

# ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИКОНОГРАФИИ АПОКАЛИПИСА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ РУСИ XVI ВЕКА: ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ И ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОКИ

Анастасия Михайловна Мелих

магистр педагогического образования  
аспирант кафедры истории и теории  
церковного искусства МДА  
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия  
m\_anastasiia@mail.ru

**Для цитирования:** Мелих А. М. Особенности развития иконографии Апокалипсиса в монументальной живописи Руси XVI века: восточнохристианские традиции и европейские истоки // Вестник церковного искусства и археологии. 2023. № 1 (7). С. 37–68. DOI: 10.31802/ВСАА.2023.7.1.002

## **Аннотация**

УДК 2-526.62

Основная цель статьи — проследить этапы развития иконографии новозаветного Апокалипсиса в монументальной живописи Руси XVI в., выделить предпосылки обращения к новой для данного периода теме. В частности, дать систематическое описание сюжетов, обозначить преемственность иконографических форм, а также осмыслить место апокалиптических композиций в общем контексте монументальной живописи этого периода. Рассматриваемое явление в Позднем Средневековье представлено как синтез восточной иконографии с элементами западной традиции в церковном искусстве. Именно поэтому наиболее важный вопрос в изучении сюжетов, иллюстрирующих Апокалипсис, заключается в выявлении происхождения каждой композиции и характерных ее особенностей.

**Ключевые слова:** иконография Апокалипсис, монументальная живопись, западноевропейская гравюра, Позднее Средневековье, эпоха митрополита Макария.

## **The Features of the Apocalypse Iconography Development in the Russian Monumental Painting of the XVI Century: Eastern Christian Traditions and European Origins**

**Anastasia M. Melikh**

MA of Teacher Education

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, SergievPosad, Moscow region 141312, Russia

m\_anastasiia@mail.ru

**For citation:** Melikh Anastasia M. "The Features of the Apocalypse Iconography Development in the Russian Monumental Painting of the XVI Century: Eastern Christian Traditions and European Origins". *Church Art and Archeology Review*, № 1 (7), 2023, pp. 37–68 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2023.7.1.002

**Abstract.** The main purpose of the article is to trace the development stages of the New Testament Apocalypse iconography in the Russian monumental painting of the XVI century, to single out the factors of forming a topic, new for this period. In particular, to give a systematic description of the plots, to identify the continuity of iconographic forms, as well as to comprehend the place of apocalyptic compositions in the general context of monumental painting of this period.

In the Late Middle Ages the reviewed subject is presented in the church art as the synthesis of Eastern iconography with elements of Western tradition. That is the reason why the most important issue in the study of plots illustrating the Apocalypse lies in discovering the origin of each composition and its characteristic features.

**Keywords:** iconography of the Apocalypse, monumental painting, Western European engraving, the Late Middle Ages, the era of Metropolitan Macarius.

**И**сследование иконографии Апокалипсиса в монументальной живописи Руси через призму исторического развития Позднего Средневековья предполагает взаимовлияние искусства русского и западноевропейского, а также маркирует общие истоки раннехристианского и византийского искусства. Образная система визуальных представлений сюжетов Откровения в средневековую эпоху включает в себя сложную разновременную по происхождению и символическую по смыслу структуру.

Изучение причин и истоков формирования апокалиптических циклов в русской культуре многоаспектно и не полностью изучено. Это связано главным образом с тем, что обобщающих изысканий как в историческом аспекте, так и в плане общего обзора всех сохранившихся росписей на тему Откровения Иоанна Богослова достаточно мало<sup>1</sup>. В работах изучены и описаны западные образцы храмовой живописи XVII в. на сюжет Откровения<sup>2</sup>. Отдельные исследования касаются темы иконографии апокалиптических циклов в монументальном убранстве храмов, предметом изучения которых становится лишь определенная проблема<sup>3</sup>. Настоящая

- 1 См.: *Никитина Т. Л.* Иоанна Богослова Откровение в монументальной живописи // ПЭ. 2010. Т. 24. С. 739–740.
- 2 См.: *Буслаев Ф. И.* Русская эстетика XVII века // Сочинения. Т. 2. СПб., 1910. С. 397–408; *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890; *Он же.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900; *Чечулин Н. Д.* К вопросу о распространении в Московском государстве иноземных влияний. М., 1902; *Ровинский Д. А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века СПб., 1903; *Тарабарин И. М.* Библия Пискаatora в истории русской письменности и искусства // Известия XV археологического съезда в Новгороде. М., 1911. С. 99–101. 1911; *Грaбарь И. Э.* История русского искусства. Т. 6. М., 1913; *Первухин Н. Г.* Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915; *Сачавец-Федорович Е. П.* Ярославские стенописи и Библия Пискаatora // Русское искусство XVII века. Л., 1929. С. 85–109; *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи второй половины XV–XVII веков. М.; Л., 1941; *Дмитриев Ю. Н., Данилова И. Е.* XVII века и его культура // История русского искусства. Т. IV. М., 1959. С. 7–53; *Некрасова М. А.* Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле) // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964; *Уханова И. Н.* К истории культурных связей России с западной Европой в XVII–XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 15. Л., 1974. С. 15–29; *Бусева-Давыдова И. Л.* Новые иконографические источники русской живописи XVII века // Русское искусство позднего средневековья. М., 1993. С. 190–206; *Она же.* Культура и искусство в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М., 2008; *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2007.
- 3 См.: *Покровский Н. В.* Рецензия на книгу: Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI в. по XIX в. / сост. Ф. И. Буслаев. М., 1884 // Записки Императорского Русского археологического общества. Новая

статья имеет подготовительный характер анализа известных, но мало изученных памятников монументальной живописи.

Эсхатологические визуальные образы стремительно получают распространение в контексте социальной, духовной и политической специфики культуры Московской Руси XVI в. В это время происходит трансформация богословской традиции, в искусстве появляются нарративные и символические темы. К тому же, обостряется интерес к теме и проблематике Апокалипсиса.

Откровение Иоанна Богослова (греч. ἀποκάλυψις) — последняя и единственная пророческая книга Нового Завета написана не позднее начала II в.<sup>4</sup> Сюжет Апокалипсиса раскрывает фундаментальные категории христианского мировоззрения. В концепции книги Откровения лежит иудео-христианская парадигма. Этот аспект вносит новые идеи о времени земном и небесном, о неизбежном грядущем событии — встречи Бога с человеком.

Отдельные образные мотивы Апокалипсиса получили иконографическое воплощение в раннехристианской живописи с II и III вв.<sup>5</sup> В 419 г. по постановлению Карфагенского собора Апокалипсис включён в канонический текст Нового Завета<sup>6</sup>. Тем не менее, традиционно

серия. Т. 2. Вып. 2. СПб., 1886. С. 143–151; *Грбарь И. Э.* История русского искусства. Т. 6. М., 1913; *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи второй половины XV–XVII веков. М.; Л., 1941; *Мнева Н. Е.* Московская живопись XVI в. // История русского искусства. Т. 3. М., 1955. С. 542–583; *Данилова И. Е., Мнева Н. Е.* Живопись XVII века // История русского искусства. Т. 4. М., 1959. С. 345–466; *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970; *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984; *Качалова И. Я.* Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Сб. ст. М., 1999. С. 30–53; *Никитина Т. Л.* Церковь Воскресения в Ростове Великом. М., 2010; *Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII – начала XX века: научный каталог. М.; СПб., 2016. (Описание Рукописного отдела Библиотеки РАН; 10. Вып. 2); *Бузыкина Ю. Н.* Персонализации в «Апокалипсисе» в паперти Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о классических мотивах в древнерусском искусстве // XXII научные чтения памяти И. П. Болотцевой (1944–1995). Сб. статей. Ярославль, 2018. С. 15–30; *Чинякова Г. П., Николай (Погребняк), епископ, Гамлицкий А. В.* Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2018.

4 *Небольсин, А. С.* Иоанна Богослова Откровение // ПЭ. 2010. Т. 24. С. 704.

5 Отдельные апокалиптические сюжеты появляются в росписях римских катакомб, а также в храмах Рима и Равенны V–VI вв. См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 32–35.

6 *Подковырова В. Г.* Проблема описания лицевых старообрядческих Апокалипсисов // Материалы III Международной научно-практической конференции «Старообрядчество: история и современность, местная традиция, русские и зарубежные связи», 25–29 июня 2001 г. Улан-Удэ. Улан-Удэ, 2001. С. 297.

визуализация текста книги Апокалипсиса для ранневизантийского и постиконоборческого искусства не характерна. С ослаблением интереса к Откровению в IV в. в православной традиции, его статус как апостольского писания ставится под сомнение. В восточной христианской среде большей частью апокалиптические образы отразились в иконографии Страшного суда, получившие распространение с VIII века<sup>7</sup>, где все внимание уделялось богословскому осмыслению сюжетов, метафорическому восприятию первообраза<sup>8</sup>.

