушатся, «как сосуды глиняные», здания городов и от края до края колеблется земля. Именно поэтому в правой части композиции написана фигура одного из ангелов с ветром, о которых говорится в начале главы VII «Откровения св. Иоанна Богослова»: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» (Откр. 7:1).

Композиция 2

«Видение 24-х старцев»

(южный люнет стены)

Композиция четко делится на две части. Вверху среди клубящихся облаков изображена светло-зеленая сферическая слава. Во внешнем, более темном, ее кольце белильными штрихами и контурными линиями показаны бесчисленные ангельские силы. Во внутреннем круге на троне из четырех символических животных

восседает облаченный в белые одежды Бог Отец. На голове Его царский венец, в руках - раскрытая Книга, которую Он передает стоящему справа Богу Сыну. Между Отцом и Сыном прочерчен голгофский крест. Слева и справа Божеству поклоняются, упав на колени 24 старца.

В нижнем регистре композиции, на фоне пустынной местности с одиноко растущим могучим деревом, представлено множество праведников «запечатленных», которых ангелы ведут в рай. На границе земли и неба, в крайней левой точке росписи (у западного портала церкви) стоит, распластав крылья, неусыпный страж рая - ангел с обнаженным мечом.

Автор фрески слил в одно несколько видений Иоанна, описанных в четвертой и пятой главах «Откровения св. Иоанна Богослова» (Отк. 4:2-11; 5:1-14). Содержание их, вкратце, сводится к следующему: «Иоанн «в духе» возносится на небо и видит там Божество, сидящее на престоле. Вокруг престола, откуда исходят молнии, громы и голоса, на особых престолах сидят 24 увенчанных старца; там же с четырех сторон находятся четыре странных крылатых животных, подобные льву, тельцу, человеку и орлу. Все эти животные и старцы славословят Сидящего на престоле и преклоняются перед Ним. Бог держит в руке таинственную, запечатанную семью печатями «Книгу судеб мира», и никто не достоин раскрыть эту книгу, кроме победоносного «льва от колена Иудина» (Отк. 5:5), который одновременно является «Агнцем, как бы закланным, имеющим семь рогов и семь очей» (Отк. 5:6). Агнец подходит к престолу Божества и берет Книгу, а четыре животных, старцы, ангелы и все создания, живущие на небе, на земле, под землей и на море, поют Ему славословие.¹⁶³

Приступая к анализу композиции из ц. Воскресения на Дебре, следует учитывать, что современное синодальное издание «Откровения св. Иоанна Богослова» во многом отличается от рукописных «Апокалипсисов» XVII в., которые, в подавляющем большинстве, были «толковыми», то есть сопровождалось «Толкованием Андрея Кесарийского на «Апокалипсис Иоанна».¹⁶⁴ В этих «Толковых Апокалипсисах» многие «темные» места, символы и намеки в пророчествах Иоанна Богослова были переосмыслены с позиций зрелого христианства. Например, «Сидящий на престоле» был уподоблен Богу Сыну и т.д. И в данной композиции замена «агнца, как бы закланного», Христом произведена на основе толкований Андрея Кесарийского, видевшего в «агнце», «льве», «Сыне Человеческом» Иисуса Христа.¹⁶⁵

Но костромской мастер пошел еще дальше. Он отождествил «Книгу за семью печатями» с «Книгой судеб человеческих» (отсюда перо в руке Бога Сына), а в центре славы написал голгофский крест - символ крестной муки и близкого Второго пришествия Христа. Автор вовсе не стремился как можно точнее «согласовать изображение с текстом и толкованием», его задача была показать «райское блаженство» праведников, предостеречь зрителей от «дурных помыслов» в преддверии Страшного суда. Поэтому 24 «увенчанных» старца, сидящих на престолах и славословящих Господа, превращены им в рядовых праведников (даже молодых, безбородых), удостоенных высшего счастья - лицезреть Божество, а в нижнем регистре сцены показано множество людей, «запечатлеваемых» ангелами за свою беспорочную жизнь (Отк. 7:2-10). Только они, отмеченные перед прочими смертными, по мнению автора, будут помилованы строгим Судией и удостоены райского жития. Чтобы яснее выразить эту мысль, автор прибег к апокрифу¹⁶⁶ и поместил у входа в рай фигуру ангела с мечом.

Композиция 3

«Видение коней»

(южный простенок стены)

Восприятие автора стенописи было контрастным.¹⁶⁷ Изобразив блаженство праведников, он в следующей композиции показывает наказание грешников. Эта сцена - наиболее обширная по занимаемой площади; автор обращается к различным моментам «Откровения» (Отк. 6:1-8; 13:1-18), ищет и находит внутренние связи между отдельными эпизодами повествования, снабжает изображения пространными комментариями¹⁶⁸ и создает выразительную, синтетическую картину «потрясенного мира». Пришли «последние времена». Толпы людей отреклись от истинного Бога. Они поклоняются чудовищному семиглавному дракону - «зверю от моря» - и «лжеагнцу» - «зверю от земли», извратившему учение Христа. Среди отступников - простой люд: хлеборобы, ремесленники, землепашцы; земные владыки - цари и часть духовенства. Но - час близок! Уже клубятся, ползут по небу зловещие тучи, «... и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь» (Отк. 6:12). И тяжело скачут, неся смерть, болезни, голод и разрушения, фантастические «кони Апокалипсиса». Первый конь - белый. На нем сидит всадник, облаченный в золотые доспехи, с венцом на голове; в руках у него -



Видение коней

натянутый лук. На втором, «рыжем», коне - всадник, поднявший над головой обнаженный меч. Третий конь - вороной (здесь - красно-коричневый); он несет седока с мерилom (весами) в руках. И, наконец, четвертый конь - бледный, со всадником-смертью на нем; «и дана ему власть... - умерщвлять мечем и голодом, и мором и зверями земными» (Отк. 6:8). В испуге опрокинулись, закрыв глаза руками, молят о пощаде, плачут «неверные», но кони топчут, низвергают отступников в пасть ада. А над всадниками, как вестник победы, летит, осеняя мстителей, пламенный ангел.

При создании композиции автор воспользовался одним из листов «Апокалипсиса» А.Дюрера - «Четыре всадника»,¹⁶⁹ но глубоко своеобразно переработал и истолковал гравюру немецкого мастера. Сюжет, замкнутый в одном законченном листе, он переложил на язык монументального искусства: связал его с другими изображениями и намного расширил пространственные рамки, лишив фигуры объемности, он распластал их на плоскости стены и тем самым тесно связал композицию с архитектурными формами паперти. И, главное, если у А.Дюрера четыре всадника занимают почти весь лист, если кони «Апокалипсиса» кажутся олицетворением неумолимой, безжалостной судьбы и «художник с яростным пафосом вер-

шит свой суд»¹⁷⁰ над покорными и беззащитными людьми, то костромской мастер показывает напряженную борьбу между силами света и тьмы, исход которой далеко еще не известен.

Некоторое влияние на автора фрески оказали лицевые «Апокалипсисы» (например, в изображении «зверя от моря»),¹⁷¹ но во всем остальном он был полностью самостоятелен и смог создать величественную картину «последних времен».

Композиция 4

«Видение жены, облеченной в солнце»

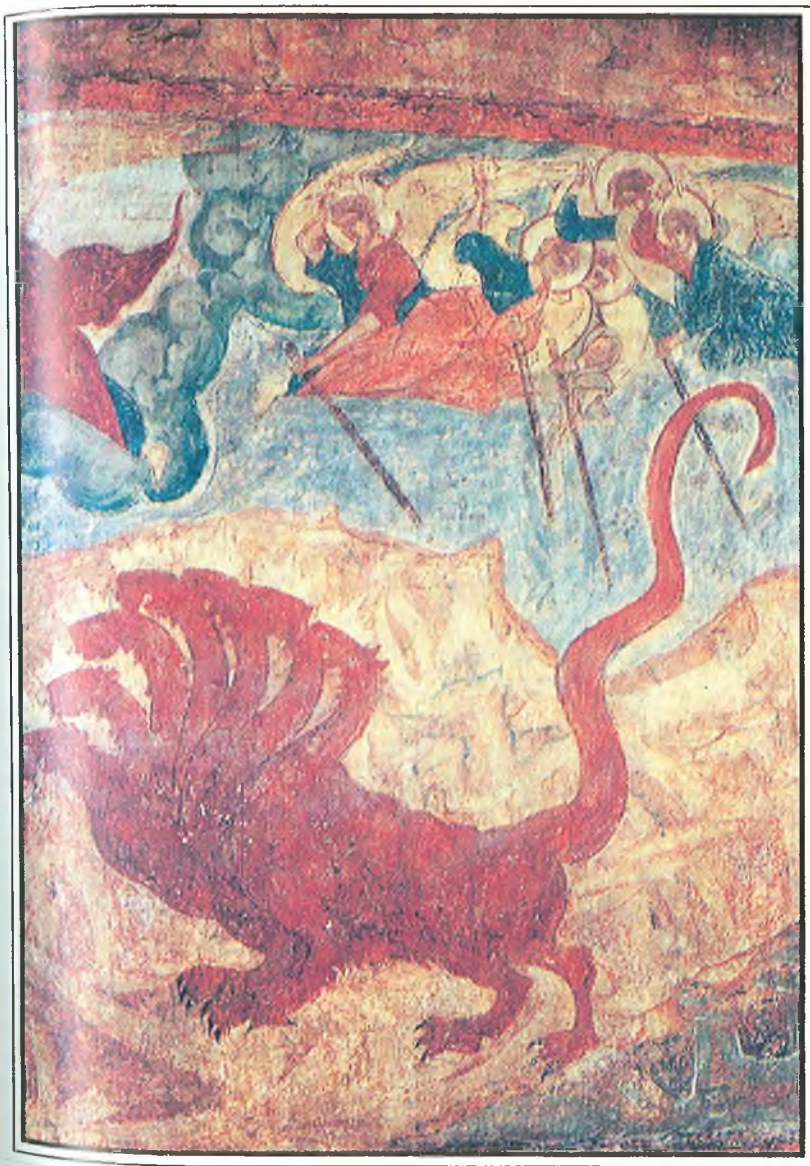
(левая часть северного простенка, переход на северную пилястру)

Эта композиция - кульминация «Апокалипсиса», изображенного на западной галерее ц. Воскресения на Дебре. Борьба между силами добра и зла достигает апогея. В смертельную схватку с ангельской ратью вступает «зверь от моря» - семиглавый зверь-дракон. Он извергает из пасти целое озеро воды, а хвостом «увлекает с неба третью часть звезд» и «повергает» их на каменистую, утесистую землю. Зверь нападает на «жену, облеченную в солнце» - олицетворение христианской церкви¹⁷² (в данном случае - это женщина, стойко и покорно принимающая удары судьбы; на ней - светло-зеленый мафорий и розовый хитон, руки «жены» воздеты к груди; стоит она на опрокинутом серпе луны, за ее спиной - темно-красный круг солнца). Справа от «жены» изображен ангел, который уносит рожденного ею обнаженного младенца «мужеска пола» - символ чистоты христианской догмы, пронесенной сквозь все невзгоды и испытания. Младенца благословляет Иисус Христос и помещает в небесный храм, охраняемый огненно-красным херувимом.

Таково содержание этой композиции, иллюстрирующей главу XII «Откровения св. Иоанна Богослова» (Отк. 12:1-5). Нам сейчас нелегко проникнуть сквозь строй символов, уподоблений, олицетворений и понять смысл изображения. Но в XVII веке мышление было конкретным, и самые отвлеченные понятия воплощались в зримые, даже телесные образы. К тому же, каждая фигура сопровождалась пространственными пояснительными надписями, а лицевые «Апокалипсисы», украшенные множеством миниатюр, были распространены повсеместно. Поэтому тогдашнему зрителю нетрудно было понять не только видимый, но и скрытый смысл изображенного.



Видение «жены, облеченной в солнце» (фрагмент)



Видение «жены, облеченной в солнце» (фрагмент)



Ангел, заточающий сатану

Во время обострившейся борьбы между «никонианами» и «староверами», в годы начавшихся избиений и ссылок инакомыслящих автор фрески призывал стойко защищать «истинную веру», хранить и оберегать ее от нападков и посягательств слуг «семиглавого дракона».

Композиция 5

«Ангел, заточающий сатану»

(правая часть северного простенка)

Последнее сражение неба и ада закончилось полной победой ангельских сил, сил порядка и справедливости. На тысячу лет заключен в пещеру предводитель адского воинства - сатана (Отк. 20:1-3). Приближается долгожданный момент: Иоанн видит ангела, летящего с громким криком: «Убойтесь Бога и воздайте ему славу, ибо наступил час суда его!..» Небо «свивается, как свиток», разверзаются бездны, земля и море отдают души усопших, на облаках является ослепительно-белый престол - наступает последний, «Страшный суд» (Отк. 20:11-15).

Автор «Апокалипсиса» на западной паперти ц. Воскресения на Дебре иллюстрирует только первую часть видения - «Заточение Сатаны». Он изображает ангела, который стремительно шагает к пещере с сидящим в ней сатаной. Облачен ангел в светло-зеленый хитон и темно-красный развевающийся плащ; в руках у него ключ и цепи. Справа представлен сам сатана - обнаженное звероподобное существо с крыльями, человеческим туловищем и птичьим носом.¹⁷³ Ангел и сатана написаны с большим мастерством и подлинным артистизмом. Недаром С.С. Чураков признавал фигуру сатаны лучшим изображением обнаженного тела в древнерусских стенописях.



Вторая часть пророчества Иоанна - «Видение Страшного суда», - по всей вероятности, была выделена в самостоятельную композицию ввиду огромной силы воздействия на умы верующих этой «грандиозной и всеобъемлющей картины загробного возмездия»¹⁷⁴ и размещена на северной галерее церкви.



Проведенное нами исследование фресок церкви Воскресения на Дебре позволяет сделать следующие выводы относительно идеологической направленности и художественной ценности:

1. Темы композиций, расположенных на галереях храма, выбраны не случайно. Они образуют стройную иконографическую систему росписей, повествующих о начале и конце мира, о месте в нем человека, о близком торжестве справедливости и суровом наказании отступников.

2. Стенописи тесно связаны с общественно-политической борьбой середины XVII века и, в частности, с расколом, что нашло отражение в их идеологической направленности. Авторы композиций широко обращались к апокрифическим преданиям, пользовавшимся популярностью и авторитетом в «еретической» среде. В росписях южной галереи использованы такие «ложные книги», как «Исповедание Еввы», «Видение Козьмы-игумена», «Беседы трех святителей», «Сказание о Ламехе» и др.; во фресках западной паперти использован только один апокрифический сюжет - «Сказание о видении ангела с мечом». Отбор и истолкование пророчеств Иоанна характеризуют авторов росписи как людей, сочувственно относившихся к воззрениям вождей раскола. Это не значит, конечно, что мастера были старообрядцами, но их искусство, одухотворенное высокими мыслями о назначении и общественном служении человека, было порождено идейными представлениями, вставшего на открытую оппозицию к господствующим классам.

3. Художественное совершенство фресок свидетельствует о том, что они созданы артелью мастеров, которую возглавлял один из лучших «изографов» середины XVII века. Это был, по-видимому, известный костромской художник, «государев кормовой иконописец» Василий Ильин Запокровский, так как стенописи галерей церкви на Дебре обнаруживают большую близость с его подписанными работами в Саввино-Сторожевском и Макарьево-Калязинском монастырях.¹⁷⁵

Одним из главных достоинств стенописей на паперти ц. Воскресения на Дебре является их «архитектурность»,¹⁷⁶ то есть неразрывная связь с плоскостью стены. Подобно древнерусским мастерам XI-XVI вв., авторы росписи «не мыслят себе фреску оторванной от стены либо искусственно на нее наложенной. Для них стена и фреска столь неразрывно друг с другом связаны, что они всегда живут единой жизнью».¹⁷⁷ В этом отношении показательным стремление мастеров занять простенок стены одной, максимум двумя композициями, сообразовать их построение с архитектурными членениями паперти, подчеркнуть несущие части, зрительно об-

легчить несомые,¹⁷⁸ выделить композиционный и смысловой центр ансамбля.

Особенно удачно, органично связаны с архитектурными формами храма стенописи западной галереи церкви.

Значение западного входа в церковь подчеркнуто не только тем, что он украшен перспективным порталом с богато профилированными базами и импостами с резными белокаменными дыньками-бусинами, но и живописными средствами. Затканый сочным растительным орнаментом, портал сразу же привлекает внимание входящего: его обрамляют изображения ангелов и пелены с орнаментальными кругами, вертикалям полуколонок вторят фигуры ветхозаветных царей и пророков, написанных над порталом. Наконец, над килевидным завершением портала в округлых мандорлах дважды изображен Иисус Христос. Вместе с медальонами в люнетах сводов эти изображения образуют пирамидальную композицию с четко выявленными осью симметрии и идейным центром - фигурой нисходящего в ад и возносящегося Христа.¹⁷⁹

Композиции, расположенные слева и справа от портала, не имеют строго выраженного центра, движение в них как бы «растекается» по плоскости стены, захватывая угловые пилястры. Чисто декоративный характер последних подчеркнут тем, что они неожиданно обрываются на уровне пят сводов галереи.

