

*А.С. Преображенский*

### **Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске**

Домовый храм Строгановых и одновременно главный храм Соли Вычегодской, освященный 9 июня 1584 года, не был расписан сразу и простоял без фресок шестнадцать лет. Для Руси XVI столетия эта ситуация была в порядке вещей. Большинство крупных и малых храмов этого времени оставались не расписанными несколько столетий, а сравнительно немногочисленные церкви, имевшие внутренние росписи, часто получали их спустя многие десятилетия после строительства. Это правило распространялось и на важнейшие соборы Московского государства: достаточно вспомнить, что ныне существующий Успенский собор Московского Кремля, возведенный в 1475–1479 годах, был полностью расписан лишь в 1513–1515 годах, а Архангельский собор 1505–1508 годов – в 1560-е годы. Долгое время в величественном пространстве этих и других храмов господствовали высокие многоярусные иконостасы и комплексы разновременных икон, стоявших у стен и столбов.

Так же обстояло дело и с сольвычегодским Благовещенским собором. На протяжении 1570-х – 1590-х годов его ктитория заказывали для главного храма и приделов не только иконостасы, но и множество местных образов на традиционные и новые, символические сюжеты. Составляя редкий по сложности и полноте иконописный ансамбль, раскрывавший важнейшие догматы православного вероучения, эти произведения вряд ли могли заменить собой пространственный стенописный комплекс, который со всех сторон окружает молящегося, помещает его в центр идеальной модели мироздания и позволяет ощутить ход направляемой Господом истории мира. По-видимому, в последние годы XVI века представители семейства Строгановых осознали некоторую неполноту облика родового храма, которому не хватало необязательного, но выразительного элемента внутреннего убранства – монументальной живописи.

Так как сольвычегодский собор в известном смысле воспроизводил одноименную домашнюю церковь русских царей – Благовещенский собор Московского Кремля с его посвящением, многопридельной структурой, серией икон догматического содержания и многосюжетными росписями<sup>39</sup> – появление настенной живописи кажется вполне естественным шагом, увенчавшим многолетние работы над зданием и его убранством. Однако замысел Строгановых не следует сводить лишь к копированию облика «идеальной» домово́й церкви, тем более что фрески в наосе сольвычегодского и московского храмов имеют разное содержание. Кажется вероятным, что заказчики росписей соборного храма Соли Вычегодской откликнулись на деятельность своих современников Годуновых, которые в на рубеже XVI–XVII веков продемонстрировали явную склонность к украшению монументальной живописью важных для них храмов.

За короткий период, охватывающий 1590-е – начало 1600-х годов, в России было расписано немногим меньше церквей, чем в полувековое правление Ивана Грозного. Стенописи появились в целом ряде уже существовавших и вновь выстроенных храмов: Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме, Смоленском соборе Новодевичьего монастыря в Москве, возможно – в соборе Троицкого Болдина монастыря и, наконец, в Троицком храме Больших Вязём, подмосковной усадьбы Бориса Годунова. К числу этих сохранившихся и утраченных ансамблей следует отнести ещё один крупный памятник, не связанный напрямую с годуновским заказом – росписи собора Богородицкого монастыря в Свияжске, исполненные или законченные уже в краткое царствование Лжедмитрия I

---

<sup>39</sup> Об ориентации ктиторской деятельности Строгановых в их вотчинах на столичную культуру см.: *Маханько М.А.* Почитание московских святых Строгановыми: влияние столичной культуры на периферии (вторая половина XVI – начало XVII в.) // *Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век.* С. 341–359.