В западноевропейском мире использовался текст книги Откровения в богослужебной практике. В частности, было предписано общественное чтение Апокалипсиса от Пасхи до Пятидесятницы. Первые несохранившиеся образцы иллюминированного Апокалипсиса относят к рубежу V–VI вв.<sup>9</sup> При этом, ранний известный пример — Трирский Апокалипсис (800 г.)<sup>10</sup>. Сохранилось большое количество миниатюр с комментариями испанского монаха Беата из Лиебаны (VIII в.). В целом, буквальное воспроизведение текста Откровения Иоанна Богослова присуще западной культуре, где сложилась метафизическая и символическая система видения окружающего мира<sup>11</sup>. Традиция апокалиптической иконографии в монументальном<sup>12</sup>, станковом<sup>13</sup> и миниатюрном

- 7 Сцены Страшного суда призваны заставить задуматься человека над собственными грехами, познать начало покаянию. См.: *Епископ Николай (Погребняк)* Об иконографии Второго Пришествия Христова и Страшного Суда Господня. С. 244–255.
- 8 *Попов Г. В.* Апокалипсис в искусстве христианского мира // Откровение святого Иоанна Богослова в книжной традиции. Выставка. Каталог. М., 1995. С. 8–9.
- 9 *Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII — начала XX века. С. 10.
- 10 Трир, Городская библиотека, Ms. 31. См.: *Richard Laufner, Peter K Klein, Gunther Franz* Die Trierer Apokalypse: Codex 31. Stadtbibliothek Trier / Stadtbibliothek Trier. Graz, 2001. (Glanzlichter der Buchkunst; Bd. 10).
- 11 Этот смысл, согласно отцам западной церкви, включал в себя три уровня прочтения: аллегорический, моральный, мистический. См.: *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / пер. с ит. Ю. Н. Ильина, в обраб. и под ред. Е. Ю. Козиной и И. А. Доронченкова; пер. с лат. А. С. Струковой. СПб., 2004.
- 12 Памятники средневекового храмового убранства, в которых осуществлены принципы латинского иконографического типа с изображениями сюжетов Апокалипсиса — фрески монастыря Сан-Пье-тро-аль-Монте в Чивате (Ломбардия, конец XI века) и росписи баптистерия собора Санта Мария Ассунта в Падуе (художник Джусто де Менабуои, вторая половина 1370-х гг.). Стиль росписей демонстрирует синтез западных и восточных традиций, поскольку европейское искусство формировалось на византийском предании. См.: *Castelfranchi L.* Giusto de' Menabuoi. Milano, 1966; *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova / A cura di A. M. Spiazzi.* Trieste, 1989.
- 13 К концу XIV в. относится полиптих со сценами из Апокалипсиса, исполненный Якобелло Альбереньо для церкви Сан Джованни Эвангелиста в Торчелло. См.: *Кустодиева Т. К.*

искусстве<sup>14</sup> не прерывалась вплоть до XV в., когда после появления книгопечатания вышло 6 изданий гравированных Апокалипсисов, сделавших памятник доступным для христиан<sup>15</sup>. Переосмысление и обобщение данных традиций отразилось в гравированных циклах Кёльнской Библии 1479 г. и в серии из 15 гравюр Альбрехта Дюрера<sup>16</sup>. В свою очередь, последующие их переработки разошлись по многочисленным изданиям XVI в. в европейском искусстве<sup>17</sup>.

В отличие от западноевропейской традиции, чёткая иконографическая система иллюстрирования Откровения на греческом Востоке формируется в поствизантийский период. Это связано с отсутствием списков текста Апокалипсиса, поскольку его не использовали при богослужении. Однако, незначительное количество изображений установлено в Hortus Deliciarum (1185. г.) аббатисы Геррады Ладсбергской XII в.<sup>18</sup>, а также в византийском Апокалипсисе (1422 г.)<sup>19</sup> и поствизантийской рукописи XVI в.<sup>20</sup> Ранний полный цикл Откровения Иоанна Богослова представлен в росписи афонского монастыря Дионисиат, который датируется по письменным источникам 60-ми гг. XVI в.<sup>21</sup> В близкий период

Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XIII – XIV веков. Каталог коллекции. СПб., 2011. С. 21–23.

- 14 Старшие западноевропейские лицевые Апокалипсисы делятся искусствоведами на три основные группы: итало-галльские (VIII–XI вв., например, Трирский Апокалипсис), испанские Беатусы (с VIII в., например, Беатус Моргана, 940–945 гг. и Беатус из Жироны, 975 г.) и англо-нормандские (Бамбергский, Тринити Апокалипсис королевы Элионоры, 1230 г.), восходящие к ранним итальянским рукописям V–VI вв. См.: *Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII – начала XX века. С. 12.
- 15 *Подковырова В. Г.* Проблема описания лицевых старообрядческих Апокалипсисов. С. 298. См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки: Кн. 5. СПб., 1881. С. 2.
- 16 *Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII – начала XX века. С. 12.
- 17 *Чилингиров А. А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства / пер. с болг. Г. В. Попова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 329–337.
- 18 «Гортус делициарум» (лат. Hortus deliciarum, «Сад утех») – оригинал погиб при пожаре Страсбургской библиотеки в 1870 г. См.: *Буслаев Ф. И.* Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по рус. рукописям с XVI в. по XIX. М., 1884. С. 51–52; *Heinsius M.* Der Paradies garten der Herrad von Landsberg: ein Zeugnis mittelalterlicher Kultur- und Geistesgeschichte in im Elsass. P., 1968.
- 19 Paris. Vod. gr. 239, 1422 г. См.: *Квилливидзе Н. В., Турилов А. А.* Иллюстрации к Библии // ПЭ. 2002. Т. 5. С. 119.
- 20 Ms. 931, Elizabeth Day McCormick Apocalypse (Библиотека Чикагского университета), XVI в. См.: *The Elizabeth Day McCormick Apocalypse* / ed. H. R. Willoughby, E. C. Colwell. Vol. 1. A Greek corpus of revelation iconography / H. R. Willoughby. Chicago, 1940.
- 21 Об этом см.: *Чилингиров А. А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства. Т. 9. С. 333, 338–339.

времени были созданы росписи в монастыре Дохиар (первоначальная стенопись датируется серединой XVI в., современная — 1676 г.), а затем в монастыре Ксенофонт (середина XVII в.)<sup>22</sup>. Образцом для эсхатологических сюжетов в монументальной живописи на Афоне послужила западная гравюра.

Вопрос о времени перевода текста Откровения Иоанна Богослова с греческого на церковнославянский язык до сих пор является открытым. Предположительно, либо это произошло в Хорватии во второй половине IX в., либо в Болгарии в начале X в.<sup>23</sup> На Руси Апокалипсис стал известен с принятием христианства в составе всего корпуса литературных памятников, пришедших через болгарское посредство<sup>24</sup>. Все ранние списки содержат Апокалипсис с толкованиями Андрея Кесарийского. Первый известный памятник относится к середине XIII в., написанный в Новгороде<sup>25</sup>. Именно толковый Апокалипсис был включён в Минеи Четвы митрополита Макария под 26 сентября, днем памяти Иоанна Богослова. Текст Откровения без толкований был переведен в конце XV в. новгородским архиепископом Геннадием. Самый ранний сохранившийся русский лицевой Апокалипсис датируется 1540–1550-ми гг.<sup>26</sup>

К первым развернутым циклам сюжетов по тексту Откровения на Руси, исследователи относят росписи, выполненные в 1405 г. Феофаном Греком в Благовещенском соборе Московского Кремля<sup>27</sup>. Из послания, написанного Епифанием Премудрым, известно, что в состав иконографической программы великокняжеского храма входили сюжеты Древо Иесеево и Апокалипсис<sup>28</sup>. Обе названные темы были новыми для искусства Руси, поэтому, вероятно, сюжеты занимали незначительное

- 22 Подковырова В. Г. Стенопись монастырей Афона и иконография русских лицевых Апокалипсисов // Афон и славянский мир. Сборник 1. Материалы международной научной конференции, посвящённой 1000-летию присутствия русских на Святой горе. Святая гора Афон: Изд. Русского Свято-Пантелеимонова монастыря, 2014. С. 292–314.
- 23 Алексеев А. А., Лихачев О. П. К текстологической истории древнеславянского Апокалипсиса // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги Библиотеки АН СССР, 1985. Л., 1987. С. 8, 20.
- 24 Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки. М., 1995. С. 28
- 25 БАН. Собр. Н. К. Никольского. 1. См.: *Gunnius A. A.* Новые данные о пономаре Тимофее – новгородском книжнике середины XIII век // Информационный бюллетень МАИРСК. Вып. 25. М., 1992. С. 69–70.
- 26 Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки. С. 50.
- 27 Никитина Т. Л. Иоанна Богослова Откровение в монументальной живописи. С. 737–740.
- 28 Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 113. См.: Изборник: (Сборник произведений литературы Др. Руси). М., 1969. С. 398–403. Прим. на с. 750–751.

место в системе росписи небольшого бесстолпного храма и представляли собой обособленные композиции<sup>29</sup>.