Изображения в люнетах повторяют их округлые завершения; фигуры и группы равномерно распределяются по сторонам от центральных медальонов.

В целом, построение «животной декорации»¹⁸⁰ в галереях церкви на Девре характеризуется уравновешенностью в расположении отдельных сюжетов, что отвечает простоте и строгости архитектурно-планировочного решения храма. Именно эта строгая соподчиненность стенописей архитектурным формам придает фрескам церкви монументальность, что позволяет в нескольких сравнительно небольших по занимаемой площади композициях показать весь мир, всю Вселенную, охваченную борьбой противоположных начал.

Ориентируя изображения на плоскость стены, авторы росписей особое внимание уделяют линейному ритму композиций. Упрямые контурные линии связывают отдельные фигуры и группы; напряженный и четкий ритм пронизывает и объединяет весь ансамбль стенописей. Мастера стремятся максимально использовать выразительные возможности графы. Поэтому характер ее в разных частях росписей различен. Так, графья, очерчивающая фигуры, образована широкими, плавными и довольно протяженными (до 1,5 м длины) линиями (причем, нажим «резца» везде одинаков), а складки на

одеждах прочерчены короткими, резкими, с зазубринами и неожиданными перерывами штрихами, образующими сложный орнаментальный узор.

Ритм складок разнообразен: то они «падают» прямыми, отвесными линиями, то закручиваются в узлы, то образуют пышные спиралевидные завитки, то ломаются острыми углами. Силуэтные очерки фигур, напротив, скупы и выразительны (фигура ангела, изгоняющего прародителя из рая; ангел с ветром; Иоанн Богослов, вззирающий на «Сидящего на престоле»; «Жена, облеченная в солнце»; фигуры Ангела Великого Совета - и т.д.). Несмотря на очевидную любовь к линии, мастера не превращают стенописи в невесомый, абстрактный узор или ковер, «наброшенный» на стены.

Композиции имеют определенную глубину; фигуры полностью сохраняют свою материальную, «пластическую ощутимость»,¹⁸ что было особенно заметно ранее, до утраты поверхностных слоев вохрения и движков на ликах, пробелов и притенения на одеждах (некоторые изображения и в настоящее время сохранили «объемную лепку»: например, фигура «лжеагнца» в композиции «Видение коней» (западная галерея).

Показательно отношение мастеров к пейзажу. Хотя в большинстве сцен пейзаж по-прежнему служит своеобразным фоном для развития действий, но это уже не условный «позем», а неровные линии холмов, это не иконописные спирали облаков, а грозно клубящиеся тучи. А на южной пилястре западной галереи изображено реальное, полное ветра, разлтое дерево с кривым сучковатым стволом.

Колорит росписей кажется мягким и сдержанным. Основой цветового строя являются широко и многообразно применяемые окры: от теплой золотисто-желтой до плотной красно-коричневой. В сочетании с голубыми, пепельно-серыми, светло-зелеными и оливковыми тонами фона и пейзажа они создают спокойную, несколько приглушенную красочную гамму, на которой яркими вспышками загораются малиновые, алые и темно-вишневые, изумрудно-зеленые и глубокие синие, ослепительно-белые и нежно-розовые цвета одежды и предметов. Художники умело пользуются эмоциональным языком красок, что позволяет им точнее и глубже раскрыть содержание композиций. Например, серебристая, словно пронизанная ветром красочная гамма передает смятение Иоанна при «Сидящего на престоле» (западная галерея, композиция 1), яркие контрастные цвета соответствуют напряжению борьбы в «Видении коней» (там же, композиция 3), а кроваво-красный кафтан Каины сопоставленный с холодными, серо-стальными «горками», лучше

любых слов характеризует сущность братоубийцы в композиции «Убиение Авеля» (южная галерея).

Вместе с тем заметно некоторое различие в колорите южной и западной галерей. Фрески западной галереи написаны более горячими, насыщенными красками, а в стенописях южной галереи преобладают серебристо-белые, сине-зеленые, холодные оливковые тона. Это различие может быть объяснено разными причинами (степенью сохранности фресок, различием в сюжетной основе композиций), но, главным образом, тем, что стенописи западной и южной галерей исполнены разными мастерами, работавшими в составе одной артели.

Вопрос о мастерах, расписавших галерею ц. Воскресения на Девре, настолько важен, что его следует рассмотреть подробнее.

Представляется несомненным, что росписи папертей были осуществлены небольшой артелью из 4-5 мастеров. Работы распределялись следующим образом:

Первый мастер. Ему, по-видимому, принадлежит замысел всего фрескового ансамбля. Он осуществлял общее руководство и «знаменил» стенописи западной галереи. Участие художника-знаменщика в работах по росписи храма не ограничивалось тем, что он «рисовал» композицию и очерчивал «графьей» силуэты фигур, после чего их «раскрашивал» мастер «второй руки». Главный мастер, кроме того, выполнял наиболее ответственные участки росписей.

В ц. Воскресения на Девре первый мастер, вероятно, полностью выполнил композиции, размещенные в западной галерее храма слева от портала («Видение «Сидящего на престоле», «Видение жены, облеченной в солнце», «Заточение сатаны»), а также принимал непосредственное, активное участие в создании сцен, расположенных справа от западного портала. Он же написал фигуры «Ангела со свитком» и «Господа-Вседержителя».

Это был опытный мастер, прошедший долгую выучку у старших собратьев по ремеслу. Его композиции привлекают красотой линейного ритма и высоким живописным мастерством. Фигуры и группы свободно вписаны в архитектурные плоскости; между ними тщательно сохраняются необходимые интервалы. В гармоничных, одухотворенных образах чувствуются живые отзвуки искусства «годуновских мастеров», произведения которых (стенописи, иконы, шитье) были широко известны и любимы в Костроме.¹⁸² С одной стороны, интенсивные, радостно звучащие цвета росписей напоминают работы московских «изографов» того времени (стенописи Марка Матвеева в Успенском соборе Княгинина монастыря г. Владимира и Сидора Осипова (Поспеева) в кремлевской церкви

Ризоположения (1644 г.); фресковый цикл в ц.Троицы в Никитниках). Но, с другой стороны, сдержанность колорита, строгое следование архитектурным членениям церкви и, наконец, многообразно примененные охры - все это характеризует художника как одного из наиболее талантливых представителей костромской школы XVII века.

Вслед за С.С.Чураковым мы считаем, что главой артели мастеров, создавших фресковые циклы на галереях ц.Воскресения на Девре, был Василий Ильин Запокровский.¹⁸³ Ученик Любима Агиева,¹⁸⁴ Василий Ильин к середине XVII века вырос в незаурядного художника-знаменщика, руководившего работами по росписи многих храмов Московской Руси.¹⁸⁵ Во всех работах мастера чувствуется широта мировосприятия, умение говорить с современниками языком возвышенным, но доступным. Прирожденный фрескист, Василий Ильин стремится к такому синтезу архитектуры и живописи, чтобы зритель, обозревая ансамбль стенописей, мог сразу же выделить основные его компоненты, понять не только зримый, но и скрытый, символический, смысл изображенного.

В 1649 году, вместе со Степаном Рязанцем, Василий Ильин возглавил артель художников, расписавших Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря. При входе в собор обращают на себя внимание три композиции на северной, южной и западной стенах: «Рождество Богоматери» (север), «Рождество Христово» (юг), «Успение Богоматери» (запад). Они господствуют в храме и зрительно объединяют отдельные сцены в единый фресковый ансамбль. Нижний ярус стенописей занят изображениями «Вселенских соборов».

Единство и глубина замысла, умение слить различные сюжеты в одну грандиозную композицию, строгое соподчинение живописи архитектуре собора говорят о том, что здесь трудился главный мастер - Василий Ильин Запокровский.¹⁸⁶ Сам он, по-видимому, исполнил два верхних яруса росписей. И очень важно для нас, что в них видна большая близость с фресками западной паперты ц.Воскресения на Девре. Так, сцена «Отвержения даров» из Рождественского собора легко сопоставима с «Видением «Сидящего на престоле» из костромской церкви. Во фреске выявлен композиционный и смысловой центр, а фигуры слева и справа образуют симметричные группы и хорошо «читаются» на нейтральном фоне зеленой орнаментированной стены. Округлые завершения кивориев, полукружие люнета, горизонтальности стены и поэма вторят нижней разгранке композиции. «Чувство меры никогда не покидает художника - нигде нет перегруженности композиций фигурами и изображ-

ниями архитектуры. В композициях Василия Ильина Запокровского бросается в глаза удивительное изящество фигур, свободно расположенных в пространстве, необыкновенная легкость и уверенность рисунка, иногда настолько реалистического, что просто дивишься, как этот человек, не работая с натуры, мог так рисовать.¹⁸⁷

Стенописи южной паперти, посвященные «Дням творения» и «Истории мироздания», исполнены **вторым**, менее талантливым мастером, истинным призванием которого была не стенопись, а икона.¹⁸⁸ Монументальный стиль Василия Ильина был чужд художнику; хотя он задумывается о происхождении небес и земли, о назначении человека, его больше волнуют не глубокие философские, а повседневные житейские вопросы. Недаром в своих композициях он постоянно сбивается на рассказ, на затейливое, расцвеченное фантастикой повествование, в котором органически уживаются и бытовые, подмеченные в жизни детали, и апокрифические, фольклорные подробности. Обилие апокрифических мотивов в росписях южной паперти характеризует мастера как представителя низших, ремесленных слоев посада, активно поддерживавших «расколоучителей». Изящные, подвижные фигурки прародителей в сценах «Истории мироздания» одушевлены энергичной деятельностью; они волнуются, плачут и радуются - открыто выражают свои чувства. И эта чистосердечность чувств и переживаний роднит искусство второго мастера с искусством костромских и ярославских иконописцев конца XVI-начала XVII вв., персонажи которых привлекают «живым и непосредственным отношением к окружающему миру»,¹⁸⁹ патриархальной простотой и сердечностью взаимоотношений. Определенное воздействие на художника оказали произведения «строгановских» мастеров с их усложненным орнаментальным ритмом и сказочной поэтичностью пейзажных фонов.

Вместе с Василием Ильиным второй мастер мог работать в соборе Саввино-Сторожевского монастыря. Так, многофигурная, полная апокрифических подробностей композиция «Рождество Христово» на южной стене трансепта в трактовке сцен, в особенностях композиционного построения и в цветовом строе обнаруживает большое сходство с фресками южной галереи ц. Воскресения на Дебре. Представляется вероятным участие мастера в стенописях собора Княгинина монастыря во Владимире («Страшный суд» на западной стене храма) и в росписях галерей Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря («Видение небесного Иерусалима» в северной галерее).

Третий мастер написал сцены «Воскресения» и «Сошествия во ад» над западным порталом ц. Воскресения на Дебре, а также по-

могал Василию Ильину в создании композиции «Видение коней» (изображения «всадников апокалипсиса»).

Четвертый мастер исполнил композиции в киотах папертей «Знамение Новгородское», «Спас Недреманное око», «Ангел силы и Иоанн Богослов» - и медальон с фигурами Бога Отца и Иисуса Христа в «Видении 24 старцев» в западной галерее церкви.

По уровню мастерства эти композиции резко выпадают из фрескового ансамбля галерей ц. Воскресения на Дебре. Рисунок вялый и неуверенный; подробная, излишне тщательная манера письма выдает руку скорее художника-миниатюриста, чем мастера стенописи.



Стенописи первой половины XVII века - важная, но малоизученная страница истории древнерусского искусства. В настоящем своем виде, покрытые плесенью и копотью, искаженные позднейшими записями и чинками, они служат объектом весьма произвольных оценок и суждений. В академических изданиях последнего десятилетия стенописям середины XVII века отведено незаслуженно малое место, причем идейная направленность и художественные особенности некоторых памятников представлены в искаженном виде.¹⁹⁰

Реставрационные работы последних лет привели к целому ряду открытий и интересных, неожиданных находок. Они заставили по-новому оценить труд «изографов», расписавших соборы Московского Кремля.¹⁹¹ Многолетние исследования Е.С.Овчинниковой показали величину вклада в сокровищницу русского национального искусства мастеров, работавших в ц.Троицы в Никитниках.¹⁹² Недавно начавшаяся реставрация стенописей Успенского собора Княгинина монастыря выявила творческий облик крупнейшего художника-знаменщика первой половины XVII века «государева кормового иконописца» Марка Матвеева.

Реставрация фресковых ансамблей показала, что в них запечатлен патриотический подъем, который воодушевлял народ в борьбе с иноземными захватчиками, отразились рост самосознания и огромное расширение кругозора русских людей в первой половине XVII века. К стенописям этого периода полностью приложимы слова Н.Н.Воронина: «Эта схватка застоя и прогресса нашла отражение в изобразительном искусстве XVII века. Оставаясь в пределах рети-

гиозной тематики и обслуживая церковь, живопись все более проникается народными, «мирскими» интересами и художественными взглядами, в иконе и церковной росписи появляются элементы живой действительности, «бунташные» идеи, сатира на попов и богатей. Напору нового церковь противопоставляет строжайший контроль над искусством, репрессии инакомыслящих, пропаганду и утверждение своих идей в искусстве. В этом смысле древнерусская живопись представляет богатейший исторический источник для освещения напряженной идейно-политической борьбы XVII столетия.¹⁹³





Приложение 1



КОМПОЗИЦИИ В КИОТАХ ЮЖНОЙ И ЗАПАДНОЙ ГАЛЕРЕЙ ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ НА ДЕВРЕ

«Богоматерь Знамение»¹⁹⁴

(правый киот у южного портала)

Богоматерь представлена в традиционном иконографическом изводе: это полуфигура с воздетыми и распростертыми по сторонам руками: на груди помещен голубой медальон со Спасом Эммануилом.

Мафорий Богоматери красно-коричневого цвета (бакан), чепец и рукава хитона серо-голубые. Лик ассиметричен, глаза с тяжелыми веками несколько увеличены. Лик написан светлыми охрами по темно-коричневой подготовке.

Спас Эммануил изображен в золотистых одеждах, складки обозначены красно-коричневыми линиями. В левой руке свернутый свиток, пальцы правой руки сложены в именованном перстосложении. Нимб крестчатый.

Изображение «Богоматери Знамение» («знак, обозначение чуда»¹⁹⁵) издавна связывалось с сюжетами, повествующими о божественной природе Христа, с повествованием о Его рождении от девы Марии. В Византии Богоматерь в подобной иконографии именовалась «Страною неместимого пространства», «Жизнедатель-

нищего». ¹⁹⁶ В русских иконостасах, сложившихся к XV веку, «Богоматерь Знамение» заняла центральное место в пророческом ряду, олицетворяя пророчества о рождении Христа. ¹⁹⁷ Образ «Богоматерь Знамение» имеет второе название «Воплощение». ¹⁹⁸ Тем самым данное изображение было поставлено в тесную связь с деятельностью «вочеловечившегося» Бога Слова, а с другой стороны — «Днями творения» и жизнью прародителей после изгнания из рая. ¹⁹⁸



Богоматерь Знамение

В ц. Воскресения на Девре богословское значение фрескового образа «Богоматерь Знамение» подчеркнуто тем, что оно открывает ряд композиций символического характера («Брак в Кане», «Видение Моисеем Неопалимой Купины», «Спас св. Убрус»).

«Спас-Недреманное око»¹⁹⁹

(левый киот у южного портала)



Спас-Недреманное око

В центре заглубленного в стену киота на серой рефти фона изображен белый, неправильной формы овал, обведенный по периметру зеленой полосой растительности. Это, по-видимому, райский сад, так как по всей плоскости разбросаны зеленые, красные и желтые стебли и цветы. В центре композиции, ближе к нижнему краю, представлено охристое орнаментированное ложе, на котором возлежит, опираясь на левую руку, юный Спас Эммануил. Справа Спасу предстоит Богоматерь в темно-вишневом мафории и синем хитоне, слева - облаченный в сине-зеленый хитон и терракотово-красный гиматий ангел с голгофским крестом в руках. Над Спасом изображен летящий ангел с рипидой в руках.

Наиболее ранние изображения «Спаса-Недреманное око» восходят к XIV веку.²⁰⁰ В России композиция получила широкое распространение лишь со второй половины XVI-го века.²⁰¹ Основной смысл иконы сосредоточен в тексте молитвы на вседневной полунощнице: «помощь моя от Господа сотворшаго небо и землю. Не даждь во смятение ночи Твоя, ниже воздремлет храняй Тя. Се не воздремлет, ниже уснет храняй Израиля» (Пс. 120:2-4).²⁰² Окончательно иконография сформировалась на основе «Акафиста Пресвятой Богородице» на слова: «Спаси хотя мир», а также на основе легенд и апокрифов, вошедших в состав «Палеи».²⁰³

Одно из наиболее подробных толкований сюжета содержится в рукописи XVI века «О недреманном оке Спасове»: «Божественный апостол Павел глаголет, отчасти свидетельствует и отчасти пророчествует от божественных писаний и от старческих бесед и свидетельствует в Палее книге: львица рождает льва, а лежит лев три дни и три ночи нездрема Божеством и сниде впреисподнию страны земли и скрушил веряя вечные и воскресе тридневно и начала царствования надо всеми. Лев спит единым оком, другим зрит, тако и Христос поспа во гробе плотию и вся виде божеством. А то ангел господь преобразует смерть господнюю и держит крест и губу».²⁰⁴

Таким образом, символический смысл композиции заключается в том, что юный Христос провидит свою грядущую крестную муку и воскресение.²⁰⁵

Размещение данного сюжета у входа в храм, посвященный Воскресению Христа, вполне закономерно, а то, что композиция со всех сторон обрамлена сценами «Истории мироздания», объяснимо желанием автора росписи наглядно представить божественную сущность Христа, показать Его извечное существование в составе Троицы, доказать непреложность его прихода в мир.