(1605 год)<sup>40</sup>. Фрески Благовещенского собора в Сольвычегодске, датированные 1600 годом, стоят в одном ряду с важнейшими произведениями русской живописи так называемого годуновского периода, отражая процесс переосмысления самой идеи храмового интерьера и возвращения к древней, ещё византийской концепции церкви с развитой программой стенописного декора. Показательно, что хронологический разрыв между завершением строительства сольвычегодского собора и созданием его росписей по сравнению с многими другими храмами оказался сравнительно небольшим, особенно если учесть, что само сооружение строилось больше двадцати лет. Это означает, что Строгановы, чьи художественные предпочтения в 1590-е годы заметно сблизились со столичными вкусами, быстро уловили новые тенденции и, как только у них появилась возможность обратиться к московским мастерам, имевшим опыт монументальных работ, озаботились росписью родового храма, чтобы придать его облику идеальную завершенность. Вряд ли случайно это произошло вскоре после завершения нескольких крупных ансамблей годуновского заказа – росписей соборов Ипатьевского и Новодевичьего монастырей и, возможно, усадебного храма в Вязёмах<sup>41</sup>. Некоторые из мастеров, работавших в этих храмах, могли попасть в Сольвычегодск и использовать в росписи Благовещенского собора уже сложившиеся композиционные схемы и систему художественных приемов. Впрочем, даже

---

<sup>40</sup> Датировка свияжской росписи обоснована в наших работах: *Преображенский А.С.* К вопросу о датировке росписей собора Успенского монастыря в Свияжске // Свияжские чтения. Сборник докладов конференции. Вып. I. Свияжск, 2009. С. 30–42; *Он же.* О стиле и времени создания росписи собора Успенского монастыря в Свияжске // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. 2009. М., 2009. С. 268–308; *Он же.* О фресках собора Свияжского Успенского монастыря // Фрески и иконы Свияжского Успенского собора. СПб., 2009. С. 21–35.

<sup>41</sup> Этот ансамбль не имеет точной даты. По некоторым сведениям, церковь Троицы была освящена в 1600 году, и к этому времени должны были быть исполнены ее росписи.

если в Сольвычегодске оказались другие художники, во главе их артели стояли столичные мастера, несомненно, знакомые с стенописными ансамблями 1590-х годов.

### **Росписи 1597 года в галереях**

Однако первые росписи в сольвычегодском храме появились несколько раньше 1600 года. Согласно надписи, в поновленном виде сохранившейся на архивольте западного портала собора, в 1597 году были расписаны его паперти (галереи)<sup>42</sup>: «Лета 7105го году подписано бы(сть) настенны[м] писмомъ около сего храма в паперте оу Бл(а)говещения прес(вя)теи Б(огоро)д(и)цы»<sup>43</sup>. От этой росписи уцелело несколько прописанных, но полностью сохранивших первоначальную иконографию композиций, которые расположены на выходящих в галереи участках западного и северного фасадов соборного четверика. На внешних стенах и сводах галерей живописи, по-видимому, никогда не было, если не считать небольших изолированных композиций, которые могли находиться над входами в не существующие сейчас приделы (одна из таких композиций уцелела в северном торце западной галереи, над входом в алтарь придела Собора Богородицы). Во всяком случае, ее следы пока не обнаружены, и оснований думать, что начатая роспись паперти осталась незавершенной, нет. Маловероятно и то, что в 1597 году Строгановы собирались расписывать весь собор, но по каким-то причинам не смогли осуществить свой замысел. Судя по всему, фрески галерей задумывались как отдельный ансамбль, который, в отличие от росписей обширного храма и алтарей, можно было исполнить силами небольшой группы иконописцев, находившихся в распоряжении Строгановых. Аналогичные комплексы стенописей, иногда занимавшие только внутренние стены галерей, в XVI–XVII веках

<sup>42</sup> Здесь и далее надписи приводятся в современной орфографии. Титла раскрываются с внесением букв в круглые скобки.

<sup>43</sup> 7105 год от сотворения мира соответствует сентябрю 1596 – августу 1597 года, но стенописные работы, скорее всего, велись в летний сезон 1597 года.

встречались и в других русских храмах, ещё не имевших росписей в основном пространстве<sup>44</sup>.