В настоящее время имеются сведения о редакциях, произошедших в 1416 и 1508 гг. из-за перестроек Благовещенского собора, а также в середине XVI в. по причине пожара в Москве<sup>30</sup>. Росписи 1547–1551 гг., дошедшие до настоящего времени, являются расширенной версией апокалиптического цикла и имеют определенное значение в иконографической программе. Если фрески Феофана Грека, возможно, ознаменовали особый интерес к апокалиптической тематике<sup>31</sup>, то углублённая иконографическая традиция связана с усиленными эсхатологическими ожиданиями 1492 г.<sup>32</sup> и обострением борьбы официальной Церкви с еретическими движениями<sup>33</sup>.

В целом, художественная структура памятника оформляется на базовых принципах, характерных для XV столетия. Сюжеты видения Иоанна Богослова размещены в основном объеме Благовещенского собора и занимают всю центральную часть (ил. 1, 2). Роспись отличается сложными пространственными разворотами фигур, каждая плоскость обладает собственной значимостью, незаметным переходом одной сцены в другую, зачастую отсутствием разгранки между сюжетами, благодаря чему сюжет динамично развивается<sup>34</sup>. Единая концепция композиционного построения, целостность и поэтичная созерцательность образов преобладает над повествовательной канвой. «Литературная» редакция впоследствии будет характерна для более поздних композиций<sup>35</sup>.

Росписи царского храма примечательны, поскольку иконографические мотивы Апокалипсиса сохраняли русско-византийскую традицию,

- 29 Сарabyaнов В. Д. Росписи собора Рождества Богородицы Можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного // Искусство христианского мира. М., 2005. Вып. 9. С. 119.
- 30 Качалова И. Я. Монументальная живопись // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 10–42.
- 31 Несомненно, интерес к новой теме Феофана Грека в Благовещенском соборе Московского Кремля был связан с окончанием в 1407 году Великого Индиктиона. См.: Турилов А. А. Древнейший южнославянский письмовник третьей четверти XIV в. // Русский феодальный архив XIV – первой трети XVI в. М., 1987. Вып. 3. С. 556–559.
- 32 Сарabyaнов В. Д. Росписи собора Рождества Богородицы Можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного. С. 119.
- 33 К апокалиптическим образам прибегал Иосиф Волоцкий в посланиях против еретиков, говоря о неминуемом возмездии, суде над нечестивцами, торжестве высшего, непреложного закона. См. по теме: Послания Иосифа Волоцкого. М.; Л., 1959. С. 173.
- 34 Журавлева И. А. Благовещенский собор / под ред. И. А. Журавлевой М., 2012. С. 11–12.
- 35 Сарabyaнов В. Д. Росписи собора Рождества Богородицы Можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного. С. 123.

постепенно формируя способы изображения новой для русского искусства темы. В связи с этим, сюжеты Апокалипсиса, имевшие весьма древнюю и развитую иконографическую традицию в искусстве Запада, получили на русской почве последовательно классицистическую трактовку. Это во многом произошло благодаря тому, что первое изображение было исполнено Феофаном Греком<sup>36</sup>, носителем византийской художественной традиции.

В начале XVI в. апокалиптическая иконография претерпела изменения в соборе на том основании, что в 1508 г. композиции были написаны Феодосием, сыном Дионисия<sup>37</sup>. В росписях этого времени реализовалась московская модель видения, которая принципиально отличающаяся от византийской традиции, приобретает специфическую интонацию. Этому свидетельствует сходство системы живописного декора и иконографическая близость отдельных композиций с фресками Ферапонтова монастыря<sup>38</sup>.

В середине XVI в., испытывая влияние западноевропейских образцов и творческую переработку конкретного мастера, создавались постепенно оригинальные и самобытные образы видений кончины века в царском храме. Например, иконография «Видение Ангела, облечённого облаком» (Откр. 10: 1–3) уникальна, поскольку свидетельствует о знакомстве с западными образцами, а именно с Библией в переводе Мартина Лютера 1533–1534 гг. (ил. 3). В стенописи храма Ангел представлен в образе обнаженного юноши с радугой над головой, его торс прикрыт облаком (трансепт южной стороны). В последующих памятниках иконография Ангела восходит либо к православной традиции (представлен в хитоне и гиматии), либо изображается буквально — облечен в облако, в алых пламенеющих сапогах.

Таким образом, с одной стороны, эсхатологические мотивы, сформированные к середине XVI в., отсылают к классическим реминисценциям и имеют русскую основу. Но, с другой стороны, та точность и скрупулезность, с которой воспроизводятся апокалиптические темы, исходя из европейских источников, является тем связующем звеном

36 Бузыклина Ю. Н. Персонализации в «Апокалипсисе» в паперти Успенского собора Московского Кремля. С. 27–28.

37 См.: Соколова Г. С. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Фрески Феодосия 1508 г. Л., 1969; Отчет о реставрационных работах, выполненных в Грозненской галерее Благовещенского собора Московского Кремля. 1950 г. // ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. Оп. 1950. Д. 30. Л. 2.

38 Попов Г. В. Апокалипсис в искусстве христианского мира // Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки. С. 10.



*Илл. 1. «Видение Господа среди семи светильников (Откр. 1:10–18), «Видение запечатанной Книги» (Откр. 5: 1–7), «Облачение в белые одежды праведных душ» (Откр. 6, 9–11). Фрески южной стены Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг. Фото автора*

для формирования новых иконографических форм в отечественном искусстве. Ещё Ф. И. Буслаев обращает внимание, что западное влияние проходило через всю историю иллюстрирования текста на Руси, начиная с XVI века, однако оно никогда не составляло у нас основного принципа для происхождения изображений сюжетов видений Иоанна Богослова<sup>39</sup>.

Икона «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля (конец XV в.<sup>40</sup>, либо начала XVI в.<sup>41</sup>) — древнейший сохранившийся памятник на русской почве (ил. 4). Станковое произведение делится на три регистра, уровни которой означают события — теофании, последние времена и Страшный суд<sup>42</sup>. Памятник этот уникален по трактовке сюжета, где апокалиптические сцены скомпонованы по их смыслу и значимости<sup>43</sup>. Икона создавалась, предположительно, под влиянием несохранившихся фресковых росписей Благовещенского собора Московского Кремля 1416 г., которые, собственно, повторяют иконографию

39 Буслаев Ф. И. Русский лицевой Апокалипсис. С. 163.

40 Музеи Московского Кремля, инв. 3226. См.: Аллатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.

41 Чинякова Г. П. К вопросу о сложении иконографии русского лицевого Апокалипсиса в XVI веке // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2014. Вып. 16–17. С. 1034.

42 Чинякова Г. П. О развитии иконографии русского лицевого Апокалипсиса XVI века // Традиции и современность. М., 2013. № 14. С. 122–123.

43 Аллатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV в. икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. С. 83–87.

живописи Феофана Грека<sup>44</sup>. Вместе с тем, ряд исследователей склонны считать, что в основе иконографического цикла иконы лежит не дошедший до настоящего времени лицевой список Откровения<sup>45</sup>. В дополнение к этому, станковое произведение носит следы влияния как византийской традиции, восходящей к античной образности, так и ранних гравированных западных изданий<sup>46</sup>. Например, в сцене «Видение Господа среди семи светильников» (Откр. 1: 10–18) прослеживается сходство с иконографической схемой гравюры Дюрера (ил. 5).



*Илл. 2. «Видение Господа на престоле и 24 поклоняющихся старцев» (Откр. 4: 1–6), «Видение Агнца на престоле» (Откр. 5: 8–14), «Жена, облачённая в солнце» (Откр. 11, 19; 12, 1–6). Фрески северной стены Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг. Фото автора*

Следующий по хронологии является цикл фресок, исполненный в паперти Успенского собора Московского Кремля в 1513–1515 гг., дошедший в поновлённом виде середины XVII в.<sup>47</sup> (ил. 6). Апокалиптическая программа росписи паперти Успенского собора схожа с расположением сюжетов Апокалипсиса в Благовещенском соборе, где в вершине и распалубках представлены небесные знамения, в нижних частях и углах сводов допускаются изображения

44 Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора. С. 51.

45 Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975. С. 65. Ил. 93–97;

46 С конца XV века западные гравированные издания бытовали в русской культуре. Имеются сведения, что при архиепископском дворе в Новгороде в иконописных мастерских использовали гравированные издания. См.: Чинякова Г. П. К вопросу о сложении иконографии русского лицевого Апокалипсиса в XVI веке. С. 1034.

47 Отчет о реставрации живописи XVII в. в западной паперти Успенского собора Московского Кремля, проведенной в 1978 г. // ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. Оп. 1980. Арх. 24. Л. 4–11.



*Илл. 3. Сравнение сюжета «Явление Ангела в облаке с раскрытой книгой» (Откр. 10, 1–3): гравюра Библии в переводе Мартина Лютера, Любек, 1533/1534 гг. Л. 232 об.; фреска южной стены трансепта Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг.*

земных бедствий<sup>48</sup>. Главной задачей иконописных программ было не точное воспроизведение текста, а акцентирование внимания молящегося на важнейшие темы, стержнем которых являются торжественные теофании. В основе стилистических особенностей кремлевских памятников присутствуют классические корни русского искусства, единые с европейской ренессансной традицией<sup>49</sup>.