«Господь Вседержитель»

(первый правый киот у западного портала)

Полуфигура Христа заключена во многообломный уступчатый киот, нижний валик которого восстановлен во время реставрации 1958-1960 гг.²⁰⁶



Господь Вседержитель

Господь Вседержитель облачен в малино-красный хитон с золотой каймой у ворота и светло-голубыми широкими пробелами. Из-под хитона видны рукав и золотые поручи светло-розовой нижней одежды. Гиматий, переброшенный через левое плечо - интенсивно сине-голубого цвета. Складки плаща обозначены резкими белыми линиями. Тонкие, длинные пальцы Христа в именованном перстосложении. В левой руке он держит раскрытое Евангелие с надписью на котором не сохранилась.²⁰⁷

Темный лик Бога с высоким лбом, глубоко посаженными, сурово взирающими глазами, прямым носом и волевой складкой у губ производит устрашающее впечатление.²⁰⁸ Нимб Христа кресчатый, с широкой темно-красной полосой обводки. На охристом фоне фрагментарно сохранились буквы надписи: «ГДЪ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ».

Изображение Христа Вседержителя по размеру превосходит все другие композиции в киотах южной и западной галерей. Ему отведено наиболее ответственное, центральное место у западного портала храма. Если учесть, что изображение Вседержителя издавна связывалось с «Откровением св. Иоанна Богослова»,²⁰⁹ а над западным входом в церковь размещена композиция «Сошествие во ад», то цель изображения его в данном свете становится вполне ясной: авторы росписи стремились предостеречь прихожан от злых деяний, напомнить о скором Втором пришествии Христа, о суровой и беспощадной расправе с отступниками: «Тако глаголет Господь: слышите, сынове человечести, и внемлите глаголы уст моих, приклоните ухо ваше в свет языка моего. Вы люди мои есте, и аз Господь Бог ваш, искупих вы кровью своею от работы враг ваших и нарекох вы яко сынове мои есте, вы же не яко отцу послужите ми, не яко Господу порабоста ми, но чужи бысте славы моя и чудесем моим не веровасте, но всех заповедей моих отвергостесе. Сего ради будет рука моя на вы в дни последняя и пролью на вы гнев свой и отрику вы от сердца своего, зане исполнится земля беззакония, померче бо смирение и почтение... зависть и лесь жирует в вас, и не правда умножится...».²¹⁰

«София Премудрость Божия»²¹¹

(левый киот у западного портала)

В киоте на фоне двуцветной славы (бирюзово-зеленой с голубым обводом) на охристом престоле восседает «огнезрачная и огнекрылая» дева София - в царских одеждах, в венце, с лором, переброшенным через правую руку. Несмотря на то, что верхняя часть фигуры написана строго фронтально и симметрия подчеркнута одинаковым взмахом крыл, поза Софии легка и свободна.



София Премудрость Божия

Краски яркие и контрастны: красная терракота лика и одежды, золотая охра нимба, венца, обнизи, трона, подножья, ослепительный свет голубовато-зеленой славы, белые вспышки трона и лора. По сторонам от Софии, соприкасаясь с кругами славы, стоят на охристых подножьях Богоматерь и Иоанн Предтеча. Слева Богоматерь - в красно-коричневом мафории и сине-голубом хитоне, с золотым нимбом над головой. На уровне груди она держит медальон с полуфигурой Эммануила. Справа Иоанн Предтеча - в коричневой

милоти и сине-зеленом плаще. Пальцы правой руки сложены в благословении, в левой - развернутый свиток, на котором надпись (не сохранилась). Над Софией в молочно-лиловой славе Спас, благословляющий на обе стороны.

Над параболой неба, над фигурой Христа, несколько смещенный вправо, изображен Престол Уготованный с Книгой на нем. К Престолу приближаются два летящих ангела с «откровенными» руками, в изумрудно-зеленом (левый) и алом (правый) одеяниях.

Сохранность живописи неудовлетворительная. Из-за полной утраты пробелов на одеждах и движков на ликах исполнение композиции кажется более локальным, плоскостным, чем это было задумано мастером.

Композиция «София Премудрость Божия» оформилась сравнительно поздно - к концу XV-началу XVI века на новгородской почве.²¹² Иконографический смысл сюжета до сих пор не раскрыт должным образом, так как композиция сложилась на основе богословских рассуждений и призвана была иллюстрировать понятие в высшей степени отвлеченное.²¹³

Слово «София» в переводе с греческого - «мудрость», в древнерусском переводе - «премудрость». Богословы, «отцы церкви» видели олицетворение высшей небесной мудрости в Боге, а земной - в Богоматери.

Уже в ранние годы христианства наметилась тенденция сближать понятия Софии и Бога Слова (Ангела Великого Совета, Христа), Софии, Богоматери и земной церкви, Софии и церкви.²¹⁴ «Огнезračный престол Христа Бога нашего, душа, сиречь Единородный сын Слово Божие», «Церковь Божия Пречистая дева Богородице» - поется в «Службах Софии Премудрости Божией». Таким образом, композиция «София Премудрость Божия» должна представить высшую мудрость, воплощенную в Боге и земной церкви, создавшей «храм Господень» - обиталище Бога на земле - и строго следующей заповедям Христа. Вот почему в центре композиции изображается символ земной церкви - «огнезračная и огнекрылая» София, своим женским обликом напоминающая Богоматерь, а крыльями - Ангела Великого Совета.²¹⁵ Ее осеняет благословляющий Спас: «Глава бо мудрости Сын Слово Божие».²¹⁶

По сторонам Софии предстоят в молитвенных позах Богоматерь и Иоанн Предтеча. Тем самым сюжет переплетается с темой «Страшного суда». Именно поэтому завершает композицию изображение «этимасии» - «Престола Уготованного», к которому летят с покровенными руками «стражи и работники небесные» - ангелы.



Ангел силы и Иоанн Богослов

Теперь, когда уяснен основной смысл композиции, становится понятным, почему изображению «Премудрости» отведено столь ответственное место среди росписей западной паперти ц. Воскресения на Дебре. Помещенная у главного, западного, портала рядом с фигурой охраняющего храм Ангела с мечом, она символизирует чистоту христианской догмы, проповедуемой русской православной церковью. С другой стороны, по мнению авторов росписи, церковь — надежный оплот и защита верующих во время «Второго пришествия Христа» и «Страшного суда», о скором наступлении которого повествуется в расположенных рядом с «Софией» сценах из «Апокалипсиса».

«Ангел силы и Иоанн Богослов»²¹⁷

(второй правый киот у западного портала)

В отличие от рассмотренных сюжетов, написанных в киотах, данная композиция «Ангел силы и Иоанн Богослов» непосредственно связана с темой росписи западной галереи ц. Воскресения на Дебре. В киоте иллюстрирован один из главных, узловых моментов «Апокалипсиса» — рассказ о том, как «Ангел силы» передает Иоанну книгу пророчеств, чем наглядно устанавливается ее «боговдохновенный» характер (Отк. 10:1-2).

Действие разворачивается на фоне пустынного морского залива. Слева представлена исполинская фигура «облеченного облаком» Ангела силы, имеющего «лице аки солнце» и ноги «аки столпы огненные». Над его головой прочерчена красно-коричневая дуга радуги. Правую руку Ангел поднял к упруго завивающимся облакам, левой он передает книгу «на воздушях» приближающемуся Иоанну.

Источником композиции явились миниатюры русских лицевых «Апокалипсисов» XVI-пер. пол. XVII вв. Например, среди многочисленных миниатюр, воспроизведенных Ф.И.Буслаевым, очень большую близость к рассматриваемому сюжету обнаруживает одна из иллюстраций рукописного «Апокалипсиса» XVI в. Казанской духовной академии.²¹⁸ Позднее, во 2-й пол. XVII века, данная сцена неоднократно воспроизводилась в росписях русских храмов (например, на западной паперти ярославской ц. Ильи Пророка в 1681 году). Однако мастера вдохновлялись уже иллюстрациями к «Библии Пискатора» (важнейшие отличия: Иоанн Богослов представлен молодым, безбородым, принимая книгу от ангела, он опускается на одно колено, море бороздят парусные корабли).²¹⁹





Материалы о деятельности Василия Ильина Запокровского

Василий Ильин Запокровский - один из наиболее известных художников Костромы середины XVII века. Его имя впервые упоминается в списке мастеров, расписавших в 1640 году ц. Николы Надеина в Ярославле. Работы возглавлял костромич Иоаким (Любим) Агиев. Василий Ильин, по-видимому, был его учеником.

В 1642 году Василий Ильин трудился в Успенском соборе Московского Кремля. В «рописи мастерам» назван седьмым.²²⁰

В 1649 году, вместе со Степаном Рязанцевым, «знаменил» фрески в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря. В это время Василий Ильин числился «Кормовым иконописцем большей статьи».

С 1650 по 1654 гг. художника неоднократно вызывали в Москву «к государевым спешным делам».

В 1654 году Василий Ильин с артелью костромских и ярославских «изографов» расписал Троицкий собор Макарьево-Калязинского монастыря.

Умер в 1656 году во время морового поветрия.

1. «Челобитная 1654 года»

(«Столбцы Оружейной палаты, № 95 за 162 год):

«Царю государю и великому князю Алексею Михайловичу всея Руси быют челом сироты твои государевы кормовые иконописцы Костромичи посацкие людишки Васка Ильин, Маркушка Яковлев, Сенка Павлов, Максимка Онофреев, Гришка Нестеров. Никифорка Михеев, Ивашко Стефанов. По твоему государеву указу и по грамотам высылают нас сирот твоих к Москве ежегод к твоему государеву к иконному и стенному письму, и служим мы сироты твои лет з двадцать и болши, а высылают нас сирот твоих к твоему государеву иконному письму без подвод и без корму, а преж, государь сего присыланы твои государевы грамоты на Кострому к воде по нас сирот твоих с указом велено нас высылать с подводы и с кормом до Москвы, а ныне мы сироты твои волочимся ежегод годы с четыре пеши и без корму. Да нас же сирот твоих Костромичи посацкие люди, как мы сироты с твоей государевы службы проволо-

чемся к домишкам своим к зиме, и выбирают нас в твои государевы во всякие службы, а тое, государь, наши иконные службы, что мы на Москве ежегод живем, в службу не почитают и тягло на нас большое емлют с болшим правежем, да без нас же сирот твоих в наших домишках ставят стоялцов и тяглом нас окладывают против торговых людей, а не против нашево прожитку и промыслу. Милосердный государь царь и великий князь Алексей Михайлович всеа Руси, пожалуй нас сирот твоих, вели государь, супротив преждево своего государева указу посылать по нас грамоты с указом, вели государь, давать нам подводы и корм до Москвы, а для своего государева иконного и стенного писма не вели государь нас выные службы выбирать и не вели государь с нас тягла имать и стоялцов ставить, чтоб нам сиротам от их мирских служб и от тягла и от стоялцов в конец не погибнуть и твоего государева иконнова письма не отбыть, царь государь смилуйся».

Отписка на обороте челобитной:

«От царя и великого князя Алексея Михайловича всеа Руси на Кострому столнику нашему и воеводе Василью Михайловичу Еропкину. Били нам челом Костромские посацкие люди кормовые иконописцы Васка Ильин, Марчко Яковлев, Сенка Павлов, Гришка Нестеров, Микифорко Михеев, Ивашко Степанов, а сказали: по нашему де указу высылают их с Костромы к нам к Москве по вся годы к нашим иконным и к стенным делам без подвод и без корму, а прежде сево присыланы наши грамоты на Кострому к воеводам, велено им давать до Москвы подводы и корм, а как де они у наших дел живут на Москве, а без них ставят на дворех их стоялцов, а как они на Москве, отделав наши дела приезжают к зиме на Кострому, и Костромские де посацкие люди земские старосты выбирают их на Костроме во многие наши службы, а что они живут на Москве у наших иконных и стенных писем, и то де им в службу не ставят и тягло с их емлют большое з болшим правежем и окладывают де их в тягло против торговых людей, а не против их прожитку и промыслу. И ныне де по нашему указу взяты они были к нам к Москве к нашему соборному делу к иконному писму в церковь пречистые Богородицы Успения болшого собора, и нам бы их пожаловать велети б их впредь высылать к нам к Москве на ямских подводах и велети б им до Москвы давати корм и выные ни в какие службы их выбирать и тягла с ним имать и стоялцов без них на дворех их ставить не велеть. И мы костромских иконописцов Васку Ильин с товарищи, кои в сей нашей грамоте имяны писаны, пожаловали, которые годы они были у наших иконных дел на Москве и впредь которое время будут у наших дел, и на те дни тягла с них имать не велели...».²²¹

2. Выписка из «Дозорной книги по Костроме 1664-1665 гг.»

(ГАКО, ф. 558, оп. 2, ед. хр. 134, л. 172) «Двор бобыля Васки Афонасьева сына Курочкина с сыном... Васька ремеслом сапожник. А по переписной книге (1646 г. - А.К.) был двор Васки Ильина сына иконника. И Васка умер в мор во 164 (1656) году».²²²

Список подписных и предполагаемых работ Василия Ильина Запокровского.

1) *Церковь Никола Надеина в Ярославле (1640 г.).*

Имена мастеров обозначены в клейме на южной стороне юго-западного столпа: «А подписывали стеною иконного подписью сию церковь Никола Чудотворца иконописцы: костромитин Иоаким Агеев сын Елепенков, а прозвище Любим да нижегородец Иван Лазарев сынъ Муравей да ярославец Стефан Евфимиев сын Дьяконов да москвичи Иван Никитин, Борис Алексеев, Андрей Мартемианов, Никифор Ульянов, Федор да Борис Тимофеевы да ярославцы Севастьян Дмитриев, Михайло Сидоров, Данило да Федор Ульяновы да костромичи Илья Данилов, Василей да Прокопей да Дмитрией Ильины дети запокровские, Иван да Иван же Ивановы дети Поповы, да Матфей Дементьев сынъ Бородин и протчие с ними трудившиеся о Гсде...».²²³

Василий Ильин с братьями, вероятно, расписал паперти и Благовещенский придел церкви,²²⁴ так как пробные расчистки изпод темперной записи XIX века обнаруживают большое сходство живописи галерей и придела с подписными и предполагаемыми работами мастера.

2). *Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1641 г.).*

В настенной летописи храма, протянутой в «ысподе под живописью»²²⁵, указано только имя главного знаменщика Любима Агиева: «... а подписывали иконное стеное письмо иконописцы Любим Агиев со товарищи». Но учитывая то обстоятельство, что в предыдущем, 1640-м, и следующем, 1642 году, Василий Ильин трудился в составе артели Любима Агиева, можно предполагать, что вместе с учителем он работал в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря. Фрески записаны маслом в XIX веке.

3). *Успенский собор Московского Кремля (1642-1643 гг.).*

Работы по росписи Успенского собора тщательно зафиксированы в «Столбцах» Оружейной палаты Кремля.²²⁶

К моменту окончания стенописей Василий Ильин из ученика вырос в мастера «большой статьи», имя которого в наградном

списке значится седьмым (всего работало более ста «изографов» из разных городов московского государства).

4). *Собор Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря (1644 г.).*

Стенописи находятся под несколькими слоями позднейших записей.

В изображении «Страшного суда» на западной стене храма «архаическая монументальность»²²⁷ фигур, сдержанное, немногословное повествование характеризует главного знаменщика как мастера старшего поколения, чуждого «новшеством» середины XVII века. Но пробная расчистка на северо-западном столпе (фигура воина) неожиданно открыла звучный золотисто-охристый колорит стенописей,²²⁸ напоминающий фрески Василия Ильина в Саввино-Сторожевском и Калязинском монастырях.

5). *Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря (1649-1650 гг.).*

«Роспись иконописцам» сохранилась в «Столбцах» Оружейной палаты № 78 за 158 год.