Цикл стенописей в галереях сольвычегодского собора сохранился не полностью, однако его замысел легко поддается реконструкции. Он основан на идее церковного притвора как преддверия храма, особой зоны, подготавливающей верующего к вступлению в основное пространство и настраивающей его на благочестивые размышления. Поэтому над западным порталом Благовещенского собора представлен Христос Вседержитель, который взирает на человека с небес, напоминая ему о том, что он входит в подобный небесам дом Божий, а по сторонам того же портала в соответствии с давней традицией изображены архангелы: Михаил, защищающий храм, и Гавриил, записывающий имена входящих. Тему входа в священное пространство продолжают образы престольных праздников собора, находящие аналогии в наружных росписях многих византийских и древнерусских церквей. Они естественным образом сочетаются с фигурами тезоименных святых храмоздателей, то есть с ктиторской тематикой.

На западном фасаде к северу от портала находится образ Благовещения, праздника, которому посвящен главный престол сольвычегодского храма. Симметрично, в южном прясле фасада, изображена Святая Троица. Эта сцена не соответствует программе посвящений храмовых престолов, но благодаря своему универсальному догматическому значению хорошо вписывается в концепцию росписей паперти: если образ Троицы иллюстрирует догмат о троичности Божества, то сцена Благовещения раскрывает учение о Боговоплощении и двух природах Спасителя. Взятые вместе, обе композиции излагают догматические основы христианской веры

---

<sup>44</sup> Согласно описи 1601 года, в папертях Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря существовали отдельные стенописные композиции, очевидно, созданные в конце XVI века, но сам собор был расписан лишь в 1641 году. К 1650-м годам относятся фресковые композиции в западной галерее собора костромского Ипатьевского монастыря, а росписи четверика и алтаря храма – к 1685 году.

и напоминают о особом значении храмового праздника Благовещения как начала спасения человеческого рода. Исключительную роль этого события в евангельской истории подчеркивают важные детали, характерные едва ли не для всех образов Благовещения, созданных по заказу Строгановых: крупная фигура Бога Отца в облаках, изображение Младенца Христа в лоне Богоматери, свидетельствующее о реальности воплощения Божества от Девы, и пещера с надписью, возвещающей грядущее Рождество: «Вертеп в нем же родися Христос»<sup>45</sup>.

Крупные фресковые композиции на паперти, доступные для поклонения даже тогда, когда был заперт сам храм, фактически представляли собой моленные образы, заменяющие или предваряющие святыни в интерьере собора. Их «иконную» роль акцентируют фигуры предстоящих святых, размещенные на лопатках западного фасада и первоначально заключенные в килевидные обрамления. Судя по сохранившимся образам, это были тезоименные святые членов рода Строгановых, участвовавших в строительстве и украшении храма. Изображенные в молитвенных позах, они как бы призывали посетителей собора молиться за храмоздателей, одновременно внушая членам семейства ктиторов веру в заступничество небесных покровителей и действенность молитвы предков. Из этой серии образов, столь важной для Строгановых, которые всячески культивировали почитание своих заступников, до нашего времени дошли фигуры преподобного Иоанникия Великого – небесного покровителя Аники Фёдоровича Строганова, преподобного Максима Исповедника, чье имя носил Максим Яковлевич, один из самых усердных в этом семействе заказчиков икон и церковной утвари, и апостола Петра – патрона Петра Семеновича Строганова. Судя по архитектуре галерей, первоначально таких фигур было больше, и едва ли можно сомневаться в том, что на паперти храма

---

<sup>45</sup> Ср. иконы на тот же сюжет из сольвычегодского Благовещенского собора: Иконы строгановских вотчин XVI–XVII веков. По материалам реставрационных работ ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря. Каталог-альбом. М., 2003. Кат. 1, 2, 8, 33.