Еще один апокалиптический цикл представлен в Лужецком монастыре середины XVI в. (ил. 7). В нём появляется новая иконографическая схема видений Иоанна Богослова, отличная от предыдущих памятников. Апокалипсис Благовещенского собора является ближайшим аналогом для последнего, поскольку сюжеты располагаются в наосе

48 Почти вся поверхность стены, занятая живописью, поддается прочтению. Об этом см.: Отчет о реставрации живописи XVII в. в западной паперти Успенского собора Московского Кремля, проведенной в 1978 г. Л. 20–33; Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора. С. 34.

49 Бузыккина Ю. Н. Персонификации в «Апокалипсисе» в паперти Успенского собора Московского Кремля. С. 27–28.

собора. При этом, интерпретация иконографических принципов цикла Лужецкого монастыря ориентирована на точное следование тексту. Одна из причин — каждой фигуре сопутствует пространная надпись, близкая к тексту Откровения<sup>50</sup>. Между тем, фрагментарная сохранность цикла не дает полного восприятия всей композиции, поскольку уцелели лишь фигуры апокалиптических ангелов в западной части основного объема храма на откосах в четырех нижних окнах<sup>51</sup>.

Собор Рождества Богородицы, по мнению ряда исследователей, украшен по инициативе митрополита Макария, в прошлом игумена Лужецкой обители (1523–1526 гг.). Вероятно, эсхатологическая тематика в стенописи несет идеологический

подтекст, поскольку разработка иконографии Апокалипсиса становится приоритетом придворных мастеров и высшего московского духовенства<sup>52</sup>. Кроме того, композиции в стенописи Можайского собора являются промежуточным звеном и выражают творческий подход при сохранении аналогий со столичными памятниками. Именно в это время иконография распространяется на периферию.

Схема Лужецкого монастыря в близком виде представлена в росписи Святых ворот Спаса-Преображенского монастыря в Ярославле 1564 г. (ил. 8). Сюжеты разделены на отдельные сцены, которые замкнуты и объединены в единую композицию, в основном, за счет единства архитектурного пространства ворот. Поскольку в росписи участвовали

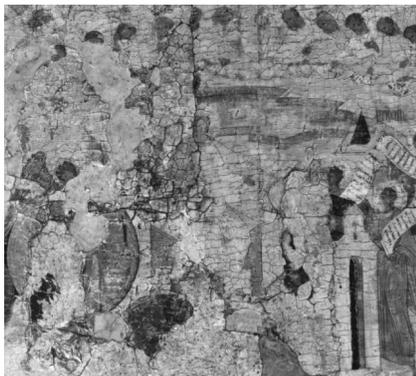


Илл. 4. Икона «Апокалипсис». Музеи Московского Кремля, 1500-е гг. (инв. 3226).

50 Саратьянов В. Д. Росписи собора Рождества Богородицы можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного. С. 113–126.

51 Крылов А. К. Особенности росписи первой пол. XVI в. в Рождественском соборе можайского Лужецкого монастыря // Вопросы археологии и истории Верхнего Поочья. Калуга, 1989. С. 41–44; Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора. С. 53. Примеч. 26; Саратьянов В. Д. Росписи собора Рождества Богородицы можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного. С. 113–133.

52 Саратьянов В. Д. Там же. С. 120.



*Илл. 5. Сравнение сюжета «Видение Господа среди семи светильников» (Откр. 1: 10–18): фрагмент первого регистра, икона «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля, 1500-е гг. Музеи Московского Кремля (инв. 3226); гравюра Альбрехта Дюрера, 1496–1498 гг. Л. 2.*

как московские, так и ярославские художники во главе с Ларионом Леонтьевым, то, вероятно, данная схема Апокалипсиса пришла из Москвы.

Интересно также место, выбранное для размещения росписей на апокалиптическую тему. Ворота как символ пути. Схожий выбор места для Апокалипсиса впоследствии будет представлен в ярославских храмах XVII в., где он размещен в пространстве притвора (в частности, в церквях Ильи Пророка, Иоанна Предтечи в Толчковской слободе и Николы Мокрого в Ярославле). Заметим, для русской стенописи традиционно характерно в начале расположение апокалиптического цикла в наосе, реже на сводах церковных крылец. На Афоне, напротив, циклы располагались на паперти, что, возможно, оказало влияние на стенопись русских храмов XVII в.

Что касается расположения сюжетов видений, открывшихся Иоанну, то в памятнике Спасского монастыря совмещается хронологическая и символическая интерпретация прочтения композиций. Первые сюжеты представлены на южной входной арке, заканчиваются на северной стороне. Композиции делятся, как и в кремлевских памятниках, на две области: сферу небесного (сцены расположены на сводах), и сферу земного<sup>53</sup>. Также, в стенописи акцентировано внимание на две главные композиции — «Видение Господа на престоле и 24 поклоняющихся старца» (Откр. 4: 1–6;

53 Анкудинова Е. А. Живопись святых ворот ярославского Спасского монастыря // Краеведческие записки. Ярославль, 1984. Вып. 5/6. С. 85–87.

11: 15–16) (ил. 9). В первой композиции представлено по центру «Отечество» — новый богословский вариант Новозаветной Троицы. Во второй сцене в центральной части ворот — редкое изображение Христа в царских одеждах. В целом, во фресках Святых ворот Ярославля прослеживается обращение к исконным традициям, при всем изменении ориентиров иконографии.

Серединой XVI века датируется икона «Иоанн Богослов на Патмосе с Апокалипсисом» из костромского Ипатьевского монастыря, которая создана в 1559 г. и вложена в монастырь Иоанном Грозным (ил. 10). В центре иконы изображен Иоанн Богослов с Прохором, а по краям — 68 клейма, иллюстрирующие апокалиптические видения. Памятник представляет собой типичный для этого времени нарративный тип изображения. В основу композиции иконы положена структура текста толкового Апокалипсиса, распространенная в православной традиции. Возможно, впоследствии икона являлась образцом для художников Поволжья, поскольку прослеживается сходство сюжетов с росписями

Святых ворот. Из сорока композиций<sup>54</sup> росписи ворот почти все являются в некоторой степени точными репликами сюжетов иконы из Костромского музея (ил. 11). Некоторые композиции выпущены совсем, отдельные композиции уместились в одной сцене и представлены подробно.

Таким образом, к середине XVI в. складывается устойчивая иконографическая традиция иллюстрирования Апокалипсиса. Существует два основных типа иконографии в монументальной живописи. Первая



*Илл. 6. «Видение Господа среди семи светильников» (Откр. 1: 10–18). Фреска западной паперты Успенского собора Московского Кремля, 1642–1643 гг. Фото автора*

54 Там же. С. 85.



*Илл. 7. Четвертый ангел, изливающий чашу гнева Господня (Откр. 16: 8). Собор Рождества Богородицы ФерAPONTOVA Лужецкого монастыря, Можайск, середина XVI в. Фото автора*

связана с иконой из Успенского собора и старшей сохранившейся рукописью из собрания В. В. Егерев<sup>55</sup>, восходящие к ранним росписям Благовещенского собора. Следующая традиция формируется во второй половине XVI в. и связана с изображением циклов, сочетающих иконографические схемы древнерусской иконописи и миниатюры, с мотивами гравированных Библий, восходящих к гравюрам Альбрехта Дюрера<sup>56</sup>. Иконографическая схема лицевого Апокалипсиса из собрания Е. Е. Егорова<sup>57</sup> новой редакции отразилась в стеновых росписях 1547–1551 гг. на тему Откровения из Благовещенского собора, а также западного крыльца Успенского собора Московского Кремля<sup>58</sup> (ил. 12). Для последующих росписей середины XVI в. в Лужецком и Спасском монастырях образцом послужила иллюминированная рукопись, прототипом которой мог являться неизвестный Лицевой Апокалипсис<sup>59</sup>.

Во второй половине XVI в. апокалиптические сюжеты появляются в росписях парадной Золотой палаты — тронного зала дворца Иоанна Грозного<sup>60</sup>, а также в иконах «Благословенно воинство Небесного царя»

55 ОР РГБ. Ф. 466. № 6.

56 Чинякова Г. П., Николай (Погребняк), епископ, Гамлицкий А. В. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись: альбом-каталог. С. 28–29.

57 ОР РГБ: Ф. 98. № 1844.

58 Чинякова Г. П. К вопросу о сложении иконографии русского лицевого Апокалипсиса в XVI в. С. 1037.

59 Там же. С. 1061. Прим. 34.

60 Квливидзе Н. В. Отражение богословия преподобного Иосифа Волоцкого в монументальных программах времени митрополита Макария // Вестник церковного искусства и археологии. 2009. Т. 1. № 1. С. 28–47.