«Лета 7158 г. ноября в 28 де по государеву цареву и великаго князя Алексея Михайловича всеа Руси указу память казначею Богдану Миничю Дубровскому да дьяком Григорью Понкратьеву да Захарью Онофрееву. Пожаловал государь царь и великий князь Алексей Михайлович всеа Руси иконописцов кормовых да подвясника за их службу, что они в Звенигороде в монастыре Савы Сторожевскаго церковь и предел и олтари писали по золоту, а подвясник подвязывал подвези, велел им дать своего Государева жалованья и приказ иконником первые статьи, иконником пяти человеком да подвяснику по камке доброй да по сукну лундышу человеку, второй и третьей статьи иконником 24 человеком по тафте человеку. И по государеву цареву и великаго князя Алексея Михайловича всеа Руси указу казначею Богдану Миничю Дубровскому да дьяком Григорью Панкратьеву да Захарью Онофрееву то государево жалованье сукна и камки иконником и подвяснику велели дать. А хто имяны иконников и подвясник, и тому к нам послана роспись под сею памятью.

Роспись иконописцом:

Большая статья, Степан Григорьев, Василей Ильин, Семен Болховитин, Миня Екимов, Михайло Копылов.

Средняя статья, Ондрей Тарара, Петр Яковлев, Кирило Иванов, Борис Тимофеев, Иван Филатьев, Сидор Симонов, Иван Самойлов.

Меньшая статья, Фома Борисов, Тимофей Тимофеев, Степан Федоров, Микифор Напрудной, Федор Тимофеев, Козма Яковлев, Василей Тарарин, Федор Григорьев, Иван Басов, Иван Марков, Семен Степанов, Василей Федоров, Григорей Данилов, Гаврило Федоров, Костентин Ананьин, Харитон Семенов, Семен Павлов. Денег 55 рублей». ²²⁹

6). *Ц. Воскресения на Дебре в Костроме (1650-1651 гг.).*

Василий Ильин Запокровский был главным знаменщиком и работал в куполе центральной главы (композиции «Господь Вседержитель» и пояс херувимов) и на западной галерее церкви («Апокалипсис»).

7). *Архангельский собор Московского Кремля (1659 г.).*

Василий Ильин возглавлял артель костромских мастеров. ²³⁰

8). *Церковь Троицы в Никитниках в Москве (1652-1653 гг.).*

По мнению С.С. Чуракова, ²³¹ Василий Ильин написал композиции в жертвеннике и на западной стене храма.

9). *Троицкий собор Макарьево-Калязинского монастыря (1654 г.).*

Подписная работа художника. В настенной летописи имя Ильина стоит на втором месте:

«О Господе трудившиеся сию соборную церковь Живоначальная Троицы, придел Рождества Пречистыя Богородицы и малая церковь Нерукотворенного образа святыя врата, стены письмом государевы кормовые иконописцы Симеон Аврамов, Василий Ильин, Иван Феофилактов с братом Михаилом... Семен Яковлев, Петр Яковлев, Андрей, Илья, Василий Федоровы, Симеон Стефанов, Иван Алексеев, Иван Самойлов, Григорий Данилов, Симеон Павлов, (Иван?) и Вавил Петр Автоном». ²³²

Василий Ильин, без сомнения, был главным знаменщиком стенописей. Ему принадлежит замысел всего фрескового ансамбля с грандиозной композицией на темы «Откровения св. Иоанна Божьего» на западной стене храма.

Собор взорван в 1940 году. 150 кв.м стенописей, снятых художником-реставратором Юкиным, хранятся в Музее архитектуры им. А.В.Щусева и в Калязинском краеведческом музее. ²³³





*Альберт
Васильевич
Кильдышев
(1937-1970)*

Альберт Васильевич Кильдышев - что для меня в нем было самым важным и запомнившимся? Увлеченность и невозможность равнодушного отношения к делу, какая-то особая щедрость души, доброта.

Посоветуешься с ним о чем-нибудь или просто посетуешь на что-то и сразу видишь, как он живо заинтересовался этой, казалось бы, далекой для него темой и готов искренне и бескорыстно что-то сделать.

Хорошо гуманитарно образованный, всегда читающий что-нибудь новое, он вносил в коллектив неутомимость ищущего человека. Его искусствоведческие работы вызывают интерес новым освещением вопроса, полученным в результате серьезных, вдумчивых и острых наблюдений и исследований.

Работать с ним было легко. Он подкупал своей увлеченностью, искренним товариществом и какой-то свойственной ему непрактичностью в житейском смысле.

После прихода в реставрационную мастерскую Альберт активно участвовал в экспедициях по обследованию области и вывозу памятников в наш музей народной архитектуры под открытым небом. Обычно ему поручались «штурманские» обязанности: он разрабатывал и следил за маршрутом, вел дневник.

В суе «текучки» и под влиянием «конъюнктурных» трудностей сроки выезда экспедиций иногда неоднократно откладывались. Наконец приходил взбудораженный Альберт и начинал горячо доказывать необходимость и срочность отъезда. Пospорив с ним, оправдывая задержки объективными обстоятельствами, мы все же выезжали в экспедицию.

Обычно не очень ловкий и выносливый на физической работе, в экспедиции он был неутомим.

Однажды, услышав, что в 30 км от Никола-Шири Парфеньевского района, где мы были на обследовании памятника, есть старая деревянная церковь с колокольней, мы увлеклись идеей найти новый интересный памятник деревянного зодчества и отправились туда пешком по майскому бездорожью. А в поисках деревянной скульптуры XVII века в церкви села Муравьище на границе Галичского и Чухломского районов мы вчетвером дважды перекладывали огромное количество корья, которым был забит четверик церкви. Начал эту работу, конечно, Альберт.

Часто вспоминается, как по дороге в усадьбу Катениных Клусеево заночевали в лесу. Ночью поочередно поддерживали костер (стоял конец августа и было прохладно). Альберт задумчиво сидел у огня, читал стихи...

К.Г.Тороп,
главный архитектор КСНРПМ.
5.VII.1971 г.





Примечания

Литература о церкви Воскресения на Девре:

- 1) Баженов И.В. Воскресенская, что на Девре, церковь в городе Костроме. Археологический очерк. Кострома, 1902.
- 2) Баженов И.В. Костромские городские церкви и монастыри по писцовым книгам XVII века. //КЕВ. 1899. Приложение к № 16 (часть неофициальная). С. 21 - 22.
- 3) Белов Е. Казань, Нижний Новгород, Кострома. М., 1913. С. 75 - 76.
- 4) Дунаев Б. Кострома в ея прошлом и настоящем по памятникам искусства. Опыт археолого-статистической переписи. М., 1913. С. 52 - 55.
- 5) Иванов В.Н., Фехнер М.В. Кострома. М., 1955. С. 42 - 49.
- 6) Ильин М.А. Каменное зодчество третьей четверти XVII века. // История русского искусства. М., 1959. Т. IV. С. 212 - 213.
- 7)* Кожина Ю.А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI-XVII веков. // Русское искусство XVII века. Л., 1929. С. 63 - 87.
- 8) Леонов В. Древние ворота при церкви Воскресения в Костроме. // Иллюстрация. 1861. № 155. С. 65.
- 9) Лукомский В.К., Лукомский Г.К. Кострома. СПб., 1913. С. 219-241.
- 10) Н.Б. Воскресенская церковь, что на Девре, в городе Костроме. // КЕВ. 1892. № 8 (часть неофициальная). С. 200 - 209.
- 11)* Н.К. (Н.Колычев). Церковь Воскресения Христова в Костроме. // Зодчий. 1877. № 2.
- 12) Суслов В.В. Памятники древняго русскаго зодчества. СПб., 1901. Вып. VII.
- 13) Покровский Н.В. Памятники церковной старины в Костроме. СПб., 1909. С. 37 - 41.
- 14) Суслов А.И., Чураков С.С. Ярославль. М., 1960. С. 200 - 201.
- 15) Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1916. Т. IV. С. 179 - 181.
- 16) Материалы для истории Костромской епархии. Костромская десятина жилых данных церквей 1628 - 1710 и 1722 - 1746 гг. Кострома, 1908. Вып. IV. С. 29 - 30.
- 17) Церкви Костромской епархии. По данным архива Императорской Археологической Комиссии. СПб., 1909. С. 11 - 22.
- 18) Чураков С.С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках?. // Декоративное искусство. 1961. № 7. С. 31 - 35.
- 19) Шляков И.А. Путевые заметки о памятниках древнерусскаго церковнаго зодчества. Ярославль, 1887. С. 17 - 23.
- 20) Опись церкви Воскресения Христова, что на Девре... 1799 год. КГОИАМЗ. Инв. № кок24831/кок910/351.
- 21) Кильдышев А.В. Научный отчет о реставрации стенописей XVII века в центральной главе ц.Воскресения на Девре в г.Костроме. Кострома, август - декабрь 1968 г. Архив КСНРПМ, № 107.

- 22) Научно-технический отчет по теме «Обследование в натуре стенописи Трехсвятительского придела ц. Воскресения на Девре г. Костромы. 1963 г.» Архив КСНРП, № 98.
- 23) Научно-технический отчет по теме «Описание стенописи после раскрытия из-под масляной и темперной записи. Трехсвятительский придел ц. Воскресения на Девре г. Костромы. 1965 - 1966 год.» Архив КСНРПМ, № 96.
- 24)* Чураков С.С. Карточка учета монументальной живописи в архитектурном памятнике XVII века ц. Воскресения на Девре в г. Костроме. Архив КСНРПМ.
- 25) Чураков С.С. Описание состояния стенописи южной и западной галерей ц. Воскресения на Девре в г. Костроме перед реставрацией. 1956 г. Архив КСНРПМ, № 95.
- 26) Чураков С.С. Описание состояния стенописи XVII в. после удаления масляной записи XIX в. Архив КСНРПМ, № 95.
- 27)* Метрика на ц. Воскресения на Девре хранится в архиве Музея архитектуры им. А.В.Шусева. Инв. № 2313-4.

2 О стенописях XVII в. в галереях ц. Воскресения на Девре до революции писали Н.В.Покровский, И.В.Баженов, С.Белов, Г.К. и В.К. Лукомские, А.И.Успенский.

Н.В.Покровский в своей работе по стенным росписям уделяет несколько строк рассматриваемым композициям, замечая, что по сравнению с обширными фресковыми циклами ярославских храмов XVII в. они содержат мало нового для знатока церковной истории и археологии. (Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. // Труды седьмого Археологического съезда в Ярославле. 1887. М., 1890).

Е.Белов отзываясь о росписях пренебрежительно: «Затрудняет возможность рассмотреть их, как следует, и спутанность композиции, нагроможденность на сравнительно небольшом пространстве большого количества фигур» (Белов Е. Указ. соч. С. 75 - 76).

В.К. и Г.К. Лукомские отмечают положительные качества дебринских фресок, но неверно определяют иконографический состав росписей. (Лукомский В.К., Лукомский Г.К. Указ. соч. С. 230 - 236).

Попытку определить иконографию стенописей церкви сделал И.В.Баженов. (Баженов И.В. Воскресенская... церковь в г.Костроме). Но только А.И.Успенский успешно справился с этой задачей. В своем подробном перечне композиций, размещенных в галереях ц. Воскресения на Девре, он допускает только одну неточность: «ангел держит в руках душу в виле младенца с крыльями». (Успенский А.И. Царские иконописцы. С. 179 - 181).

В советское время росписи ц. Воскресения на Девре не привлекали исследователей. Исключение составляет статья Ю.А.Кожинной, в которой автор пытается связать рассматриваемые стенописи с наследием «годуновской школы» иконописи и миниатюры. (Кожина Ю.А. Указ. соч.).

В самое последнее время высокую оценку (как с художественной, так и с тематической сторон) росписи галерей церкви Воскресения на Девре получили в опубликованных работах С.С.Чуракова. (Суслов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 200 - 201; Чураков С.С. Кто автор.).

3 Реставрация стенописей на галереях церкви была произведена бригадой художников-реставраторов ЦГРМ (В.Е. и Д.Е.Брягины) под руководством С.С.Чуракова и В.О.Кирикова. Стенописи в Трехсвятительском приделе и в центральной главе церкви были раскрыты из-под записей художниками

реставраторами КСНРПМ А.М.Малафеевым, В.Федоровым, Е.В.Ильвесом, Г.Б.Губочкиным и Е.И.Маревым.

Восторженные отзывы о фресках ц. Воскресения на Дебре содержатся в работах С.С.Чуракова, руководившего реставрацией храма в 1958-1961 гг. (Суслов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 200 - 201; Чураков С.С. Кто автор. С. 34 - 35).

Еще в 1630 году на месте нынешнего храма стояла деревянная шатровая церковь, о чем свидетельствуют «Костромские переписные книги за 1628-1630 гг.». «На Нижней Дебре: ... Церковь деревяна, верх шатровой, Воскресенье Христово, да сверху придел Христовы мученицы Екатерины, да церковь другая с трапезою деревяна клецки Космы и Демьяна, да придел Христова мученика Георгия страстотерпца, а в церквах образы и свечи и книги и ризы и на колокольнице колокола и всякое церковное строенье мирское приходных людей...» (Баженов И.В. Костромские городские церкви. С. 21-22).

Новый каменный храм был освящен в 1650-1652 годах, причем сначала Трехсвятительский придел. На алтарной стороне иконостаса придела сохранилась надпись: «Лета 7158 (1650) июня в 12 день освящена бысть сия церковь Трех святителей... по душе Кирилла Исакова в вечную память». (Баженов И.В. Воскресенская, что на Дебре. С. 13). Через 2 года была освящена и сама церковь: «Создана бысть сия церковь во имя трехдневного Воскресения Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа в лето 7160 (1652)... радением всего чина веро-держителей, Кирилла Григорьева сына Исакова и Воскресенских прихожан христоролюбивых людей, а о священа бысть церковь сия 160-го года октября 12-го дня» (надпись в клеиме на восточной стороне юго-западного столпа храма). (Баженов И.В. Воскресенская, что на Дебре. С. 13).

Отрезок времени, в который сооружена церковь (1630-1650 гг.), можно сократить еще на 5 лет. До 1917 года в церковной ризнице хранился серебряный крест со следующей почитательной надписью: «Лета 7153 (1645), июня в КД день положен сей крест по рабе Божие Кирилле в дом боголепного Воскресения Христова» (Опись церкви Воскресения. Л. 4.). Из почитательной надписи видно, что в 1645 г. церковь Воскресения на Дебре была действующей, и это был каменный храм, так как: во-первых, сохранились сведения о начале строительства новой церкви еще при жизни Кирилла Исакова и, во-вторых, могила купца находится в подклете современного каменного храма. Таким образом, ц. Воскресения на Дебре была построена в 1630-1645 гг. Более точную дату пока назвать невозможно.

Показательно, что церковь была построена на средства «мирян»: купца Кирилла Исакова и «воскресенских прихожан». Одновременно и в других городах Московской Руси сооружаются храмы на пожертвования богатых прихожан, преимущественно купечества. В Москве «гость» Григорий Никитников строит ц.Троицы «в Никитниках» (1634 г.), в Ярославле Надей Светешников сооружает ц. Николы Надеина (1621 г.), богатые купцы Гурьевы возводят ц.Рождества Христова (1644 г.), братья Скрипины - храм Ильи Пророка (1647-1650 гг.), Неждановские - ц. Иоанна Златоуста в Коровниках (1649-1654 гг.). В Великом Устюге «торговый гость» Никифор Ревякин строит Вознесенскую церковь (1648 г.). Наконец, в самой Костроме в 1645-1650 гг. на средства «лучшего человека» Иллариона Постникова возводится ц.Троицы (разобрана в 30-х годах XX века).

Фрески Трехсвятительского придела, как показали реставрационные работы 1964-1966 гг., относятся к 70-м гг. XVII века. (Научно-технический отчет по теме «Описание стенописи после раскрытия из-под масляной и темперной записи. Трехсвятительский придел ц. Воскресения на Дебре г.Костромы. 1965-1966 год». Архив КСНРПМ, № 96).