находились образы тезоименных святых Якова, Григория и Семена Аникиевичей, Никиты Григорьевича и Андрея Семеновича Строгановых. Видимо, они располагались на лопатках трех фасадов, фланкируя образы храмовых праздников и другие сцены. Так как на западной галерее, у главного входа в собор, находятся образы святых Иоанникия, тезоименитого храмоздателя Анике, Максима и Петра, а в паре с Петром, покровителем Петра Семеновича, скорее всего, был представлен святой его брата Андрей Стратилат, можно предположить, что заказчиками росписей паперти были Максим, Петр и Андрей Строгановы.

Ещё две композиции, когда-то сопровождавшиеся фигурами предстоящих, уцелели на северном фасаде храма. Одна из них – гимнографическая сцена «Что Ти принесем, Христе», представленная в своем традиционном кратком варианте, – соответствует празднику Собора Богоматери, которому посвящен придел, находящийся на углу западной и северной галерей, под не существующей сейчас древней колокольной. Вторая фреска, иллюстрирующая историю библейского пророка Ионы, в отличие от остальных композиций лишена догматического значения и не связана с топографией храма. Ее смысл – нравоучительный, так как деяния Ионы, история его проповеди и пребывания во чреве китовом должны были напоминать верующим о необходимости послушания воле Божией и покаяния, которые необходимы для достижения вечной жизни (как известно, избавление Ионы из чрева кита толкуется как прообраз воскресения Христова и общего воскресения). Дидактические задачи этой композиции как нельзя лучше отвечают функциям церковной паперти и ее декора, подготавливающего к входу в основное пространство. Важно отметить, что история пророка Ионы волновала заказчиков и на личном уровне: об этом говорит небольшая икона строгановских писем из собрания Русского музея, отличающаяся от фрески по стилю, но очень близкая ей по иконографии<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> *Вилинбахова Т.* Строгановская икона конца XVI – начала XVII века. СПб.; Калининград, 2005. С. 92–93.

Аналогичные миниатюрные иконы, созданные для Строгановых в начале XVII века, помогают понять, какие композиции могли размещаться на других простенках северного и южного фасадов. Вероятно, в их числе были «Рождество Николая Чудотворца» (или сцена кончины святителя), «Исцеление митрополитом Алексием ханши Тайдулы» и «Преставление Иоанна Богослова»<sup>47</sup>, иными словами – важные сюжеты из житий святых, которым посвящены приделы Благовещенского собора. Впрочем, не исключено, что наряду с какими-то из этих сцен в галереях находились композиции на гимнографические и нравоучительные сюжеты.

Росписи соборных галерей были тесно связаны с историей храма и сохраняли память о его строителях, но замысел этого небольшого ансамбля имел более сложные истоки. Несомненно, заказчикам были известны выполненные в середине XVI столетия фрески северной и западной галерей Благовещенского собора Московского Кремля<sup>48</sup>. К кремлевскому образцу явно восходят сцена с пророком Ионой, которая в обоих случаях размещается в северной галерее, образ Троицы к югу от западного портала и принцип сопоставления этой композиции с богородичным сюжетом к северу от того же проема (в Сольвычегодске это «Благовещение», а в Москве – «О Тебе радуется»). Однако сходство двух ансамблей не исчерпывается этими совпадениями. В придворной церкви на лопатках выходящих в галереи фасадов были представлены молящиеся московские государи, которые

---

<sup>47</sup> Эти иконы опубликованы: Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI–XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. Кат. 779; Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1987. Кат. 64; Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 2005. Кат. 43; Музей русской иконы. Каталог собрания. Т. I. Памятники античного, раннехристианского, византийского и древнерусского искусства III–XVII веков. М., 2010. Кат. 34.

<sup>48</sup> О их программе см.: Самойлова Т.Е. Тема царской и княжеской святости в росписях Благовещенского собора // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003. С. 24–38.



некогда сооружали, перестраивали и украшали свой домовый храм. Строгановы взяли за образец именно эту идею. Тем не менее, русское искусство XVI века фактически не знало полноценных прижизненных портретов донаторов, а посмертные изображения, подобные княжеским надгробным портретам в Архангельском соборе, были доступны только для ктиторов из правящего рода. Поэтому на паперти сольвычегодского храма изображены святые, «замещающие» тезоименных им храмоздателей.