и «Церковь воинствующая» из Московского Кремля<sup>61</sup>. В это время активно изготавливаются книжные циклы миниатюр в Апокалипсисах. Например, это лицевой Апокалипсис А. И. Хлудова (1580-х гг.)<sup>62</sup> и соловецкая рукопись (конца XVI в.)<sup>63</sup>, письма старца Филарета<sup>64</sup>. В последний период столетия иконография Апокалипсиса наибольшее распространение получила в миниатюрах Лицевых рукописей, а также создан целый ряд икон, среди которых имеются многочастные.

Сопоставляя известные памятники монументальной живописи XVI в. с композициями сюжетов Апокалипсиса с росписями Благовещенского собора Московского Кремля, очень вероятно воссоздать главные схемы ранней апокалиптической иконографии. На стенах в центральной части собора воспроизведены почти все эпизоды текста Апокалипсиса. Несмотря на то, что часть композиций погибла при реставрации.

Кратко охарактеризуем сюжеты иконографии Апокалипсиса в Благовещенском соборе и обозначим, под чьим влиянием они возникли:

1 сюжет: «Видение Господа среди семи светильников» (Откр. 1: 10–18). Основная схема изображения в Благовещенском (верхний ярус южной стены) и Успенском соборах (северная распалубка северного крестового свода паперти, восточная сторона) аналогична миниатюре



*Илл. 8. Третий Ангел вострубил (Откр. 8: 10–11). Фреска Святых врат Спаского монастыря в Ярославле, 1564 г. Фото автора*

61 Косякова В. А. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света. М., 2018. С. 346–354.

62 ГИМ. ОР. Хлуд. №7д.

63 ОР РНБ. Солов. № 58.

64 Старец Филарет, который упоминается в расходных книгах Чудова монастыря (1585–1586) и старец Филарет Соловецкого монастыря 1610 г. может быть одним лицом. См.: Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. М., 2009. С. 724.



*Илл. 9. «Видение Господа на престоле и 24 поклоняющихся старца» (Откр. 4: 1–6; 11: 15–16). Фреска Святых врат Спаского монастыря в Ярославле, 1564 г. Фото автора*

лицевого Апокалипсиса из собрания Е. Е. Егорова (Л. 7) — Христос, восседающий на престоле с подножием посреди семи светильников. Данный сюжет восходит к иконе из Успенского собора Московского Кремля. Это изображение близко по композиции к гравюре Альбрехта Дюрера. Сцена росписи Святых ворот (левый подсводный люнет южной части) близка к образу рукописи из собрания В. В. Егерова (Л. 10) — Христос представлен в подире с золотым оплечьем и поясом, стоящий посреди светильников. Аналогичная композиция в гравюрах из Библии Мартина Лютера, издававшихся в Виттенберге.

2 сюжет: «Послания Ангелам семи Церквей» (Откр. 2, 3). Следующая композиция в каждом памятнике имеет свои индивидуальные особенности. Так, в Благовещенском соборе сохранились только фрагменты — две фигуры Ангелов на фоне храма, расположенные симметрично на северной и южной стенах. Обе композиции близки рукописной традиции — к рукописям из собраний В. В. Егерова (Л. 17 об., 24) и Е. Е. Егорова (Л. 8 об., 16). В стенописи паперти из Успенского собора Московского Кремля (северная распалубка северного крестового свода паперти, западная сторона), а также на иконе из Успенского собора (верхний регистр) — Ангелы в движении представлены все вместе в различных поворотах на одной плоскости. В росписях Святых ворот на своде южной части также изображены все вместе семь Ангелов, развернутые



*Илл. 10. Икона «Иоанн Богослов с Апокалипсисом». Сер. XVI в. (КХМ, КП-2132).*

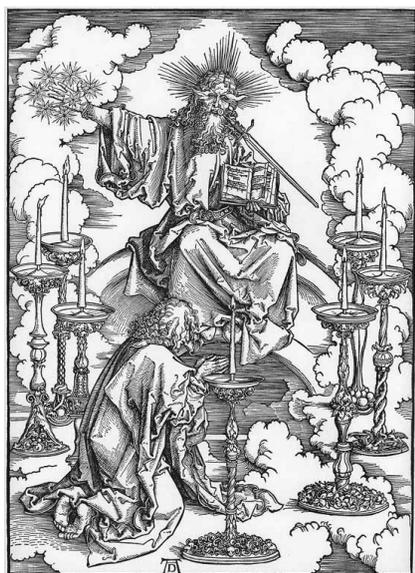


*Илл. 11. Сравнение сюжета «Снятие первой печати. Всадник на белом коне» (Откр. 6: 1–2): клеймо иконы «Иоанн Богослов с Апокалипсисом». Сер. XVI в. (КХМ, КП-2132); фреска Святых врат Спасского монастыря в Ярославле, 1564 г.*

в различные стороны, но представлены лаконично каждый на фоне свой церкви. Подобное изображение близко к рукописи В. В. Егерова.

3 сюжет: «Видение Господа на престоле и 24 поклоняющихся старцев» (Откр. 4: 1–6). Композиция сохраняет одну схему во всех памятниках, но имеет свои особенности в каждом из них. В Благовещенском соборе (верхний ярус северной стены) фигура почти утрачена — ближе к левому краю сцены представлен сидящий на престоле Христос в славе посреди крестообразных отверстых врат. Его возносят четыре таинственных животных. Справа изображены Ангельские силы и Иоанн Богослов, ниже коленопреклонённые старцы. На иконе изображен Господь Саваоф (сохранилась надпись), но уже анфас. В Святых воротах на разделительной стенке южной части свода перед входом изображено Отечество. Подобный образ имеется в стенописях Успенского собора Свяжска (вторая половина XVI в.) и в иконе «Четырёхчастная». Художники свободно, живо интерпретировали сюжеты иконографии книги Откровения, сохраняя основную конструктивную форму. На паперти Успенского собора композиция расположена в западной распалубке северного крестового свода — Христос, сидящий на престоле. У Его подножия семь горящих светильников, перед престолом — «море стеклянное».

4 сюжет: «Видение запечатанной Книги» (Откр. 5: 1–7). В Благовещенском соборе изображается Господь Саваоф в славе, передающий



Илл. 12. Сравнение сюжета «Вавилонская блудница» (Откр. 17: 1–4; 6–7): фреска Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг.; лицевой Апокалипсис с толкованием. РГБ. Ф. 98 (Егоров). №1844.

Л. 71; Библии в переводе Мартина Лютера, Виттенберг, 1541 г. Л. 406 об.

книгу Агнцу (второй ярус южной стены). Над престолом вписаны Ангельские силы. У подножия преклонились старцы в белых одеждах. Подобная схема близка как к лицевым Апокалипсисам (в Егоровской рукописи изображается — Христос передаёт книгу Агнцу (Л. 19 об.)), так и к гравюре Альбрехта Дюрера. В паперти Успенского собора (центральная часть северного крестового свода) и стенописи Святых ворот (правый подсводный люнет южной части) — Господь Саваоф передает книгу Христу.

5 сюжет: «Видение Агнца на престоле» (Откр. 5: 8–14). Симметрично расположен предыдущей сцене в Благовещенском соборе сюжет — Агнец в славе и рядом с ним раскрытая книга (второй ярус северной

стены). Справа изображены старцы коленопреклонённые. Подобная композиция на иконе, только изображена запечатанная книга (центр верхнего яруса). Старцы показаны с гусями в руках. Акцент на данной сцене сделан не случайно, поскольку Агнец Божий — это символ образа Христа, принесшего Себя в жертву.

6 сюжет: «Снятие первых четырех печатей с книги» (четыре апокалиптических всадника) (Откр. 6: 1–8). В стенописи Благовещенского собора сохранились (западная стена трансепта): всадник с копьём на рыжем коне (Откр. 6: 3–4) и всадник с косой на бледном коне (Откр. 6: 7–8). Обе фигуры расположены симметрично на южной и северной стороне. Изображение рыжего коня близко к изображению на иконе, бледный конь — образу из клейма «Четырёхчастной» иконы («Единородный Сыне...»). На иконе из Успенского собора первые три всадника располагаются друг за другом в верхнем ярусе. За всадником на бледном коне, который изображен в среднем ярусе, следует персонификация Ада. В Благовещенском соборе персонификация Ада представлена в виде человека. На паперти Успенского собора изображаются все четыре всадника друг за другом в одной сцене (восточная распалубка северного крестового свода, нижняя часть). За бледным конем следует Ад с собачьей головой. В Святых воротах первые три всадника (Откр. 6: 1–2; 3–4; 5–6) изображены во втором регистре восточной стены в южной части и дословно повторяют клейма костромской иконы. В регистре, располагающийся ниже, написан бледный конь (Откр. 6: 7–8).

7 сюжет: «Облачение в белые одежды праведных душ» (Откр. 6: 9–11). Сцена Благовещенском соборе имеет характерные особенности (нижний ярус южной стены). Здесь прослеживается контаминация западной и русской иконографии. Подобная композиция в общих чертах восходит к иллюстрациям Апокалипсиса из гравированной Библии в переводе Мартина Лютера. Отличие во фреске в том, что по центру изображен благословляющий Христос, по сторонам от престола Ангелы раздают одежды праведникам. В иконе (правая сторона верхнего яруса) изображена небольшая группа перед храмом. Сцена выделена местоположением в соборе, возможно, для обозначения мотива — души взывают к Богу, испрашивая возмездия за грехи. В паперти Успенского собора в центральной части северного крестового свода ниже композиции «Видение запечатанной книги», между праведниками с гусями изображены души убиенных в белых одеждах.