- 8 Отчет о реставрационных работах, проведенных в ц. Воскресения на Девре г. Костроме за летне-осенний период 1959 г. Архив КСНРПМ.
- 9 В центральной главе храма была помещена полуфигура Господа Вседержителя в простенках окон и в основании барабана изображены праотцы, на парусах евангелисты. Стены церкви, по всей вероятности, занимали композиции, рассказывающие о земной жизни Христа, Его страданиях и мученической кончине.
- 10 Шляков И.А. Указ. соч. С. 17 - 23.
- 11 Впоследствии галереи были закрыты, внутренние поверхности столбов стесаны, и в образовавшихся простенках окон написаны фигуры святых.
- 12 Суворов Н.И. Описание Свяжского Богородицкого мужского монастыря, составленная в 1614 году. // Известия РАО. СПб., 1863. Т. IV. Вып. I-VI. С. 500.
- 13 Старые паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря были сломаны в середине XVII века, однако система росписей, осуществленных в конце XVI века, и размещение отдельных сюжетов без труда восстанавливается по «Переписной книге 1601 года». (ОР ГПБ, фонд К.-Б., № 73/1311, №№ 72-74).*
- 14 О. Зонова относит композиции на папертях Благовещенского собора («Троица», «Похвала Богоматери», «История Ионы» и пр.) к середине и концу XVI века. «Росписи галереи Благовещенского собора разновременны. Наиболее древней композицией является «Троица» середины XVI века. Большая часть изображений, сохраняя тематику и иконографию XVI века, почти полностью утратила древний красочный слой. (Художественные сокровища Московского Кремля М., 1963. С. 11). Мнение Зоновой разделяет Н.Е. Мнев. (Мнев Н.Е. Московская живопись XVI века. // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 554-557; Она же. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV - XVII вв. М., 1965. С. 119 - 120).
- Анализ стенописей и сравнение их с росписями 1-й половины XVII века приводят к заключению, что большая часть композиций на папертях Благовещенского собора исполнена в середине XVII века. К такому мнению склоняется В.Н. Крылова в «Отчете о реставрации стенописей Благовещенского собора» (Архив Музеев Московского Кремля. Шифр 80ж, № 33а).*
- 15 Добровольская Э.Д. Церковь Николы Надеина в Ярославле (опыт реконструкции). // Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967. С. 155.
- 16 Книги Описные Троицкому Ипатскому обретающемуся при Костроме монастыре 1736 года. КГОИАМЗ. Инв. № 235. Л. 2 об.
- 17 Ангел Великого Совета - Христос до «воплощения». Ангел Великого Совета изображен творящим мир в Успенском соборе Свяжского монастыря в 1561 году (Айналов Д.В. Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свяжском мужском Богородицком монастыре. // Древности. Труды Императорского Московского Археологического общества. М., 1906. Т. XXI. Вып. I. С. 16 - 24). затем в росписях (1600 г.) Преображенской церкви с. Вяземы под Москвой (Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве Древней Руси. // Труды ГИМ. Памятники культуры. М., 1961. Вып. XXXIII. С. 17 - 19).
- 18 Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи XI-начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. I. С. 118.
- 19* Толковая Палея, 1477. Воспроизведение Синодальной рукописи № 210. СПб., 1892. Л. 114 об.
- 20 В апокрифе «Вопросы, от скольких частей создан был Адам» содержится следующее истолкование «Истории Ионы»:
Вопрос которому пророку уподобился Господь?

Ответ Пророк Иона бысть три дни во чреве китове сице и Господь наш вниде в сердце земное и пребысть три дни якоже Иона...» (Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. II. С. 453 - 454).

Прообразовательный смысл «Истории Ионы» раскрывается в церковных песнопениях. Так, в «Каноне на Пасху» Св. Иоанна Дамаскина (Песнь 6. - Ирмос) поется: «Снисшел ты, Христе, в преисподняя (места) земли, и сокрушил вечные заклепы, содержащие узников, и в третий день, как Иона из кита, вышел из гроба» (Ефес. 4, 10). (Ловягин Н. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1861. С.55).

21 «История Ионы» помещена в южной галерее ц.Николаы Надеина в г.Ярославле (1640 г.), в северной галерее Благовещенского собора Московского Кремля (1648 г.), в южной галерее тутавского Крестовоздвиженского собора (1658 г.).

22 В связи с пристройкой ризницы к юго-восточному углу ц.Воскресения на Дебре (начало XIX века) восточная стена южной паперты была несколько передвинута на запад. Поэтому композиция «Искушение Христа в пустыне» сохранилась частично, а композиция «История Ионы» полностью утрачена.

23 Покровский Н.В. Стенные росписи. С. 302.

24 Апокрифическое «Слово святого Пророка Исаяя, сына Амосова с рыданием. и с слезами провидев Духом святым о последних днех хотящих быти на них» (Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1877. Т. XVII, № 1. С. 263.

25 См. Приложение № 1.

26* Редин Е.К. Икона «Недреманное око», вып. II. Харьков, 1902. С.1.

27 См. Приложение № 1.

28 «Картина Страшного суда... занимала одно из видных мест в древних церковных стенописях... Независимо от целей чисто художественных явление это объясняется, между прочим, и тем, что мысль о конце мира и Страшном суде никогда не покидала человеческого сознание, и вопросы о том, когда наступит этот суд, когда последует справедливое возмездие за грехи и воцарится вечная правда, принадлежали к числу вопросов животрепещущих...» (Покровский Н.В. Страшный суд в памятниках византийских и русских. // Труды VI Археологического съезда в Одессе, 1884 г. Т. III. Одесса, 1887. С. 285).*

29 «Новое понимание архитектуры храма подтверждается синодиками XVII века, где нередко встречаются описания зданий и их изображения, порожденные фантазией человека того времени. Они, видимо, как своего рода архитектурный идеал, представлялись в виде сказочного райского города-храма». (Ильин М.А. Каменная летопись Московской Руси. М., 1966. С. 82).

30 Иконография «входных ангелов» сложилась на основе «Сказания о видении ангела, пиуща входящие в церковь на молитву». Впервые в России ангелы с мечом и со свитком были изображены при входе в Рождественский собор Феропонтова монастыря (1500-1501 гг.). Следующие по времени изображения в росписи Успенского собора Свяжского монастыря 1561 года (Айналов Д.В. Указ. соч. С. 9, 11), на Святых воротах Кирилло-Белозерского монастыря, расписанных в 1585 году (Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Вологда, Кириллов, Феропонтово, Белозерск. М., 1966. С. 162 - 166, илл. 75), и у западного портала Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря.

31 Покровский Н.В. Стенные росписи. С. 302.

32 Подобный процесс объединения мотивов «Апокалипсиса» и «Страшного суда» в пределах одного произведения характерен и для иконописи пер. пол. XVII века. См. складень трехстворчатый из Покровского соборного храма работы ярославских мастеров середины XVII века. (Древние иконы старообрядческого

- кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956. Илл. 49,50).
- 33 Изображение «Страшного суда» в западной галерее ц. Николая Надеина - наиболее раннее из сохранившихся до настоящего времени стенописей XVI-XVII вв. Роспись храма выполнена в 1640 г. Но, по-видимому, существовали и более ранние примеры подобных изображений. Так, описывая свое путешествие в Россию в 1633 году, Адам Олеарий рассказывает о посещении захудалого монастыря близ Старой Ладogi: «Из сказанного монастыря пришел к нам старый монах, один из числа 4-х монахов, составлявших здесь всю братию, и принес на поклон Послам редьку, огурцы, зеленый горох и две восковые свечи. Послы отблагодарили за подарки деньгами, которыми монах так был доволен, что в противность существующему обычаю и в угождение нам, отпер нам церковь и облекся в свои священные одежды, которые надевает он во время службы. На паперти на стенах были изображения чудес Св. Николая... Над дверями представлен был Страшный суд, и между лицами, изображенными в нем, монах указал нам на одно, которое представлено было в Немецком платье; при этом он заметил, что Немцы и другие народы также были бы блаженны, если бы имели Русские души...» (Олеарий А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870. С. 29). По всей вероятности, речь идет о соборном храме Никольского Гостинопольского монастыря. По монастырской описи 1582 г. значилось: «А на монастыре церковь Никола Чудотворец камня, да теплая церковь с трапезою Живоначальной Троицы. Да на монастыре в келье черной поп Варламей да пять келей, а в них живут 5 братьев, да 25 келей пустых...» («Писцовая книга Воцкой пятины 1582 г.» // Временник ОИДР. Т. VI. 1850. С. 40)*.
- 34 Сулов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 201.
- 35 Композиция исполнена в 1960 году на новом штукатурном основании.
- 36 Показательно, что при возобновлении росписей галерей Успенского собора в середине XVII в., вместо прежних изображений «святых угодников божиих» - Сергия, Кирилла и т.д., все стены, своды и простенки окон были заняты композициями, иллюстрирующими «Апокалипсис».
- 37 Ильин М.А. Каменная летопись. С. 64.
- 38 Тихомиров М.Н., Епифанов П.П. Соборное Уложение 1649 года. М., 1961. С. 237 - 264.
- 39 Устюгов Н.В., Чаев Н.С. Русская церковь в XVII в. // Русское государство в XVII веке. Сборник статей. М., 1961. С. 295 - 329.
- 40 Ленин В.И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? // Ленин В.И. Сочинения. Изд. 4. Т. I. М., 1941. С. 137-138.
- 41 Например: «К 1628 году в Костроме в Кремле было 13 дворов, принадлежавших иностранным купцам: фон Менглену, Гольбергу, Вельмеру, Зенгену, Менцену и др...» (Скворцов Л. Материалы для истории г. Костромы. Кострома, 1913. С. 185).
- 42 Смирнов П.П. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII века. М. - Л., 1947. Т. I. С. 358, 360.
- 43 Сташевский Е. Очерки по истории царствования Михаила Феодоровича. Киев. 1913.
- 44 Бахрушин С.В. Московское восстание 1648 г. // Научные труды Т. II. Статьи по экономической, социальной и политической истории Русского централизованного государства XV - XVII вв. М., 1954. С. 46-91; Мерзон А.Ц., Тихонов Ю.А. Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII век). М., 1960. С. 324 - 374, 494 - 502, 603 - 617; Колесников П.А. Восстания в

Тотьме и Тотемском уезде в XVII веке. //Русское государство в XVII веке. Сборник статей. М., 1961. С. 272 - 273.

45 Ильин М.А. Каменная летопись. С. 64 - 65.

46 Алексеев М.П. Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI-XVII вв.). М., 1958. С. 24.

47 Культура Древней Руси. Сост. Э.С.Смирнова. Л., 1967. С. 210.

48 Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М. - Л., 1958. С. 12.

49 Л.Е.Анкудинова, изучив материалы по истории раскола, доказала, что несмотря на участие представителей боярства и купечества, основная роль в нем принадлежала простым людям, «некнижным мужикам»: крестьянам, ремесленникам и низшему, «черному», духовенству. (Анкудинова Л.Е. Социальный состав первых раскольников. // Вестник ЛГУ. Серия истории, языка и литературы. Л., 1956. Т. XIV. Вып. III. С. 54 - 68).

50 Сарафанова Н.С. Идея равенства людей в сочинениях протопопа Аввакума. //ТОДРЛ. М., 1958. Т. XIV. С. 385 - 390.

51 Шапов А.П. Земство и раскол. // Шапов А.П. Сочинения. СПб., 1906. Т. I. С. 488.

52 Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М., 1960. С. 21.

53 Вопросы, от скольких частей создан был Адам. // Тихонравов Н.П. Памятник. СПб., 1863. Т. II. С. 448 - 457.

54 Беседа трех святителей. // Памятники старинной русской литературы. Вып. III. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н. Пыпиным. СПб., 1862. С. 174.

55 Много места отведено этим вопросам в «раскольничьей» «Кирилловой книге», изданной в 1644 году. Протопоп Аввакум составил даже специальное «Списание и собрание о Божестве и о твари и како созда Бог человека». (Житие протопопа Аввакума. С. 179 - 184).

56 Румянцев Н. Апокалипсис - откровение Иоанна, его происхождение и классовая роль. М., 1934. С. 87.

57 Шапов А.П. Русский раскол старообрядства, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и в пер. половине XVIII. Казань, 1859. С. 39.

58 Робинсон А.Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963. С. 36-37.

59 Там же. С. 38.

60 Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 9 - 10.

61 Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV-XVI веков. // Древнерусское искусство XV - начала XVI веков. М., 1963. С. 235 - 262.

62 Ф.Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. // К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения. Изд. 2. М., 1961. Т. XXI. С. 314.

63 «К числу переводных памятников, обращавшихся на Руси еще в древнейшую эпоху, принадлежат памятники так называемой апокрифической литературы, связанные преимущественно с библейской тематикой. В буквальном переводе слово «апокрифический» означает «тайный», «сокровенный», доступный лишь для особо умудренных людей, для знатоков, а не для широкой массы. Такое значение это слово имело еще в дохристианскую эпоху и затем в первые века христианства ... Но в дальнейшем, в связи с развитием ересей, ставших в оппозицию к официальной церкви, апокрифы были использованы в значительной мере различными еретическими ответвлениями христианства и с тех пор официальной церковью стали подвергаться гонению и запрещению...

- Таким образом, в своем окончательно установившемся на христианской почве понимании апокрифы представляли собой такого рода легендарно-религиозную литературу, которая тематически будучи тесно связана с каноническим писанием Ветхого или Нового заветов, в самых своих сюжетах или трактовке их заключала «еретические» элементы, отвергаемые ортодоксальным церковным учением» (Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1961. С. 28-29).
- 64 Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 17.
- 65 Мочульский В. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887. С. 55.
- 66 Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги русской старины. Объяснения к «Памятникам древней русской литературы», вып. 3. // Русское слово. 1862, февраль. С. 46.
- 67 Важнейшие издания апокрифов и критические работы о них:
- 1) Памятники старинной русской литературы. Вып. III. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н. Пыпиным. СПб., 1862.
 - 2) Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. СПб. и М., 1863. Т. I-II.
 - 3) Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях, по рукописям Соловецкой библиотеки. // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1877. Т. XVII, № 1. С. 1 - 276.
 - 4) Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, по рукописям Соловецкой библиотеки. // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1890. Т. LII, № 4. С. 1 - 471.
 - 5) Яцимирский А.И. Библиографический обзор апокрифов в южнославянской и русской письменности (списки памятников). Вып. I. Апокрифы ветхозаветные. Пг., 1921.
 - 6) Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги.
 - 7) Мочульский В. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге.
 - 8) Мочульский В. Следы народной Библии в славянской и русской письменности. Одесса, 1893.
 - 9) Мочульский В. Апокрифическое сказание о создании мира. Одесса, 1896.
- 68 Слово «Палея» в точном переводе на русский язык означает «Ветхий завет». Полное заглавие книги: «Бытия толковая на Иудея». (Жданов И. Палея. Казань, 1881. С. 1)*.
- 69* Алексеев М.П. Явления гуманизма. С. 25.
- 70 Сарафанова Н.С. Произведения древнерусской письменности в сочинениях Аввакума. // ТОДРЛ. М.-Л., 1962. Т. XVIII. С. 331 - 338.
- 71 Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги русской старины. С. 87 - 88.
- 72 Влияние апокрифов на сложение и иконографию многих композиций, широко распространенных в византийском и древнерусском искусстве, подробно рассматривается в статье Е.В. Барсова «О воздействии апокрифов на обряд и иконопись». // ЖМНП. 1885, декабрь. С. 97 - 115.
- 73 Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 17.
- 74 Амиранашвили Ш.Я. История грузинского искусства. М., 1963. С. 160 - 162.
- 75 Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 14 - 34.
- 76 Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. Очерки. М., 1966. С. 36.
- 77* Мижовић.П. Дечани. Београд, 1963.
- 78 Комарнеску А. Шедевры румынского искусства. Воронеж. Фрески XV - XVI вв. Бухарест, 1959. С. 5.

- 79 Там же. С. 23 - 25; илл. 95-100, 105-106.
- 80 Гудзий Н.К. Указ. соч. С. 34 - 35.
- 81 Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода. // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 102; Он же. Фрески Старой Ладogi. М., 1960. С. 31.
- 82 Клибанов А.И. Реформационные движения в России в XIV-первой половине XVI вв. М., 1960; Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV-начала XVI века. М.- Л., 1955.
- 83 Лазарев В.Н. Живопись Пскова. // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 354.
- 84 Там же. С. 352.
- 85 «В годы, когда бушевала ересь стригольников, защита твердынь православия диктовалась реальными классовыми интересами. Только в свете последних становятся понятными многие особенности ковалевской росписи. И ее общий аскетический замысел, сказывающийся в особой акцентировке сцен «Страстей» и в надписях на свитках монахов (например, «мних бегаяй мира спасетсся»), и наличие среди изображений святых большого числа отшельников и монахов, бывших стойкими борцами за иконопочитание (один из них - Моисей Мурин - представлен даже с иконой «Спаса» в руках), и введение такой торжественно-церемониальной сцены, как «Предста царица одесную тебе», и более скованные и застылые, по сравнению с фресками Волотова и Федора Стратилата, композиции, и более сухая иконописная манера письма - все это говорит о нарастании в ковалевской росписи аскетически-догматических черт...» (В.Н.Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 205 - 206).
- 86 Там же. С. 188 - 189.
- 87 Лазарев В.Н. Феофан Грек. С. 57.
- 88 Ретковская Л.С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. // Труды ГИМ. Памятники культуры. Вып. XIV. М., 1954; Овсянников Ю.М. Ново-Девичий монастырь. М., 1968.
- 89 Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 17 - 19.
- 90 Великие Минеи-Четьи. Пролог на 5 января. // Памятники славяно-русской письменности. Т. I, тетрадь I. М., 1910.
- 91 Редин Е.К. «Христианская топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1.
- 92 Толковая Палея 1477 г. Воспроизведение Синодальной рукописи № 210. Вып. I. СПб., 1892; Успенский В. Толковая Палея. Казань, 1876.
- 93 «Шестоднев», составленный Иоанном, екзархом Болгарским. По харатейному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года. // ЧОИДР. Книга 3, июль - сентябрь. М., 1879; Редин Е.К. О некоторых лицевых рукописях «Шестоднева» Иоанна, екзарха Болгарского». М., 1912.*
- 94 Апокрифические источники указаны при рассмотрении отдельных сюжетов, входящих в цикл композиций «История мироздания».
- 95 Воспроизведение в кн.: История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 573.
- 96 Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. II. №№ 508, 777; Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. Илл. 13, 14; Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа и Бога нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. СПб., 1905. С. 69; Кондаков Н.П. Русская икона. Прага, 1933. Т. IV, ч. 2. С. 281-282,*; Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910. Рис. 183.
- 97 Редин Е.К. «Христианская топография». С. 35*; Райков Б.Е. Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России. Из прошлого русского естествознания. М.- Л., 1937. С. 16-17.