Авторская живопись фресок на галереях полностью прописана во второй половине XIX века<sup>49</sup>, но поновления лишь отчасти исказили ее легко узнаваемый стиль. Пропорции фигур, облик архитектурных сооружений, рисунок горок, система их моделировки, а также методы композиционного построения двух сцен западной паперти говорят о теснейшем родстве этого цикла с иконами Благовещенского собора. Речь идет не столько о иконографической зависимости одного комплекса от другого (наиболее полно она проявилась в сцене Благовещения, очень близкой, хотя и не идентичной двум большим соборным иконам на тот же сюжет), сколько о принципиальном стилистическом сходстве, использовании одних и тех же излюбленных мотивов и ярких приметах индивидуального почерка. Основываясь на этих частностях, росписи папертей можно приписать мастерам, которые исполнили большую группу местных икон, датируемую 1580-ми – 1590-ми годами<sup>50</sup> (к числу наиболее ярких произведений этой группы относится образ Святой Троицы со сценами бытия в собрании Сольвычегодского музея). Вероятно, украшение галерей стало финалом работ над грандиозным иконописным циклом, который в таком случае должен был быть закончен до 1597 года.

---

<sup>49</sup> Сцены записаны неравномерно, на некоторых композициях сделаны реставрационные пробы, открывшие поврежденную авторскую живопись.

<sup>50</sup> Отмечено Е.В. Логвиновым: *Логвинов Е.В. Иконы «строения именитых людей» Строгановых // Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. Каталог выставки. М., 1991. С. 18–19, 20.*

Происхождение мастеров, которые писали эти иконы и настенные композиции, остается неясным. Высказывалось мнение о том, что фрески галерей писала артель московских иконников, однако и эти композиции, и родственные им иконы не имеют прямых стилистических параллелей среди столичных произведений конца 1590-х годов. Основываясь на некоторых признаках живописи, можно предположить, что коллектив иконописцев, работавший в Сольвычегодске в последние десятилетия XVI века, включал выходцев из художественных центров Русского Севера, причем не из самого Сольвычегодска, соседнего Устюга или более дальних Холмогор, и даже не из богатой мастерами Вологды, а из лежавших далее на запад Белоозера и Каргополя – значительных регионов, поддерживавших связи с Москвой, Средней Русью и Новгородом. Исполнители росписей 1597 года не стремились подражать уже сложившемуся рафинированному стилю столичной живописи рубежа XVI–XVII веков, демонстрируя склонность к крупным, малоподвижным формам, геометрическим композициям и экспрессивным чертам, свойственным живописи времени Ивана Грозного. Однако в целом эта художественная концепция, воспринятая квалифицированными провинциальными художниками типа авторов икон из Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря и Благовещенской церкви Соловецкого монастыря, отвечает сути русского искусства так называемого годуновского периода. Она основывается на принципе величественной, чуждой драматизма репрезентации действия и персонажей, которые пребывают не столько в условном пространстве изображения, сколько на самой границе с миром зрителя.

Чтобы добиться такого эффекта, мастера росписей паперти отказываются от передачи глубины пространства, разворачивают действие вдоль плоскости стены, насыщают композиции паузами между фигурами и до отказа заполняют эти паузы архитектурными и пейзажными мотивами. Образуя «фасад» или, скорее, сплошной «задник» сцены, исключая даже намек на ее глубину, эти мотивы максимально выдвигают фигуры вперед, а

кроме того, мерностью своих повторяющихся очертаний ориентируют зрителя на длительное предстояние образу. Фигуры с не вполне законченными, дрящимися, иногда угловатыми движениями очень условно соединяются со стаффажем. Они накладываются на сложные панно из палат и горок без всякой пространственной привязки и приобретают почти не реализуемую, но вполне внятную способность к медленному перемещению на их фоне, которая усиливается тем, что сам пейзаж и архитектурные кулисы дробятся на множество мелких однородных форм – арочек, фронтонов и лещадок. Их фронтальность притягивает взгляд к изобразительной плоскости, а равномерный ритм задает движение вдоль нее, заставляя воспринимать композицию во времени.