8 сюжет: «Снятие шестой печати, означающее язвы, наводимые при кончине» (Откр. 6: 12–17). В Благовещенском соборе в верхней части

западного трансепта изображено небо, свивающееся как свиток, который держат ангелы. С двух сторон светила — солнце и луна. Подобное изображение представлено в иконе в верхнем ярусе, в среднем ярусе — помрачившиеся солнце и луна, а также узкая огненная лента. В центральной части северного крестового свода имеется изображение свитка в паперти Успенского собора<sup>65</sup>. Помимо этого, в центральной части сводов паперти с восточной стороны имеется изображение людей, которые прячутся группами в пещерах и взывают к горам (Откр. 6: 15–16). В гравюре Альбрехта Дюрера пятая и шестая печать объединены в одной композиции, как и в Библии перевода Мартина Лютера. Гравюра имеет реалистичные черты.

9 сюжет: «Видение 144 000 праведников, оставшихся верными Господу» (ветры земли) (Откр. 7: 1–4). В Благовещенском соборе сохранились изображения на южной и северной стене (нижний ярус) персонификации ветров — два Ангела, удерживающие ветры. В росписи паперти и на иконе Успенского собора фигуры расположены по углам «земного» регистра. В росписи Святых ворот (второй регистр западной стены в южной части) исполнены четыре персонификации Ветра, между которыми выделяется Ангел Господень с крестом. Подобная иконографическая схема близка западным гравюрам (например, Библия в переводе Мартина Лютера, 1541 г.). В миниатюре из рукописи из собрания Е. Е. Егорова (Л. 28) так же изображены по краям Ангелы, держащих четыре ветра, по центру представлен Ангел с крестом посреди группы верных Христу. Именно иконография последней композиции близка к сцене из Благовещенского собора (южный склон северного свода), находящаяся рядом с сюжетом «Видение точила гнева Божия» (Откр. 14: 17–20). Однако исследователи интерпретируют этот образ по-разному<sup>66</sup>. Аналогичная группа имеется на иконе (средний регистр). В рукописи из собрания В. В. Егерова (Л. 39 об. — 40) — Ангелы изображены в сфере, символизирующей вселенную. На следующей миниатюре представлен праведные с нимбами на фоне гор, которых Ангел осеняет крылами с развивающимся свитком в руках.

10 сюжет: «Видение праведников перед Престолом Божиим» (Откр. 7: 9–12) и «Снятие седьмой печати, показывающее, что ангельские силы приносят Богу» (Откр. 8: 1–4). В Благовещенском соборе в сцене (южный склон северного свода под хорами) объединены два сюжета — снятие седьмой печати и видение праведников. В стенописи представлены

65 Возможно предположить, что на свитке были написаны солнце и луна, поскольку видны остатки охристых и красных пятен на нем.

66 См.: *Качалова И. Я.* Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора. С. 53. Примеч. 44.

Господь в славе, вокруг славы семь трубящих Ангелов, а также по сторонам группа праведников и коленопреклоненные старцы. Аналогичная схема повторяется в паперти Успенского собора (западный распалубок южного крестового свода) и иконе, а также в рукописи Е. Е. Егорова (Л. 29 об.). В Святых воротах (разделительная стенка средней части свода) изображен Христос в царских одеждах на троне и преклоняющие старцы.

11 сюжет: «Первые пять трубящих Ангелов» (Откр. 8: 7, 8–9, 10–11, 12–13; 9: 1–12) и «Шестой Ангел вострубил» (Откр. 9: 13–19). Композиции картин бедствий в Благовещенском соборе присутствуют фрагментами на северной и южной стене трансепта — «кладезь бедствий» (Откр. 9: 1–3), «конное воинство» (Откр. 9: 16). Подобной композиции нет и в иконе, лишь отдельные фрагменты — падение звезды в бездну (Откр. 9: 1–5), саранча (Откр. 9: 7–10), «ангел бездны» (Откр. 9: 11). Сцены бедствий в стенописи паперти Успенского собора изображены частично на южном распалубке южного крестового свода. В центральной части свода с западной стороны изображена гора и «третья часть погибших судов» (Откр. 8: 8–9). От изображения моря в центре свода отходит на северный склон юго-западной распалубки река. В нижней ее части, на распалубке изображена звезда «попынь» (Откр. 8: 10–11). На этом участке также помещены свиток неба (Откр. 8: 12), саранча и «ангел бездны» (Откр. 9: 1–2). В двух окнах юго-западного угла собора в Можайске (западное окно северной стены и в южное окно западной стены) на откосах изображены четыре трубящих ангела (Откр. 8: 7; 8–9; 10–11; 12). В Святых воротах трубящие Ангелы изображены на некоторых композициях (разделительная стенка арочного проема в центральной части свода, южная сторона). На отдельных листах представлены Ангелы в лицах Апокалипсиса. В западной традиции свойственно изображать трубящих Ангелов по одному — например, в Библии в переводе Мартина Лютера (Любек, 1533–1534 гг.).

12 сюжет: «Явление Ангела в облаке с раскрытой книгой и Вручение Ангелом в облаке книги апостолу Иоанну» (Откр. 10: 1–3, 5–10). Иконография Ангела в Благовещенском соборе уникальна и свидетельствует о знакомстве с западными образцами (в частности, с Библией в переводе Мартина Лютера, 1534 г.) — Ангел в образе обнаженного юноши с радугой над головой, его торс прикрыт облаком (трансепт южной стороны). И. Я. Качалова указывает на аналогию с изображением пастуха Давида из Космографии Космы Индикоплова (1542 г.)<sup>67</sup>. На иконе

67 Там же. С. 41–42.

и в рукописи из собрания В. В. Егерова (Л. 56 об., 58 об.) иконография Ангела восходит к православной традиции (представлен в хитоне и гиматии). В паперти Успенского собора (южная распалубка южного крестового свода), как и в рукописи Е. Е. Егорова (Л. 39 об.): Ангел изображён буквально — облечен в облако, в алых пламенеющих сапогах. Дословно образ воспроизведен и в гравюре Альбрехта Дюрера.

13 сюжет: «Проповедь пророка Еноха и Илии, их убийство, воскресение и вознесение» (Откр. 11: 3–12). В стенописи Благовещенского собора частично сохранилось изображение пророков перед царем (южная часть трансепта) и зверя, нападающего на пророков (северная часть трансепта). Данная иконография близка изображению на иконе (центральная часть среднего яруса) и миниатюре лицевого Апокалипсиса из собрания В. В. Егерова (Л. 60 об.) — львинообразный зверь изображен борющимся с пророками лицом к лицу. В поздней редакции зверь набрасывается на пророков со спины, например, в рукописи из собрания Е. Е. Егорова (Л. 42 об. — 43). В этом Апокалипсисе на одной из миниатюр изображается пророчество перед царями, борьба со зверем, смерть пророков. На второй — вознесение на облаке. Подобная иконография отражена в паперти Успенского собора (восточный распалубок южного крестового свода) — пророки перед царем, убийство пророков зверем и вознесение.

14 сюжет: «Видение Жены, облечённой в солнце и стоящей на луне, и змия» (Откр. 11:19; 12:1–6). Бесспорно, сюжет занимает значимое место в системе росписи Благовещенского собора как образ гонений на Святую Церковь (нижний ярус северной стены, частичная сохранность). Андрей Кесарийский истолковывает образ Жены как Пресвятую Богородицу. В соборе, как и на иконе (левая сторона среднего регистра), и в паперти Успенского собора, а также в миниатюре рукописи из собрания В. В. Егерова (Л. 65 об. — 66) иконография схожа. Жена изображена в хитоне и мафории, восседающая на полусфере, напротив многоглавой змий. В рукописи Е. Е. Егорова (Л. 46) — Жена представлена в рост, Ангел принимает младенца, змий расположен вдоль линии облаков под образом Небесного храма. Данная схема частично напоминает композицию в стенописи Святых ворот в центральной части поперечного цилиндрического свода. Последняя иконографическая схема восходит к гравюре Альбрехта Дюрера.

15 сюжет: «Битва Архангела Михаила и Ангелов с демонами» (Откр. 12: 7–9). Предположительно в Благовещенском соборе данная композиция находилась на южной стене (сохранились небольшие фрагменты). На иконе и в лицевых Апокалипсисах изображено воинство Ангелов

низвергающие дьявольские силы. В паперти Успенского собора также изображены небесные воины на белых конях, низвергающие полчище бесовское (северный люнет, восточная сторона).