- 98 Розыск или список о богоухльных строках и сомнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого. // ЧОИДР. М., 1858. Т. II, апрель - июнь; Покровский Н.В. Очерки памятников. С. 294 - 304.
- 99 В апокрифической «Бесede трех святителей» названия рек: Тигр, Фисон, Евфрат и Геил (Ложные и отреченные книги. С. 169).
- 100 Ср. с воззрениями расколуучителей: стр. 14 данной работы.
- 101 «На Руси внимание мыслителей привлекла не столько судьба отдельной личности, сколько судьба всех людей, всего человечества... Русский человек не порывал с традициями эллинской философии, согласно которой бог - это строитель, а созданный им мир - воплощение разума. Человек в мире может оказаться в мучительном противоречии с силами зла, но как бы глубоко ни было его страдание, он не должен терять веры в то, что в конечном счете мир, в котором он живет, прекрасен, разумен и гармоничен». (Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 15 - 16).
- 102 Там же. С. 62.
- 103 Об иконографии сюжета см.:
- 1) Айналов Д.В. Указ. соч. С. 11 - 14.
 - 2) Виноградов А.Н. Сравнительное описание и краткое объяснение иконы Приснодевы Богородицы «Неопалимая Купины». // Известия РАО. СПб., 1880 Т. IX. Вып. I. Ст. 1 - 70.
 - 3) Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 13 - 14.
 - 4) Ретковская Л.С. О появлении.
 - 5) Лазарев В.Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101 - 112.
 - 6) Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. I. С. 94 - 95.
- 104 Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 13.
- 105 Ретковская Л.С. О появлении. С. 248.
- 106 Редин Е.К. «Христианская топография». С. 35, 86-87, 125, 137-139.
- 107 Тихонравов Н.П. Памятники. Т. II. С. 349.
- 108 Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 22.
- 109 Так в «Палее» кон. XVI - нач. XVII вв. (Соловецкая библиотека, № 653) утверждается, что существуют «ангели облаком и ангели мраком и ангели градом. ангели ледом ангели мглам ангели голотем ангели инию, ангели мразу. ангели росам ангели гласом ангели молниям. ангели грому. ангели зноеви зиме лету весни есени...» (Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 84).
- 110 Подробнее см.: Райков Б.Е. Очерки по истории. С. 11-45; Райнов Т. Наука в России XI-XVII веков. Очерки по истории до научных и естественно-научных воззрений на природу. Части I-III. М.-Л., 1940. С. 153-154.
- 111 Толковая Палая 1477 года начинается следующими словами: «Бог прежде всего бысть, ни начала имея, ни конца. Первое сотвори ангелы - своя духы и слугы - 10 чинов сотвори Бог: первый чин - ангелы, второй чин архангелы, третий чин начала, четвертый чин власти...» (Толковая Палая 1477 г. Л. 1).
- 112 Вопрос с исчерпывающей полнотой освещен в указанных работах Л.С. Ретковской и В.Н. Лазарева.
- 113 Об иконографии сюжетов:
- 1) Богословский И.Н. Бог-Отец, первое лицо Святыя Троицы в памятниках древнерусского искусства. // Чтения в Обществе Любителей Духовнаго Просвещения. М., 1893. Кн. 3, 5.
 - 2) Айналов Д.В. Указ. соч. С. 13 - 24.
- 114 Лазарев В.Н. Об одной новгородской иконе. С. 101.

- 115* Богословский И.Н. Бог-Отец. С. 536.
- 116* Там же. С. 536.
- 117 Там же. С. 548.
- Изображение Бога Сына в ипостаси Ангела Великого Совета творящего мир, помимо икон на сюжет «Почи Бог в день седьмый» и стенописей, было широко распространено в миниатюрах лицевых рукописей XVI-XVII веков. См.: Редин Е.К. «Христианская топография». С. 137-139, 144-145*; Он же. Толковая лицевая Палея XVI-го в. из собр. гр. А.С.Уварова. СПб., 1901. С. 5-6.
- 118 Ср. начало «Евангелия от Иоанна»: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн. 1:1).
- 119 Шестоднев из собрания Соловецкой библиотеки, № 868 (И.Я.Порфирьев. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 244 - 245).
- 120 «В 1-й день Бог представил ему первое небо и землю в виде громадного дома и внутри его воду, воздух, огонь, смешанный с землей мрак, ангелов». Во 2-й день создает твердь из воды; эта твердь, находясь посредине высоты неба, отделяет верхние и нижние воды, и таким образом, образовалось два помещения: верхнее - для будущей бессмертной жизни, и нижнее - для настоящей, тленной. (Редин Е.К. «Христианская топография». С. 86).
- 121 Чураков С.С. Описание перед реставрацией. С. 3. Живопись правой половины медальона утрачена; композиция дописана маслом в XIX веке.
- 122 Лики полностью утрачены, красочный слой нимбов осыпался, и они дорисованы по графье.
- 123 Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги. С. 56.
- 124 Толковая Палея 1477 г. Л. 44 об.
- 125 Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги. С. 56.
- 126 Тихонравов Н. Памятники. Т. I. С.3.
- 127 Ложные и отреченные книги. С. 5.
- 128 Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С.90. В одном из апокрифов также сообщается: «И круг того рая и едема обтекли морская пучины...» (Там же. С. 247).
- 129 Мочульский В. Апокрифическое сказание о Сотворении мира. С. 7.
- 130 См. миниатюры, воспроизведенные в кн.: Буслаев Ф.И. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый. СПб., 1884. Табл. 38, 39, 41, 63, 64, 80-82, 136, 144, 168.
- Среди множества икон на сюжет «Апокалипсиса» следует назвать икону середины XVI в. из Костромского музея изобразительных искусств (вклад царя Иоанна Грозного в костромской Успенский собор), на которой изображено множество трубящих ангелов. (Инв. № 2132).
- 131 Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 7.
- 132 Карнеев А. Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. СПб., 1890.
- 133 Например, «в 5-й день (творения) вставлены рассказы о птице алконосте, о малой рыбице ехиднии, о рыбе многоножице, о птице зегуле, о птице фениксе, о рыбе фоке...» (Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 5).
- 134 Так, на известной иконе «Хвалите Господа с небес» вт. пол. XVII в. (ГТГ. Инв.№ 24823) «мир фауны представлен обезьяной, оленем, медведем, лошастью, волком, лисой, зайцем, бодающимися бараном и козлом, слоном, тигром, рыкающим львом, павлином, орлом, голубем, грифоном, единорогом, василиском, аспидом, китоврасом, крылатым змием, птицей сирином, двутравым орлом и многими другими фантастическими и реальными изображениями»

- (Антонова В.И., Мисва Н.Е. Каталог. ГТГ. Т. II. С. 480, илл 175). Такое же обилие зверей и птиц изображено на иконе «Хвалите Господа с небес» (XVII в.) из Ярославского музея-заповедника. Инв. № 4-526.
- 135 Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 93.
- 136 Тихонравов Н.П. Памятники. Т. I. С.21.
- 137 Редин Е.К. Толковая лицевая Палея. С. 7.
- 138 Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 9.
- 139 Воспроизведение в кн.: Вагнер К.Г. Декоративное искусство в архитектуре Руси X-XIII веков. М., 1964. Табл. 23.
- 140* «Видение Козьмы-игумена». ОР музея «Новодевичий монастырь». Инв.№ 102.
- 141 Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 8.
- 142 Пыпин А.Н. Ложные и отреченные книги. С. 71.
- 143 Толковая Палея 1477. Л. 54*.
- 144 Там же, а также: Тихонравов Н.П. Памятники. Т. II. С. 213 - 281, 429 - 438.
- 145 Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах. С. 105.
- 146 Редин Е.К. «Христианская топография». С. 57.
- 147 Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 5.
- 148 Румянцев Н. Указ. соч. С. 25.
- 149 Алпатов М.В. Указ. соч. С. 36-37.
- 150* Там же. С. 40.
- 151 Нессельштраус Ц.Г. Искусство Западной Европы в средние века. М.-Л., 1964. С. 83. Воспроизведение миниатюр в кн.: Всеобщая история искусств. М., 1960. Т. II. Илл. 206, 207; История искусства зарубежных стран. М., 1963. Т. II. Илл. 44; Нессельштраус Ц.Г. Указ. соч. Илл. 22, 47.
- 152 Среди прочих художников, которых вдохновляла суровая и величественная поэзия «Откровения Иоанна», первым следует назвать Микельанджело. «Микельанджело обрел свою стихию в Апокалипсисе. Он поэт и осенен вдохновением, но он не Гомер и безусловно не Вийон: Иезекииль его духовный отец, и вместе с ним все одержимые, все, кем владеют библейские образы» (Бурдель Э. А. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 58 - 59).
- 153 Лазарев В.Н. Феофан Грек. С. 9.
- 154 «Не исключена возможность, что между старой и новой росписью существовала какая-то преемственная связь, сказавшаяся и в подборе сюжетов» (Лазарев В.Н. Феофан Грек. С. 86).
- 155 Алпатов М.В. Указ. соч. С. 62, 66, 119.
- 156 Буслаев Ф.И. Указ. соч. Табл. 4, 60.
- 157 Там же. Табл. 64, 177.
- 158 В настоящее время икона хранится в собрании Костромского музея изобразительных искусств. Инв. № 2132.
- 159 Аввакум. Послание «верным». // Житие протопопа Аввакума. С. 242.
- 160 Меч сохранился в графье.
- 161 Никто из ранее писавших о фресках ц. Воскресения на Дебре не смог правильно определить данный сюжет. А.И. Успенский считал, что это «ангел держит в руках душу в виде младенца» (Успенский А.И. Царские иконописцы. С. 179). С.С.Чураков думал, что здесь изображен ангел, держащий на руках отрока (Чураков С.С. Описание перед реставрацией. С. 6 - 7). После опубликования труда М.В.Алпатова «Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля» (М., 1964) не возникает сомнений, что это ангел с ветром в руках.
- 162 Румянцев Н. Указ. соч. С. 73.

- ¹⁶³ Алпатов М.В. Указ. соч. Иллюстрация фрагмента иконы «Апокалипсис» с иконографией данной темы.
- ¹⁶⁴ Широко распространенное в России XVII века киевское издание «Апокалипсиса» 1625 года под редакцией архимандрита Захария Копистенского имело следующий заголовок: «Святаго Отца нашего Андреа Архиепископа Кесариа Капподокийския. Тлекованис на Апокалипсин святаго Апостола и Евангелиста Христова Иоанна Богослова, от Еллинскаго на диалекте Славенский преведенное, и чинно расположенное» (Буслаев Ф.И. Указ. соч. С. 12).
- ¹⁶⁵ Румянцев Н. Указ. соч. С. 25-26.
- ¹⁶⁶ «Иконография Ангелов, пишущих имена входящих и исходящих из храма, основана на видении. Рукопись «Звезда пресветлая» 1790 г., из собрания П.И.Шукина в Москве, включает в себе сказание «о видении Ангела пишуща входящая в церковь на молитву» (Айналов Д.В. Указ. соч. С.11).
- ¹⁶⁷ Эта контрастность - отражение дуализма мышления создателей росписи в церкви на Девре. Н.Румянцев следующим образом характеризует авторов «апокалиптики» II в.н.э. - III в.н.э.: «Авторы были дуалистами по своему миро-созерцанию... Им казалось, что в мире борются две силы и два царства добра и зла, Бога и дьявола-сатаны; оба со своими несметными полчищами ангелов и демонов. Ареной борьбы якобы является весь мир вообще, земля со всем ее человечеством - в особенности, и все вовлечены в эту борьбу, все принимают в ней то или иное участие, на той или иной стороне - нейтральных нет и быть не может» (Румянцев Н. Указ. соч. С. 15).*
- О дуализме мировоззрения русских раскольников XVII в. писали многие исследователи. «Умы вождей раскола страстно волновала проблема мирового устройства, разрушаемого, как тогда казалось, смертельной борьбой двух извечных начал - добра и зла, бога и дьявола, Христа и антихриста... Демократическое самосознание вновь оказалось ярко окрашенным идеями дуализма, объективно выражавшими, в конечном счете, наивные представления того времени о двух-классовой структуре русского феодального общества. «Пропасть велика между нами и вами утвердился», - писал Аввакум в приложении к своему ответу боярину А.Плещееву, призывавшему его покориться господствующей церкви. По мнению Аввакума, существовало лишь два места обитания человека - одно для «праведных, а другое - грешных», было только два «пути» - один «к царствию божию, а другой к царству диавольскому», каждый человек обязан был вступить на один из этих путей «по своему произволению» (Робинсон А.Н. Указ. соч. С. 25).
- ¹⁶⁸ В настоящее время, после раскрытия и реставрации фресок, оказалось, что пояснительные надписи утрачены, сохранились лишь их следы и фрагменты граffi. А.И.Успенский и С.С. Чураков цитируют надписи в масляной записи XIX века.
- ¹⁶⁹ Воспроизведение в кн.: Нессельштраус Ц.Г. Альбрехт Дюрер 1471-1528. Л.-М., 1961. С. 62; Сидоров А.А. Дюрер. Л., 1937. Илл. 9.
- ¹⁷⁰ Либман М.Я. Искусство Германии XV и XVI веков. М., 1964. С. 79.
- ¹⁷¹ Буслаев Ф.И. Указ. соч. Табл. 44.
- ¹⁷² З.Копистенский: «Жена, облаченная в солнце» есть церковь. А еже нам есть одежда, се оной свет. А еже нам злато и ясное драгос камение, се оной звезды» (Буслаев Ф.И. Указ. соч. С. 36). Одна из миниатюр лицевого «Апокалипсиса» XVI в. из библиотеки Казанской духовной академии с изображением змея, напавшего на «жену», имеет следующую пояснительную надпись: «Прогонение церковное» (Буслаев Ф.И. Указ. соч. Табл. 67).

- 173 Иконографические подробности сцены заимствованы автором из «иконописных подлинников» и лицевых «Апокалипсисов» (Буслаев Ф.И. Указ. соч. Табл. 75, 93).
- 174 Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. С. 52.
- 175 Чураков С.С. Кто автор. С. 33.
- 176 Алпатов М.В. Указ. соч. С. 90.
- 177 Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. С. 63.
- 178 Воейкова И.Н. О приемах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьера в древнерусских памятниках XI-XVII веков. // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 64.
- 179 По такому же принципу осуществлены росписи южной галереи: медальоны в распалубках сводов образуют уравновешенные центрические композиции, а простенки заполнены многофигурными сценами.
- 180 Воейкова И.Н. Указ. соч. С. 68.
- 181 Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. С. 65.
- 182 Широкое распространение в Костроме первоклассных икон, созданных «государственными иконописцами» во второй половине XVI века, связано с возвышением рода Годуновых. Годуновы, считавшие костромской Ипатьевский монастырь своей родовой святыней, в течение вт. пол. XVI- пер. четв. XVII вв. делают огромные вклады деньгами, деревнями, церковной утварью. Многочисленные свидетельства годуновским «дачам» мы находим во Вкладной и Описных книгах Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Так в «Книге вкладки... в дом Живоначальной Троицы, Ипацкой монастырь. ... 1728 году» (КГОИАМЗ. Инв. № 24010/91) записано:
- Л. 12. «Лета 7097 (1589)... дал... Дмитрий Иванович Годунов... восемьдесят пять образов окладных...».
- Л. 14 об. - 15. «Да в том же году (1595) Дмитрий Иванович подписал живоначальную Троицу изнутри стенным письмом, и около церкви двенадцать киотов».
- Л. 16 об. «Лета 7099 (1591) генваря государев боярин Стефан Васильевич Годунов дал... 62 образа окладных да 400 рублей денег...».
- Л. 19 об. «7106 (1798) ... дал государев боярин Иван Васильевич Годунов... шесть образов: Дисуса, три образа Спасов образ, да образ Пресвятыя Богородицы. Да Иоанна Предтечи, обложены серебром чеканной: да обнизаны жемчугом, венцы сканые».
- В результате храмы Ипатьевского монастыря превратились в подлинные сокровищницы древнерусского искусства. Среди богатого убранства Троицкого собора и церкви Рождества Богородицы особенно выделялись памятники иконописи «годуновской школы». Тщательно сохраняемые на протяжении столетий, они вплоть до закрытия монастыря являлись его непременными почитаемыми святынями.
- В настоящее время большая часть годуновских образов из Ипатьевского монастыря и других храмов г. Костромы хранятся в Оружейной палате Московского Кремля, ГТГ, ГИМ, Загорском музее-заповеднике, а также в коллекциях Костромских музеев.
- Иконы объединяет «стремление восстановить строгий, величественный стиль конца XV века, вернуться к религиозным образцам дионисиевой поры» (Мнева Н.Е. Живопись конца XVI- начала XVII века. //История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 640). Фигуры на этих иконах, «утратив дионисиеву бестелесность, стали более материальными, но вместе с тем сохранили утонченность и юную грацию, поэтичность и чистоту душевного облика, которые присущи иконным изображениям московских мастеров XV - начала XVI века. Примерами сказанному могут служить «годуновская» пелена «Троица с бытием» 1593

года из Ипатьевского монастыря (воспроизведена в кн.: Свирин А.Н. Древнерусское шитье. М., 1963. С. 109) и небольшая икона «Троица с предстоящими Всеволодом и Ольгой» XVI в. (КГОИАМЗ. Инв. № кок 7575), а также икона «Архангел Михаил» XVI в. (КМИИ. Инв. № 2062) из деисусного чина иконостаса ц. Богоявления, сооруженной в 1592 году «годуновскими» мастерами в селе Красном близ города Костромы.