Эти свойства, не влияющие на восприятие содержания сюжетов, но создающие эффект «живой иконы», хорошо заметны по композициям «Благовещение» и «Святая Троица», в свое время справедливо отнесенным к числу лучших произведений русской монументальной живописи XVI столетия<sup>51</sup>. Крупный размер фигур, мощный размах ангельских крыльев и развитые архитектурные формы сообщают обеим сценам импозантность, отвечающую масштабам пространства. Однако их величие не абсолютно и не отстраняет композиции от зрителя. Оно компенсируется уплотненностью предметов, кажущихся доступными осязанию, подвижностью форм, отсутствием жесткой привязки фигур к пространству, их некоторой неуклюжестью и незавершенностью движений, открытостью простодушно-доверчивых образов (несмотря на записи, это качество персонажей росписи легко угадывается не только по их жестикуляции, но и по лицам). Контраст между значительностью композиционных элементов и впечатлением того, что все они, повинувшись некоему повелению, на наших глазах переживают процесс трансформации, создает картину одухотворенного мира,

---

<sup>51</sup> Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. С. 81–83.

приводимого в движение присутствием Божества. Демонстрация реальности этого присутствия, не просто подразумеваемого сюжетом, но улавливаемого зрением человека в реальном времени, составляет основное содержание искусства рубежа XVI–XVII веков и в том числе – фресок 1600 года в четверике и алтаре сольвычегодского Благовещенского собора. Росписи паперти, созданные чуть раньше, иными, не столичными мастерами, и в несколько иной стилистике, во многом отражают те же тенденции и могут быть названы эпиграфом к чуть более позднему основному ансамблю.

Насколько можно судить по нераскрытой живописи, композиции на внутренних стенах соборных папертей отличаются по стилю от одиночного изображения на северной стене западной галереи, над входом в придел Собора Богородицы. Это образ Богоматери с Младенцем, раскрытый фрагмент которого демонстрирует несколько иной подход к форме, выпуклой, круглящейся и сложно моделированной. Необычная иконография фрески со сложной позой Христа, представленного с обнаженной ножкой и плечом и обнимающего мать, сидя спиной к зрителю, также не вписывается в контекст росписей паперти, продолжающих русскую иконографическую традицию.

Иконографический тип, к которому принадлежит фреска, известен под названиями «О, Всепетая Мати» и «Богоматерь Аравийская» (иначе – «Арапетская»)<sup>52</sup>. Он изредка использовался русскими иконописцами в XVII веке, о чем свидетельствуют две прориси в составе Сийского иконописного подлинника, и был сравнительно широко распространен в традиционной иконописи Нового времени. В его основе, очевидно, лежат поствизантийские произведения, восходящие к итальянским образам Мадонны XIV–XV веков. Сольвычегодская композиция является едва ли не старейшим в России примером этого типа и, видимо, не случайно. Укоренение иконографии «О,

---

<sup>52</sup> Судя по просматривающейся надписи в медальоне и некоторым аналогиям, образ имел не соответствующее его иконографии наименование «Одигитрия».

Всепетая Мати» в России могло быть связано именно с инициативой Строгановых, интересовавшихся редкими, в том числе греческими по происхождению сюжетами<sup>53</sup>. Мотивы, заимствованные из поствизантийской живописи, присутствуют и в росписи основного пространства сольвычегодского собора. Следовательно, фрески паперти и в этом отношении являются своеобразным прологом к ансамблю 1600 года. Не исключено, что богородичный образ в западной галерее был выполнен одновременно с ним.