16 сюжет: «Святые, которых крестом осеняет Ангел» (Откр. 14: 12). Сцена в Благовещенском соборе — Ангел с крестом в окружении верных Христу (праведники изображены с нимбами) — изображается на южном склоне северного свода. Композиция помещена рядом с Ангелом, пожинаящий виноград. По описи М. П. Сафонова, составленной при реставрации в XIX веке, на свитке имелась надпись: «Зде есть терпение верных»<sup>68</sup>. Возможно, по словам И. Я. Качаловой, предположить, что здесь изображён Ангел, призывающих верных не принимать печать Антихриста. Подобное изображение имеется как в паперти Успенского собора (центральная часть свода), так и на иконе (второй регистр).

17 сюжет: «Видение Господа Иисуса Христа, восседающего на облаках с серпом в деснице» (Откр. 14: 14–16) и «Видение точила гнева Божия» (Откр. 14: 17–20). В Благовещенском соборе представлен Господь в царском венце, срезающий серпом «виноград горечи» с земли (северный склон южного свода под хорами) и бросающий гроздь в точило, из которого текут реки крови. Подобная иконография в миниатюрах рукописи из собрания Е. Е. Егорова (Л. 58 об. — 59 об.). В паперти Успенского собора Господь представлен дважды: восседающий на престоле в славе, и срезающим «виноград» (южный люнет восточной стены). На иконе (центр среднего регистра) изображен Христос Эммануил в славе с закрытой книгой, восседающий на радуге и точило гнева божия. Образ Христа с серпом, сидящего на престоле, восходит к западной гравюре (например, Библия в переводе Мартина Лютера, 1541). Возможно предположить, что Господь на престоле в Благовещенском соборе был представлен в центральной части западной стены трансепта.

18 сюжет: «Ангелы изливают последние семь чаш гнева Божия на землю, причиняющих различные бедствия природе и людям» (Откр. 16: 1–4, 8, 10, 12–13, 17–21). В Благовещенском соборе представлен частично. В южной части трансепта Ангел изливает чашу в реку (Откр. 16: 4), следующий Ангел (Откр. 16: 12) летит над конным войском (Откр. 9). В северной части композиции также сохранились фрагменты (Откр. 16: 17–19) — падение Вавилона (Откр. 16: 19). Подобная иконография восходит к иконе из Успенского собора. В паперти Успенского

68 Качалова И. Я. Икона «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия: Сб. статей. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М., 2011. С. 246. Примеч. 9.

собора на восточной стене южного люнета справа от Спасителя написана группа ангелов, «имеющие семь язв» (Откр. 15: 1). Они протягивают руки к Христу, готовые получить «чаши гнева» (Откр. 15: 7). В мозаичных фресках на двух схожих окнах северо-западного угла собора изображены четыре апокалиптические ангела, изливающие сосуды гнева Божия (Откр. 16:2; 3; 4; 8–9). Сцена подробно представлена в Святых воротах на разделительной стенке арочного проема в центральной части свода (северная сторона). На левой стороне изображена группа Ангелов с чашами гнева Господня на фоне собора (15: 5–8), на правой — Ангел в «светлой льняной одежде» (Откр. 16: 4–7). На западных гравюрах летящие Ангелы представлены на одной композиции.

19 сюжет: «Видение блудницы на многоглавом звере, выходящем из моря» (Откр. 17: 1–14). Видение вавилонской блудницы — символический сюжет<sup>69</sup>. В Благовещенском соборе представлена иконография, как и в рукописи из собрания Е. Е. Егорова (Л. 71) — Жена в далматике с чашей в руке и на голове корона, сидящей на звере в коронах. Подобная иконография близка западной гравюре (например, Библия в переводе Мартина Лютера, Виттенберг, 1533–1534 г.). На иконе и на паперти Успенского собора (лопатка южной стены) и в Егеревской рукописи (Л. 97) образ жены на звере ближе к традиционной русской живописи. Жена изображена в далматике и мафории на звере без корон. В Святых воротах представлен образ Жена — блудницы на звере, восходящий к западным источникам (правый подсводный люнет центральной части).

20 сюжет: «Видение Невесты Агнца» (Откр. 19: 7–8). В Благовещенском соборе рядом с композицией «Видение Престола Божия» (Откр. 7: 9–12) располагается сцена «Невеста Агнца» (южный склон северного свода под хорами). Аналогичное расположение на иконе из Успенского собора. Образ Невесты в стенописи изображён в царственном далматике с венцом на голове, на иконе — Невеста Агнца представлена в белоснежном далматике и мафории. Сюжет символический, поскольку брак Агнца символизирует торжество Церкви. Аналогичная иконография представлена в миниатюрах рукописей В. В. Егерев (Л. 108) и Е. Е. Егорова (Л. 75 об.).

21 сюжет: «Видение Господа Иисуса Христа верхом на белом коне во главе Небесного воинства» (Откр. 19: 11–16). «Грядет Судия праведный» — одна из самых выразительных сцен Благовещенского собора

69 Символ жены истолковывают по-разному. Скорее всего это персонификация Вавилона, индизидентный образ Римской империи. См.: Бузыкина Ю. Н. Персонификации в «Апокалипсисе» в паперти Успенского собора Московского Кремля. С. 19.

(южный склон южного свода). Спаситель в славе и в царском венце с восьмиконечным нимбом, облечённый в белые одежды. На иконе представлен Христос — Воевода в багряной ризе на коне. Оба образа близки к миниатюре рукописи из собрания Е. Е. Егорова (Л. 78 об.), а также восходят к западным образцам (в частности, Библия в переводе Мартина Лютера, 1541 г.). В Успенском соборе (лопатка северной стены), как и в Святых воротах (средний регистр северной части) сюжет представлен как самостоятельная композиция в отдельном регистре.

22 сюжет: «Победа Христа и воинства Небесного над воинством сатанинским. Видение Ангела на солнце» (Откр. 19: 17–21). В стенописи Благовещенского собора изображены два Ангела, низвергающие в адскую бездну сатанинское воинство. С противоположной стороны на северном склоне — Ангел, стоящий на солнце с развернутым свитком. Подобная иконография представлена на одной композиции в миниатюре рукописи В. В. Егерова (Л. 111 об. — 112), на иконе (нижний регистр), а также в паперти Успенского собора (восточная стена, южная сторона).

23 сюжет: «Заклечение сатаны на тысячу лет» (Откр. 20: 1–3). Уцелел небольшой фрагмент в росписи Благовещенского собора — Ангел, ввергающий сатану в бездну (северная стена наоса). Иконография дракона близка гравированным образцам. Сохранилась небольшая часть сцены на иконе (нижний ярус справа). В стенописи Святых ворот так же представлен сюжет заточение сатаны (левая сторона продольного цилиндрического свода северной части), восходящий к миниатюрам Лицевого Апокалипсиса. В рукописи из собрания Е. Е. Егорова представлен Ангел с ключом бездны в руке, связывающий семиглавого аспида.

24 сюжет: «Общее воскресение и Страшный суд» (Откр. 20: 11–15). Центральная композиция в иконографической программе Благовещенского собора — «Страшный суд», традиционно написанный на западной стене под хорами. Картина конца мироздания призывает задуматься каждого человека над собственными грехами. Покаяние — основополагающее положение христианского вероучения. В стенописи Успенского собора Московского Кремля, возможно и в Можайске (предположительно), тема занимает центральную часть западной стены наоса. Данная композиция включена в систему росписей паперти Успенского собора — на восточной стене с северной стороны (нижняя часть). В стенописи Святых ворот сюжет представлен на разделительной стенке северной части.

Таким образом, рассмотрены основные композиции Апокалипсиса в царском соборе. Самобытность и уникальность большинства сюжетов

показывает глубокое осмысление текста последней книги Нового Завета в русском искусстве. Ранние сюжеты отражают главы толкового Апокалипсиса. Одни композиции буквально следуют тексту, другие оригинальны по местонахождению и иконографии.

Апокалиптические образы служат примером отражения исторического аспекта через монументальную живопись середины XVI в. Культурная трансформация связана с новой богословско-идеологической идеей<sup>70</sup> — утверждение концепции богоизбранности русского государства<sup>71</sup>. В ходе исследования апокалиптического цикла было выявлено, что последовательность событий, изложенных в книги Апокалипсиса, дополнялись символизмом и ретроспективными отсылками<sup>72</sup>, за счет чего создавалась сложная подробная картина последних времен. В исторических целях идеологическая направленность обусловлена интересом акцентировать внимание на конкретных сценах. Важна была не хронологически выверенная визуализация текста Откровения, сколько репрезентация торжественной иконографии. Роль эсхатологических настроений в социально-культурной жизни этого времени была весьма значительной<sup>73</sup>.