Суслов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 201; Чураков С.С. Кто автор. С. 33.

Иоаким (Любим) Агиев - основоположник костромской школы стеного письма XVII века. Подписные работы Агиева: стенописи ярославской церкви Николая Надеина (1640 г.) и Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1641). В 1642 году, наряду с другими «царскими» и «городовыми» живописцами, принимал участие в росписях Успенского собора Московского Кремля.

См. Приложение 2.

Названный первым в «росписи» мастеров, расписавших Рождественский собор, Степан Григорьев (рязанец), по-видимому, осуществлял общее руководство работами.

Чураков С.С. Кто автор. С. 34.

Недаром при анализе иконографии фресок южной паперти мы постоянно ссылались на миниатюру и иконопись XVI - середины XVII века.

Мнева Н.Е. Местные школы живописи XVI века. // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 592.

Данилов И.Е., Мнева Н.Е. Живопись XVII века. // История русского искусства. М., 1959. Т. IV. С. 345-468.

Зонова О.В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля. // Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964. С. 110 - 137; Дмитриев Ю.Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию). // Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964. С. 148 - 174.

Овчинникова Е.С. Стенопись церкви «Троицы в Никитниках» в Москве середины XVII века. // Труды ГИМ. Вып. XIII. Сборник статей по истории материальной культуры XVI - XIX вв. М., 1941. С. 147-166; Она же. Реставрация одного редкого памятника архитектуры и живописи XVII века. // Ежегодник ГИМ. 1961 год. М., 1961. С.175-199.

Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. С. 5.

Иконография композиции:

1) Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. II. С. 103-123.

2) Кондаков Н.П. Русская икона. С. 281-282.

3) Антонова В.М., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. I. С. 118.

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. I. С. 118.

Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. С. 114; Алленский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. М., 1896. Вып. I.

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. I. С. 118.

В этом случае изображение «Богоматери Знамение» заключалось в круг и помещалось в непосредственной близости с Богом Отцом, «почившим от дел своих» в день седьмой. Воспроизведение известной четырехчастной иконы из Благовещенского собора Московского Кремля в кн.: История русского искусства. Т. III. С. 573, илл. 13, 14; Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве. Прорись иконы «Почил Бог в день седьмой» в кн.: Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Стр. 69.

Об особенностях иконографии см.:

1)* Уваров А.С. Недреманное око Спасово. // Древности. Труды МАО. М., 1865. Т. I. С. 125 -134.

2)* Редин Е.К. Икона «Недреманное око». Вып. 1-3. Харьков, 1902-1906.

- 3) Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. С. 291.
- 4) Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 65 - 68.
- 5)* Кондаков Н.П. Русская икона. Т. IV, ч.2. С. 284.
- 6)* Егоров И. Символико-аллегорические изображения в древнерусской живописи. Астрахань, 1913. С. 9.
- 200* «Спящий Эманнуил» изображен в Протатской церкви на Афоне (1300 г.) и в церкви св. Петра в Беренде - начало XIV в. (Panayotova D. *Bulgarian murabpaing S of the 14-th century*. Sofia, 1966. P. 81,261; Кръстев К, Захариев В. *Стара българска живопис*. София, 1960. Илл. 12.
- 201 Самые ранние из икон ГТГ с этим сюжетом датируются концом XVI - началом XVII века (Антонова В.И., Мнева Н.С. Каталог ГТГ. Т. II. С. 35, 150).
- 202 Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 65.
- 203 Там же. С. 67 - 68.
- 204 «...Недремлющее око Спасово прозревает в будущем страсти искупления» (Редин Е.К. Икона «Недреманное око». С. 1)*.
По Егорову, смысл композиции таков: «Художник хотел показать, что мессианское сознание было у Христа-младенца, что ему даже в детстве со всей ясностью и подробностью предносились в сознании тяжелые часы страданий за мир на кресте». (Егоров И. Символико-аллегорические изображения в древнерусской иконописи. Астрахань, 1913. С. 10.).
- 205 В этой связи заслуживает внимания отрывок из апокрифа «Слово о Адаме начало и до конца» XVII века. «... И прииде диавол: «Не дам тебе земли работати, понеже моя есть земля, а божие суть небеса и рай; да аще хошеши мой жити, то и землю тяжи, аще хошеши божий быти быти, то иди в рай». Адам же рече: «Божия суть небеса и земля и вселенная». Диавол же не даст ему орати, глаголаше ему: «Напиши мне рукописание свое, да еси мой, тогда мою землю работай». Адам рече: «Чья есть земля, того есми и аз, и чада моя». Видяше бо Адам, яко Господь снити хошет на землю и родитися от девы...» (Тихонравов Н. Памятники. Т. 1. С. 4).
- 206 Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 3.
- 207 Наиболее распространенный текст надписи: «Не на лица судите ...» (Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. I. С. 298; Т. II. С. 90-91). Другие надписи: «Я есмь свет миру: кто идет за мной, не впадет во тьму, но будет иметь свет жизни»; «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, который есть и был и грядет...» (Айналов Д., Редин К. *Киево-Софийский собор*. СПб., 1889. С. 21-23).
- 208 Лик Вседержителя оставлен в записи XVIII века. (Чураков С.С. Описание после удаления масляной записи. С. 2).
- 209 Айналов Д., Редин К. Указ. соч. С. 20-21.
- 210 Апокриф «Слово святого Пророка Исайи сына Амосова с рыданием. и со слезами...» (Порфирьев И.Я. *Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах*. С. 263).
- 211 Основная литература по иконографии композиции:
- 1) Арциховский А.В. Изображения на новгородских монетах. // Известия АН СССР. Серия истории и философии. М., 1948. Т. V, № 1. С. 99 - 106.
 - 2) Айналов Д., Редин К. Указ. соч. С. 11 - 14.
 - 3) Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 74 - 76.
 - 4)* Кондаков Н.П. Русская икона. С. 275 - 276.
 - 5) Никольский А.И. София Премудрость Божия. // Вестник археологии и истории, издаваемый Императорским Археологическим Институтом. СПб., 1906. Вып. XVII. С. 69 - 102.

6) Филимонов Г.Д. Очерки русской христианской иконографии. София Премудрости Божия. // Вестник общества древнерусского искусства. М., 1876. № 1. С. 1 - 20.

7) Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 319 - 392.

212* Кондаков Н.П. Русская икона. С. 275.

213 Арциховский А.В. Указ. соч.

214 «Иконографическое отождествление «Божией Премудрости» с Богом Словом сделано на основании евангельских отождествлений (Лк. 11:49; Мф. 23:39; 1 Кор. 1:24, 30): «Из него же вы есте о Христе Иисусе, иже бысть нам премудрость от Бога, правда же и освящение и избавление» (Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 74). «Отцы церкви: Игнатий Богоносец («Послание к Смирянам»), св. Амвросий Медиоланский («О вере» - 1, гл.15), блаженный Августин («О граде Божии», кн. XVII, гл. 20) разумеют под Софиею также Сына Божия» (Айналов Д., Редин К. Указ. соч. С. 14). Именно поэтому в «Каноне на великий четверток. Св. Козьмы Маюмского» (тропарь 2) поется: «Услышим вси вернии созывающую высоким проповеданием несозданную и естественную Премудрость Божию, вопиет бо: вкусите и разумеете, яко Христос аз, возопите: славно прославися Христос Бог наш» (Ловягин Н. Указ. соч. С. 222).

«В сказании об образе Софии Премудрости Божией «Премудрость» аллегорически представляется Богоматерью, чему дается объяснение: «Образ Премудрости Божией Софии проявляет собою Пресвятая Богородицы неизглаголанного девства чистоту. Иметь же девство лице девиче огненно и над ушима тороцы, и венец царский на главе и над главою имеет Христа и на высоте простерты небеса» (Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 75).

Отождествление понятий Богоматери и земной церкви произошло очень рано и нашло законченное выражение в системе росписей византийских и русских храмов X-XII вв., в центральной апсиде которых обычно изображалась Богоматерь Оранта в позе моления перед Христом Пантократором. «В данном случае она (Богоматерь) олицетворяет церковь Земную» (Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 339 - 390).

Стремление видеть в земной церкви воплощение «Божией Премудрости» характерно для теологов христианства с самого его возникновения (Флоренский П.А. Указ. соч. С. 389 - 390). Окончательное сближение и отождествление Софии и христианской церкви произошло на Руси в XVI-XVII вв. Тогда же была создана композиция «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь» (Прит. 9:1-6) на текст «Книги притчей Соломоновых», получившая широкое распространение в росписях ярославских церквей второй пол. XVII века.

В рассматриваемом нами сюжете София аллегорически уподобляется земной церкви, что нашло выражение в толкованиях святой и апостольской церкви (Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог ГТГ. Т. II. С. 100 - 101, илл. 26-28).

215 Показательно высказывание видного богослова начала XX века П.А.Флоренского: «Для школьного богослова просто сказать, что понятия Церкви, Духа Святого и Сына Божия различны; - потому просто, что в сознании его это только понятия. Но для верующаго, для котораго все это - реальности, не могущие быть переживаемыми независимо одна от другой, - реальности взаимно-проникающия и взаимосвязанныя; для такого верующаго, - говорю я,- производить резкия разделения и разграничения больно, потому что они режут по живому телу» (Флоренский П.А. Указ. соч. С. 335 - 336).

216 «О образе Премудрости Божией» из сборного Строгановского подлинника XVI века. (Цит. по кн.: Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. С. 75).

- 217 До реставрации в композиции имелся следующий пояснительный текст (масляная запись XIX века): «И видех ин ангел... сходящъ... солнце, и ноги его яко столпы огенны... руце свос книгу разбвенну и постави ногу свою десную на мори ашую на земли и возопи гласом велием яко лев рыкая и егда возгласи глагша седем громов гласы своими» (Чураков С.С. Описание перед реставрацией. С. 8).
- 218 Буслаев Ф.И. Указ. соч. Табл. 65.
- 219 Некрасова М.А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века. // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 106 - 107.
- 220* Успенский А.И. История стенописи Успенского собора в Москве. М., 1902. С. 6.
- 221 Успенский А.И. Царские иконописцы в XVII веке. // Вестник археологии и истории, издаваемый Императорским Археологическим институтом. СПб., 1909. Вып. XVIII. С. 120 - 121.
- 222 Сообщено завсудушим отделом древнерусского и прикладного искусства Костромского музея-заповедника Е.В.Кудряшовым.
- 223* Брюсова В.Г. Научный отчет о реставрации настенных росписей, резьбы иконостаса и предметов прикладного искусства памятника архитектуры XVII в. ц. Николы Надеина в Ярославле. Архив ЯСНРПМ. С. 10.
- 224 Суслов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 201.
- 225* «Переписная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1773 г.» ОР/ГПБ, фонд К.-Б., № 102/1338, л. 75.
- 226 Успенский А.И. Царские иконописцы в XVII веке. СПб., 1906. Вып. XVII. С. 9 - 83; СПб., 1909. Вып. XVIII. С. 48 - 90.
- 227 Суслов А.И., Чураков С.С. Указ. соч. С. 202.
- 228 Николаев Е.В. По Калужской земле (От Боровска до Козельска). М., 1968. С. 17.
- 229 Успенский А.И. Царские иконописцы в XVII веке. СПб., 1909. Вып. XVIII. С. 94.
В «Отчете» о реставрации стенописей приведен несколько иной список мастеров, участвовавших в росписи собора, с важным уточнением: Ильин Василий - знаменщик. Источник сведений не указан. (Крылов В.Н. Отчет о реставрации стенописи в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря в г.Звенигороде, выполненной в восточной части южной стены в 1960 г. Архив ЦНРМ. С. 5-6)*.
- 230 Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. СПб., 1910 - 1916. Т. I. С. 29; Т. II. С. 130.
- 231 Чураков С.С. Кто автор.
- 232 Успенский А.И. Царские иконописцы. С. 225.
- 233 Цапенко М. Архитектура и фрески б. Макарьевского монастыря в Калязине. // Архитектурное наследие. М., 1952 г. Вып. II. С. 164-172.



Библиография

1. В.И. Ленин. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? // В.И. Ленин. Сочинения. Изд. 4. Т. I. М., 1941.
2. Ф.Энгельс. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. // К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Т. XXI. М., 1961.
3. Айналов Д.В. Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свяжском мужском Богородицком монастыре. // Древности. Труды Императорского Московского Археологического общества. М., 1906. Т. XXI. Вып. 1. С. 1 - 38.
4. Айналов Д.В., Редин К.Е. Киево-Софийский собор. СПб., 1889.
5. Алексеев М.П. Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI-XVII вв). М., 1958.
6. Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. Очерки. М., 1966.
7. Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.
8. Амиранашвили Ш.Я. История грузинского искусства. М., 1963.
9. Анкудинова Л.Е. Социальный состав первых раскольников. // Вестник ЛГУ. Серия истории, языка и литературы. Л., 1956. Т. XIV. Вып. III.
10. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи XI - начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. I-II.
11. Арциховский А.В. Изображения на новгородских монетах. // Известия АН СССР. Серия истории и философии. М., 1948. Т. V, № 1.
12. Баженов И.В. Воскресенская, что на Дебре, церковь в городе Костроме. Археологический очерк. Кострома, 1902.
13. Баженов И.В. Костромские городские церкви и монастыри по писцовым книгам XVII века. // КЕВ. 1899. Приложение к № 16, часть неофициальная.
14. Барсов Е.В. О воздействии апокрифов на обряд и иконопись. // ЖМНП. 1855, декабрь. С. 97 - 115.
15. Бахрушин С.В. Научные труды. Статьи по экономической, социальной и политической истории Русского централизованного государства XV- XVII вв. М., 1954. Т. II.
16. Белов Е. Казань, Нижний Новгород, Кострома. М., 1913. С. 75 - 76.
17. Богословский И.Н. Бог-Отец, первое лицо Святыя Троицы в памятниках древнерусского искусства. // Чтения ОЛДП. М., 1893. Кн. 3. 5.
18. Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Вологда, Кириллов, Феропонтово, Белозерск. М., 1966.
19. Брюсова В.Г. Научный отчет о реставрации настенных росписей, резьбы иконостаса и предметов прикладного искусства памятника архитектуры XVII века ц. Николы Надеина в Ярославле. Архив ЯСНРПМ.
20. Буслаев Ф.И. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый. М., 1884.
21. Вагнер Г.К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X-XIII веков. М., 1964.
22. Введенский С. Костромской протопоп Даниил. // Труды IV Областного историко-археологического съезда в гор. Костроме, в июне 1909 г. Кострома, 1914. С. 297 - 307.

23. Великие Минеи-Четьи. // Памятники славяно-русской письменности. М., 1910. Т. I, тетрадь I.
24. «Видение Козьмы-игумена». ОР музея Новодевичьего монастыря. Инв. № 102.
25. Виноградов А.Н. Сравнительное описание и краткое объяснение иконы Приснодевы Богородицы «Неопалимая Купины». // Известия РАО. СПб., 1877. Т. IX. Вып. I. Ст. 1 - 70.
26. Всеобщая история искусств. М., 1960. Т. II, кн. I.
27. Войекова И.Н. О приемах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьера в древнерусских памятниках XI-XVII веков. // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 62 - 88.
28. Государственный Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Каталог. М., 1964.
29. Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1966.
30. Добровольская Э.Д. Церковь Николая Надеина в Ярославле (опыт реконструкции). // Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967.
31. Дозорная книга по Костроме 1664-1665 гг. ГАКО, ф. 558, оп. 2, ед. хр. 134.
32. Дмитриев Ю.Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию). // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 148 - 174.
33. Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище. М., 1956.
34. Дунаев Б. Кострома в ея прошлом и настоящем по памятникам искусства. Опыт археолого-статистической переписи. М., 1913.
35. Егоров И. Символико-аллегорические изображения в древнерусской иконописи. Астрахань, 1913.
36. Жданов И. Палея. Казань, 1881.
37. Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М., 1960.
38. Зонова О.В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля. // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 110 - 137.
39. Иванов В.Н., Фехнер М.В. Кострома. М., 1955.
40. Ильин М.А. Каменная летопись Московской Руси. М., 1966.
41. История искусства зарубежных стран. М., 1963. Т. II.
42. История русского искусства. М., 1953 - 1959. Т. I-IV.
43. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV- начала XVI века. М. - Л., 1955.
44. Карнеев А. Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. СПб., 1890.
45. Кильдышев А.В. Научный отчет о реставрации стенописей XVII в. в центральной главе ц. Воскресения на Дебре в г.Костроме. Кострома, август - декабрь 1968 г. Архив КСНРПМ, № 107.
46. Клибанов А.И. Реформационные движения в России в XIV- первой половине XVI вв. М., 1960.
47. Книга вкладная... в дом Живоначальныя Троицы, Ипацкой монастырь... 1728 году. КГОИАМЗ. Инв. № 24010/91.
48. Книги Описные Троицкому Ипатскому обретающемуся при Костроме монастыре 1736 года. КГОИАМЗ. Инв. № 235.
49. Книги прихода и расхода монастырской казны 1648-1650 гг. ГИАЛО, ф. 251, оп. 1, ед. хр. 271, 281.
50. Кожина Ю.А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI-XVII веков. // Русское искусство XVII века. Л., 1929.