### **Росписи четверика и алтаря собора**

#### *Время создания и мастера*

Дата росписей в центральном пространстве Благовещенского собора и его алтаре определяется по нескольким источникам. Авторы значительной части публикаций XIX–XX веков, ссылаясь на надпись-«летописец», опоясывающую четверик храма, приводили не его текст, а надпись 1820-х годов, и ныне существующую на обороте киота, стоящего перед иконостасом<sup>54</sup>. Этот поздний текст, как выяснилось сравнительно недавно, вполне достоверен. Он восходит к четырем записям об основании, росписи и

---

<sup>53</sup> К этому типу относится шитая пелена 1660-х годов из Благовещенского собора (Сольвычегодский музей). См.: *Силкин А.В.* Лицевое шитьё строгановских мастерских. М., 2009. Кат. 62. Примером обращения Строгановых к другой италянизирующей богородичной иконографии (*Madre della Consolazione*) является икона с условным названием «Богоматерь Палестинская» письма Семёна Хромого (Русский музей; Вилинбихова Т. Строгановская икона... С. 66–67).

<sup>54</sup> *Донская Л.Н., Донской Г.Г.* Из истории строительства и создания настенных росписей Благовещенского собора г. Сольвычегодска // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация.* 8 (38). М., 1983. С. 37–46 (авторы этой работы считают текст на киоте позднейшим не только по исполнению, но и по содержанию). Вывод о том, что публиковался именно этот текст, а не настенная надпись, содержится еще в докладе М.С. Лаговского, обследовавшего в 1927 году иконы и фрески Благовещенского собора (*Иконы строгановских вотчин...* С. 230–231).

двух освящениях собора, обнаруженным в рукописи Папского института восточных исследований в Риме<sup>55</sup>, которые стоит привести целиком:

«Лета 7068г(о) индикта 3 м(еся)ца основан сии храм соборной каменной Бл(а)говещение прес(вя)теи вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шей Б(огороди)цы и пр(и)снод(е)в(е)и М(а)рии и с пределы ея у Соли у Вычегодские на посаде при бл(а)говерном г(осу)д(а)ре ц(а)ре и великом кн(я)зе Иванне Василевиче всея Руси и при великом г(оспо)д(и)не Макарии митрополите Московском и всея Руси и при архиепис(ко)пе Никандре Ростовскомъ. Лета 7092г(о) индикта 12 м(еся)ца июн(я) в 9 д(е)н(ь) с(вя)щ(е)нъ бысть храмъ соборной Бл(а)говещение прес(вя)теи Б(огороди)цы и пр(и)снод(е)в(е)и М(а)рии у Соли у Вычегодские на посаде при бл(а)говерном г(осу)д(а)ре ц(а)ре великом кн(я)зе Феодоре Ивановиче всея Руси в первое лето г(осу)д(а)рства его а и при ег(о) бл(а)говерной и хр(и)столюбивой ц(а)р(и)це и великой княгини Ирине Федоровне всея Руси и при великомъ г(оспо)д(и)не Дионисие митрополите Московском и всея Руси и при архиеп(и)ск(о)пе Еуфимие Ростовскомъ а ставили сии храм своею казною Иоанникеи Федоровъ с(ы)нъ Строганов и его дети Яков и Григорей и Семен и его внучата Максим Яковлев с(ы)нъ да Никита Григорев с(ы)нъ да Ондрей и Петръ Семеновы дети Строгановы по своих родителей и по себе на память и на помянок н(ы)не и вперед. Лета 7108г(о) мая в 11 д(е)нъ оу Соли Вычегодские на посаде соборной храмъ каменной Бл(а)говещение прес(вя)теи Б(огороди)цы почят подписывати внутрь и с олтари и с пределомъ Иоанна Б(о)гослова и с кружалы в(е)рхними коло храма Бл(а)говещения Б(огороди)цы настеннымм писмом московские иконники Федоръ Савинъ да Стефанъ Арефьевъ с товарищи и сов(е)ршенъ тогож лета августа в 29 д(е)нъ строениемъ ... и Никиты Григорьева с(ы)на Строганова. Лета 7109г(о) индикта 14 м(е)с(я)ца

---

<sup>55</sup> *Турилов А.А.* Летописные записи о сольвычегодском Благовещенском соборе в рукописи Библиотеки Папского института восточных исследований в Риме // *Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. Памяти Николая Николаевича Померанцева.* М., 2001. С. 117–119.