Таким образом, в истории русской культуры XVI в. можно выделить два протяженных хронологических отрезка, связанных с увеличением интереса к Апокалипсису. Это начало XVI в. и середина XVI в. Именно в эти периоды появляются апокалиптические сюжеты в декорациях

- 70 В частности, архиепископ Геннадий составил пасхальные расчеты до 70 г. восьмой тысячи лет от сотворения мира после того, как в 1492 г. (7000 г.) конца света не произошло. Кроме прочего, Димитрий Траханиот в трактате «О летах седьмой тысячи» отмечал сакраментальное число «7». Конец света таким образом мог наступить в 1560-е гг. Возможно, эти ожидания отразились на самой концепции того времени и взглядах царя. Всё это, несомненно, наблюдается в произведениях искусства. См.: Юрганов А. Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 368–369.
- 71 Эсхатологические идеи были созвучны с выраженной старцем Филофеем концепцией «Москва-третий Рим». См.: Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 576–578; 602–636.
- 72 Можно принять во внимание контекст изображений византийских императоров и русских князей в Благовещенском соборе Московского Кремля на столбах в сочетании с композициями Апокалипсиса. Подобная связь перекликается с тематикой росписи Золотой палаты. Из чего можно заключить, установление царской власти и единство государства — одна из очевидных причин появления эсхатологических сюжетов в памятниках Московского Кремля. См.: Флайер М. К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI века. СПб., 2003. С. 178–187.
- 73 Сукина Л. Б. Человек верующий в русской культуре XVI–XVII веков. М., 2011. С. 308–309.

храмов. В начале века — в кремлевских памятниках, в середине столетия — обновляется живопись в Благовещенском соборе, создаются апокалиптические циклы в Лужецком и Спасском монастырях. В результате видно, что тема Апокалипсиса в монументальной живописи появляется не часто. Наибольшее распространение Апокалипсис получил в миниатюрах Лицевых рукописей с середины XVI в., где авторы имели достаточно большой простор для интерпретации сюжетов и часто создавали оригинальные композиции. В связи с этим в редких случаях при иллюстрировании сюжетов Откровения Иоанна Богослова в стенописях художникам приходилось обращаться именно к миниатюре.

Сам процесс формирования иконографии Апокалипсиса был методичным. В XVI в. циклы апокалиптических росписей на Руси создавались под влиянием западных гравированных образцов, и общность их иконографии была умеренная. При этом в основе своей русские сюжеты сохранили большую близость к русско-византийским традициям.

### Источники

- Апокалипсис (л.), сер. XIII в. // Библиотека РАН. Собр. Н. К. Никольского. 1.
- Апокалипсис с толкованием, 1422 г. // Национальная библиотека Франции, Paris. Vod. gr. 239.
- Лицевой Апокалипсис, IX в. // Городская библиотека Трира, Ms. 31.
- Лицевой Апокалипсис (л.), XVI в. // ГИМ. ОР. Хлуд. №7д.
- Лицевой Апокалипсис (л.), XVI в. // ОР РНБ. Солов. № 58.
- Лицевой Апокалипсис (л.), XVI в. // ОР РГБ. Ф. 98 (Егоров). № 1844–
- Лицевой Апокалипсис (л.), XVI в. // ОР РГБ. Ф. 466 (Егоров). № 6.
- Лицевой Апокалипсис, XVII в. // Библиотека Чикагского университета, Ms. 931 (Elizabeth Day McCormick Apocalypse).
- Отчет о реставрации живописи XVII в. в западной паперти Успенского собора Московского Кремля. 1978 г. // ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. Оп. 1980. Д. 24.
- Отчет о реставрационных работах, выполненных в Грозненской галерее Благовещенского собора Московского Кремля. 1950 г. // ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. Оп. 1950. Д. 30.

### Литература

- Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964.

- Алексеев А. А., Лихачев О. П.* К текстологической истории древнеславянского Апокалипсиса // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги Библиотеки АН СССР, 1985. М.; Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. Вып. 3.
- Анкудинова Е. А.* Живопись святых ворот ярославского Спасского монастыря // Краеведческие записки / Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник. Ярославль, 1984. Вып. 5/6. С. 82–88.
- Буслаев Ф. И.* Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX век / сост. Ф. И. Буслаев. М.: Синодальная типография, 1884.
- Бузыкина Ю. Н.* Персонализации в «Апокалипсисе» в паперти Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о классических мотивах в древнерусском искусстве // XXII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. Ярославль: Ярославский худож. музей, 2018. С. 15–30.
- Журавлева И. А.* Благовещенский собор Московского Кремля / под ред. И. А. Журавлевой М.: Художник и книга, 2012.
- Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры / И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова. М.: Искусство, 1990.
- Качалова И. Я.* Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / под ред. Л. Щенниковой. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 30–53.
- Качалова И. Я.* Икона «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия: [Сб. статей]. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 240–253.
- Квливидзе Н. В., Турилов А. А.* Иллюстрации к Библии // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 5. С. 119.
- Квливидзе Н. В.* Отражение богословия преподобного Иосифа Волоцкого в монументальных программах времени митрополита Макария // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 28–47.
- Косякова В. А.* Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света / Валерия Косякова. М.: АСТ, 2018.
- Крылов А. К.* Особенности росписи первой половины XVI века в Рождественском соборе можайского Лужецкого монастыря // Вопросы археологии и истории Верхнего Поочья. Калуга: [Б. и.], 1989. С. 41–44.
- Кустодиева Т. К.* Итальянская живопись XIII–XIV веков. Каталог коллекции Гос. Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011.
- Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М.: Искусство, 1961.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
- Небольсин А. С., Ианнуарий (Ивлев), ариманрит, Никитина Т. Л., Грибов Ю. А., Качалова И. Я.* Иоанна Богослова Откровение // Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 24. С. 705–745.

- Гиппиус А. А.* Новые данные о пономаре Тимофее — новгородском книжнике середины XIII век // Информационный бюллетень Международной ассоциации по изучению и распространению славянских культур (МАИРСК). Вып. 25. М., 1992. С. 59–86.
- Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки / под ред. А. А. Турилова. Составители Т. В. Анисимова и др.; Авторы статей С. П. Бавин, Г. В. Попов. М.: Индрик, 1995.
- Подковырова В. Г.* Проблема описания лицевых старообрядческих Апокалипсисов // Материалы III Международной научно-практической конференции «Старообрядчество: история и современность, местная традиция, русские и зарубежные связи», 25–29 июня 2001 г. Улан-Удэ. Улан-Удэ, 2001. С. 297–303.
- Подковырова В. Г.* Стенопись монастырей Афона и иконография русских лицевых Апокалипсисов // Афон и славянский мир. Сборник 1. Материалы международной научной конференции, посвящённой 1000-летию присутствия русских на Святой горе. Святая гора Афон : Изд.-во. Русского Свято-Пантелеимонова монастыря, 2014. С. 292–314.
- Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII — начала XX века: научный каталог / В. Г. Подковырова; Библиотека РАН. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2016. (Описание Рукописного отдела Библиотеки РАН. Т. 10. Вып. 2).
- Послания Иосифа Волоцкого / подг. текста А. А. Зимина, Я. С. Лурье. М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1959.
- Сарабьянов В. Д.* Росписи собора Рождества Богородицы Можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного // Искусство христианского мира: сборник статей. Вып. 9. М.: ПСТГУ, 2005. С. 113–135.
- Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М.: Изд.-во ПСТГУ, 2007.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2009.
- Соколова Г. С.* Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Фрески Феодосия 1508 г. Л.: Аврора, 1969.
- Сукина Л. Б.* Человек верующий в русской культуре XVI–XVII веков. М.: РГГУ, 2011.
- Турилов А. А.* Древнейший южнославянский письмовник третьей четверти XIV в. // Русский феодальный архив XIV — первой трети XVI в. (РФА). М., 1987. Вып. 3. С. 556–559.
- Флайер М. К.* К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб.: Изд. «Дмитрий Буланин», 2003. С. 178–187.
- Чилингиров А. А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства / пер. с болг. Г. В. Попова // ДРИ: Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. Т. 9. С. 325–342.
- Чинякова Г. П.* О развитии иконографии русского лицевого Апокалипсиса XVI века // Традиции и современность. М., 2013. №14. С. 119–135.
- Чинякова Г. П.* К вопросу о сложении иконографии русского лицевого Апокалипсиса в XVI веке // Герменевтика древнерусской литературы. М.: [Б. и.], 2014. Вып. 16–17. С. 1032–1064.
- Чинякова Г. П., Николай (Погребняк), епископ, Гамлицкий А. В.* Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись: альбом-каталог. М.: БуксМАрт, 2018.

- Эко У. Эволюция средневековой эстетики / пер. с ит. Ю. Н. Ильина в обраб. и под ред. Е. Ю. Козиной и И. А. Доронченкова; пер. с лат. А. С. Струковой. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Юрганов А. Л. Категории русской средневековой культуры. М.: МИРОС, 1998.
- Castelfranchi L. Giusto de' Menabuoi. Milano, 1966.
- Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova / A cure di A. M. Spiazzi. Trieste, 1989.
- Heinsius M. Der Paradies garten der Herrad von Landsberg: ein Zeugnismittelterlicher Kultur- und Geistesgeschichte im Elsass. P.: Alsati, 1968.
- Richard Laufner, Peter K Klein, Gunther Franz Die Trierer Apokalypse: Codex 31. Stadtbibliothek Trier / Stadtbibliothek Trier. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2001. (Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 10).
- The Elizabeth Day McCormick Apocalypse / ed. H. R. Willoughby, E. C. Colwell. Vol. 1. A Greek corpus of revelation iconography / H. R. Willoughby. Chicago: University of Chicago Press, 1940.