51. Колесников П.А. Восстания в Тотье и Тотемском уезде в XVII веке. // Русское государство в XVII веке. Сборник статей. М., 1961. С. 272 - 283.
52. Комарнеску П. Шедевры румынского искусства. Воронеж. Фрески XV - XVI вв. Бухарест, 1959.
53. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк СПб., 1905.
54. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. II.
55. Кондаков Н.П. Русская икона. Прага, 1933. Т. IV, часть 2.
56. Критский П.А. Наш край. Ярославская губерния - опыт родинovedения. Ярославль, 1907.
57. Крылова В.Н. Отчет о реставрации стенописей Благовещенского собора Московского Кремля. Архив Музеев Московского Кремля. Шифр 80 ж, № 33а.
58. Кръстев К., Захариев. Стара българска живопис. София, 1966.
59. Культура Древней Руси. Сост. Э.С. Смирнова. Л., 1967.
60. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I.
61. Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960.
62. Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
63. Лазарев В.Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101 - 112.
64. Леонов В. Древние ворота при церкви Воскресения в Костроме. // Иллюстрация. 1861, № 155.
65. Либман М.Я. Искусство Германии XV и XVI веков. М., 1964.
66. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М. - Л., 1958.
67. Памятники старинной русской литературы. Вып. III. Ложныя и отреченныя книги русской старины, собранныя А.Н. Пыпиным. СПб., 1862.
68. Ловягин Е. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1861.
69. Лукомский В.К., Лукомский Г.К. Кострома. СПб., 1913.
70. Материалы для истории раскола за первое время его существования. М., 1875. Т. I.
71. Мерзон А.П., Тихонов Ю.А. Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII век). М., 1960.
72. Мнева Н.Е. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV - XVII вв. М., 1965.
73. Мочульский В. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887.
74. Мочульский В. Следы народной Библии в славянской и русской письменности. Одесса, 1893.
75. Мочульский В. Апокрифическое сказание о создании мира. Одесса, 1896.
76. Дечани. Београд, 1963.
77. Н.Б. Воскресенская церковь, что на Дебре в г.Костроме. // КЕВ. 1892, № 8, часть неофициальная.
78. Н.К. (Н. Колычев). Церковь Воскресения Христова в Костроме. // Зодчий. 1877, № 2.
79. Научно-технический отчет по теме "Обследование в натуре стенописи Трехсвятительского придела ц. Воскресения на Дебре г.Костромы. 1963 г". Архив КСНРПМ.
80. Некрасова М.А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле). // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 89 - 109.
81. Нессельштраус Ц.Г. Альбрехт Дюрер. 1471 - 1528. Л.- М., 1961.

82. Нессельштраус Ц.Г. Искусство Западной Европы в средние века. М.-Л., 1964.
83. Николаев Е.В. По Калужской земле (От Боровска до Козельска). М., 1968.
84. Никольский А.И. София Премудрость Божия. // Вестник археологии и истории, издаваемый Императорским Археологическим институтом. СПб., 1906. Вып. XVII. С. 69 - 102.
85. Овсянников Ю.М. Ново-Девичий монастырь. М., 1968.
86. Овчинникова Е.С. Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве середины XVII века. // Труды ГИМ. Вып. XIII. Сборник статей по истории материальной культуры XVI - XIX вв. М., 1941.
87. Овчинникова Е.С. Реставрация одного редкого памятника архитектуры и живописи XVII века. // Ежегодник ГИМ. 1961 год. М., 1962. С. 175 - 199.
88. Олеарий А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870.
89. Опись имущества ц. Воскресения Христова, что на Девре ... 1799 год КГОИАМЗ. Инв. № кок24831/кок910/351.
90. Отчет о реставрационных работах, проведенных в ц. Воскресения на Девре в г. Костроме за летне-осенний период 1959 г. Архив КСНРПМ.
91. Памятники древнего русского зодчества. СПб., 1901. Вып. VII.
92. Переписная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. ОР ГПБ, фонд К.-Б., № 73/1311.
93. Переписная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1773 г. ОР ГПБ, фонд К.-Б., № 102/1338.
94. Писарев Н. Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904.
95. Писцовая книга Воцкой пятины... 1582 года. // Временник Императорского Московского общества истории и древностей российских. М., 1850. Кн. 6.
96. Покровский Н.В. Страшный суд в памятниках византийских и русских. // Труды VI Археологического съезда в Одессе, 1884 г. Одесса, 1887. Т. III.
97. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. // Труды седьмого Археологического съезда в Ярославле, 1887 г. М., 1890. Т. I. С. 135 - 305.
98. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910.
99. Покровский Н.В. Памятники церковной старины в Костроме. СПб., 1909.
100. Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1877. Т. XVII, № 1. С. 1-276.
101. Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1890. Т. LII, № 4. С. 1 - 471.
102. Пыпин А.П. Ложные и отреченные книги русской старины. Объяснения к «Памятникам древней русской литературы», вып. 3. // Русское слово. 1862, февраль. С. 42 - 88.
103. Распросные речи о единогласии. // Записки отделения русской и славянской археологии РАО. СПб., 1861. Т. II.
104. Райков Б.Е. Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России. Из прошлого русского естествознания. М.- Л., 1947.
105. Райнов Т. Наука в России XI-XVII вв. Очерки по истории до научных и естественно-научных воззрений на природу. Части I - III. М.- Л., 1940.
106. Редин Е.К. Икона "Недреманное око". Харьков, 1902-1906. Вып. I - III.
107. Редин Е.К. Толковая лицевая Палая XVI-го в. из собр. гр. А.С.Уварова. СПб., 1901.

108. Редин Е.К. О некоторых лицевых рукописях "Шестоднева" Иоанна, экзарха Болгарского. М., 1912.
109. Редин Е.К. «Христианская топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916.
110. Ретковская Л.С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. // Труды ГИМ. Памятники культуры. М., 1954. Вып. XIV.
111. Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве древней Руси. // Труды ГИМ. Памятники культуры. М., 1961. Вып. XXXIII.
112. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV-XVI веков. // Древнерусское искусство XV- начала XVI веков. М., 1963. С. 235 - 262.
113. Робинсон А.Н. Творчество Аввакума и общественные движения в конце XVII века. // ТОДРЛ. М.-Л., 1962. Т. XVIII. С. 149 - 175.
114. Робинсон А.Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963.
115. Розыск или список о богохульных строках и сомнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого. // ЧОИДР, М., 1858. Т. II, апрель - июнь.
116. Румянцев Н. Апокалипсис - откровение Иоанна, его происхождение и классовая роль. М., 1934.
117. Русская повесть XVII века. М., 1954.
118. Сарафанова Н.С. Идея равенства людей в сочинениях протопопа Аввакума. // ТОДРЛ. М., 1958. Т. XIV. С. 385 - 390.
119. Сарафанова Н.С. Произведения древнерусской письменности в сочинениях Аввакума. // ТОДРЛ. М.- Л., 1962. Т. XVIII. С. 329 - 340.
120. Сидоров А.А. Дюрер. Л., 1937.
121. Скворцов Л. Материалы для истории города Кострома. Часть I. Кострома, 1913.
122. Смирнов П.П. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII века. М.- Л., 1947. Т. I.
123. Сташевский Е. Очерки по истории царствования Михаила Феодоровича. Киев, 1913.
124. Суворов Н.И. Опись Свяжского Богородичного мужского монастыря, составленная в 1614 году. // Известия РАО. СПб., 1863. Т. IV. Вып. I-VI.
125. Суслов А.И., Чураков С.С. Ярославль. М., 1960.
126. Тихомиров М.Н., Епифанов П.П. Соборное Уложение 1649 года. М., 1961.
127. Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. I; М., 1863. Т. II.
128. Толковая Палея 1477 г. Воспроизведение Синаодальной рукописи № 210. Вып. I. СПб., 1892.
129. Трехсвятительский придел ц. Воскресения на Дебре. Описание стенописей после раскрытия из-под масляной и темперной записей. Архив КСНРПМ.
130. Уваров А.С. Недреманнос око Спасово. // Древности. Труды МАО. М., 1865. Т. I.
131. Успенский А.И. История стенописи Успенского собора в Москве. М., 1902.
132. Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVIIв. // Записки Императорского Московского Археологического Института. М., 1913. Т. I.
133. Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Спб., 1910 - 1916. Т. I-IV.
134. Успенский А.И. Царские иконописцы в XVII веке. Материалы, извлеченные из документов Московского Отделения Общаго Архива Министерства Император-

- ского Двора. // Вестник Археологии и Истории, издаваемый Императорским Археологическим Институтом. Спб., 1906. Вып. XVII.; Спб., 1909. Вып. XVIII.
135. Успенский В. Толковая Палая. Казань, 1876.
 136. Устюгов Н.В., Чаев Н.С. Русская церковь в XVII веке. // Русское государство в XVII веке. Сборник статей. М., 1961. С. 295 - 329.
 137. Филимонов Г.Д. Очерки русской христианской иконографии. София Премудрость Божия. // Вестник общества древнерусского искусства. М., 1876.
 138. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914.
 139. (Холмогоровы). Материалы для истории Костромской епархии. Костромская десятина жилых данных церквей 1628 - 1710 и 1722 - 1746 гг. Кострома, 1908. Вып. IV.
 140. Хрестоматия по древней русской литературе XI-XVII веков. Сост. Н.К.Гудзий. М., 1962.
 141. Художественные сокровища Московского Кремля. М., 1963.
 142. Цапенко М. Архитектура и фрески б. Макарьевского монастыря в Калязине. // Архитектурное наследство. М., 1952. Вып. II. С. 164 - 172.
 143. Церкви Костромской епархии. По данным архива Императорской Археологической Комиссии. Спб., 1909. С. 11 - 22.
 144. Чураков С.С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках? // Декоративное искусство. 1961, № 7. С. 31 - 35.
 145. Чураков С.С. Карточка учета монументальной живописи в архитектурном памятнике XVII века ц. Воскресения на Девре в г.Костроме. Архив КСНРПМ.
 146. Чураков С.С. Описание состояния стенописей южной и западной галерей ц. Воскресения на Девре в г.Костроме перед реставрацией 1956 г. Архив КСНРПМ. № 95.
 147. Чураков С.С. Описание состояния стенописи XVII века после удаления масляной записи XIX века. Архив КСНРПМ. № 95.
 148. Шестоднев. // ЧОИДР. М., 1879.
 149. Шляков И.А. Путевые заметки о памятниках древне-русского церковного зодчества. Ярославль, 1887.
 150. Шапов А.П. Русский раскол старообрядства, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и в первой половине XVIII. Опыт исторического исследования о причинах происхождения и распространения русского раскола. Казань, 1859.
 151. Шапов А.П. Сочинения. Спб., 1906. Т. I.
 152. Ярославль в его прошлом и настоящем. Исторический очерк-путеводитель. Ярославль, 1913.
 153. Яцимирский А.И. Библиографический обзор апокрифов в южнославянской и русской письменности. Вып. I. «Апокрифы ветхозаветные». Пг., 1921.

Принятые сокращения

- АН СССР Академия наук СССР
- ГИАЛО Государственный исторический архив Ленинградской области
- ГИМ Государственный исторический музей
- ГРМ Государственный русский музей
- ГПБ Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина
- ГТГ Государственная Третьяковская Галерея
- ЖМНП Журнал министерства народного просвещения
- КГОИАМЗ Костромской государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник
- КЕВ Костромские епархиальный ведомости
- КМИИ Костромской музей изобразительных искусств
- КСНРПМ Костромская специальная научно-реставрационная производственная мастерская
- ЛГУ Ленинградский государственный университет
- МАО Московское археологическое общество
- ОИДР Общество по изучению истории и древностей российских
- ОЛДП Общество любителей духовного просвещения
- ОР Отдел рукописей
- РАО Императорское русское археологическое общество
- ТОДРЛ Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом Академии наук СССР)
- ЦГРМ Центральные государственные реставрационные мастерские (г. Москва)
- ЧОИДР Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете
- ЯСНРПМ Ярославская специальная научно-реставрационная производственная мастерская

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦИКЛ «ИСТОРИЯ МИРОЗДАНИЯ»

1. Церковь Воскресения на Дебре и колокольня Знаменской церкви. Фото В.Н.Кларка, 1910-е годы. Стр. 4
2. План церкви Воскресения на Дебре. Стр. 5
3. Церковь Воскресения на Дебре (южная галерея). Фото В.Н.Кларка, 1908 г. Стр. 22
4. Композиция 1. Отечество. Создание сил небесных. Стр. 24
5. Композиция 2. День первый - создание небес и земли, отделение тьмы от света. Стр. 27
6. Композиция 3. День второй - создание вод и «тверди небесной», отделение небес от земли. Стр. 29
7. Композиция 4. День третий - создание суши и моря; сотворение трав, деревьев и плодов. Стр. 30
8. Композиция 5. День четвертый - создание «светил небесных»: солнца и луны. Стр. 32
9. Композиция 6. День пятый - создание птиц и рыб. Стр. 33
10. Композиция 7. День шестой - сотворение человека. Стр. 35
11. Композиция 9-10. Бог Слово благословляет Адама и Еву. Грехопадение. Стр. 36
12. Композиция 11. Изгнание из рая. Стр. 37
13. Композиция 15 - 16. Лоно Авраамово. Стр. 42
14. Композиция 17. Убиение Авеля Каином. Стр. 44
15. Композиция 18. Оплакивание Авеля. Стр. 45
16. Композиция 19. Убиение Каина Ламехом. Стр. 47
17. Композиция 22. Ной с семейством выходит из ковчега. Стр. 49

ЦИКЛ «АПОКАЛИПСИС»

18. Церковь Воскресения на Дебре. Святые врата (западная галерея). Фото В.Н.Кларка, 1908 г. Стр. 51
19. Композиция 1. Видение «Сидящего на престоле» (фрагмент). Стр. 56
20. Композиция 1. Видение «Сидящего на престоле» (фрагмент). Стр. 57
21. Композиция 1. Видение «Сидящего на престоле» (фрагмент). Стр. 58
22. Композиция 3. Видение коней. Стр. 62
23. Композиция 4. Видение «жены, облеченной в солнце» (фрагмент). Стр. 64
24. Композиция 4. Видение «жены, облеченной в солнце» (фрагмент). Стр. 65
25. Композиция 5. Ангел, заточающий сатану. Стр. 66

КОМПОЗИЦИИ В КИОТАХ-НИШАХ

26. Церковь Воскресения на Дебре. Фото Д.И.Пряничникова, 1910-е гг. Стр. 76
27. Киот 1. Богоматерь Знамение. Стр. 77
28. Киот 2. Спас - Недреманное Око. Стр. 78
29. Киот 4. Господь Вседержитель. Стр. 80
30. Киот 5. София Премудрость Божия. Стр. 82
31. Киот 3. Ангел силы и св. Иоанн Богослов. Стр. 84
32. Кильдышев Альберт Васильевич. Фото, 1960-е гг. Стр. 91

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора	3
От автора.....	4
Росписи галерей церкви Воскресения на Дебре. Цикл композиций. «История мироздания» (южная галерея).....	22
Цикл композиций «Апокалипсис» (западная галерея)	51
Приложение 1. Композиции в киотах южной и западной галерей церкви Воскресения на Дебре	76
Приложение 2. Материалы о деятельности Василия Ильина Запокровского.....	86
К.Г. Тороп. Альберт Васильевич Кильдышев	91
Примечания	93
Библиография	111
Принятые сокращения	117
Список иллюстраций.....	118
Оглавление	119

Кильдышев Альберт Васильевич

Фрески церкви Воскресения на Дебре:

«История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1650-1652). — Кострома: ТОО «ЭКСМИ», 1996. 120 стр., с илл.

На обложке:

Церковь Воскресения на Дебре, совр. фото.

Резное клеймо Святых врат церкви Воскресения на Дебре, совр. фото.

Редактор - *О.С. Куколевская*

Технический редактор - *А.А. Анохин*

Корректор - *А.В. Соловьева*

Компьютерная верстка - *А.В. Кузнецов*

Оригинал макет - *РЦ НИТ «Эврика-М»*

Формат 60х90/16. Бумага мелованная 110 г.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,75. Тираж 5000 экз. Заказ 413.

Издательско-полиграфическое предприятие «Кострома»

156010, г.Кострома, ул.Самоковская, 10.