сентября 28 д(е)нь с(вя)щ(е)нь бысть храмъ соборной Бл(а)говещение прес(вя)теи Б(огороди)цы и пр(и)снод(е)в(и) М(а)рии оу Соли Вычегодцкие на посаде въдругорядъ после подписи настенного писма в ц(е)ркве и в олтари для переделки пр(е)ст(о)льные и ц(а)рьскихъ двери при бл(а)говерной г(о)с(у)д(а)р(ы)не ц(а)р(и)це и великой княгине иноке Александре Феодоровне всея Руси и при бл(а)говерном г(о)с(у)д(а)ре ц(а)ре и великом кн(я)зе Борисе Феодоровиче всея Руси в третье лето г(о)с(у)д(а)рства его и при его бл(а)говерной г(о)с(у)д(а)р(ы)не ц(а)р(и)це и великой княгине Марье и при ихъ бл(а)городныхъ чадехъ ц(а)р(е)в(и)че кн(я)зе Феодоре Борисовиче и ц(а)р(е)вне княжне Ксенье Борисовне и при с(вя)теишемъ патриархе Иеве Московскомъ и всея Руси и при митрополите Ростовскомъ Варламе».

Из записей следует, что Благовещенский собор, впервые освященный 9 июня 1584 года, был расписан в летний сезон 7108/1600 года по заказу Никиты Григорьевича Строганова. Эти работы и связанная с ними переделка престола в алтаре и Царскихъ дверей повлекли повторное освящение собора 28 сентября 7109, то есть, в переводе на современное летоисчисление, всё того же 1600 года. обстоятельное изложение истории храма и ранняя датировка записей в римской рукописи, возможно, принадлежащих очевидцу событий, вполне позволяют доверять этим данным и отнести росписи Благовещенского собора к маю – августу 1600 года. Согласно записи о украшении храма настенной живописью, во главе работавшей здесь артели стояли столичные иконники Фёдор Савин и Стефан Арефьев.

Несколько иначе излагает историю собора и его убранства «летописец», расположенный на южной, западной и северной стенах над регистром орнаментированных подвесных пелен («полотенец»). Сам способ размещения этого текста заслуживает внимания. Сохранившиеся памятники приводят к заключению о том, что храмозданные надписи, опоясывающие церковные интерьеры, представляют собой не такое уж древнее явление. Заменившие «летописцы» на откосах или архивольтах порталов и в медальонах на столбах, они появляются в столичных монументальных

ансамблях конца XVI века (самым ранним известным примером является расписанный около 1598 года Смоленский собор Новодевичьего монастыря) – возможно, под влиянием аналогичных текстов под кровлями палат и на церковных барабанах. Сольвычегодская надпись является одним из старейших текстов, которые, обрамляя пространство храма в соответствии с ритмом регистров фресок, подчеркивают его единство и цельность. Это еще одна особенность росписи, показывающая, что она отражает новейшие столичные тенденции.

Храмозданная надпись Благовещенского собора сохранилась в записанном виде. Без поновлений остались лишь ее начальные и финальные слова, скрытые заворотами иконостаса. Тем не менее, как и при поновлении композиций и фигур, исполнители записи следовали оригиналу, сохранив даже внешний облик плотной, замысловатой вязи, которая позволила уместить на стенах сообщения об основных вехах истории храма. Хотя нельзя исключить, что в поновленную надпись вкрались отдельные неточности и искажения, ее можно признать вполне аутентичным источником<sup>56</sup>. Текст состоит из сообщений о закладке собора, его первом освящении и росписи<sup>57</sup>:

«Лет(а) 7068го индикта 3 основан сии храм Бл(а)г(о)в(е)щение прес(вя)теи Б(огороди)цы и с приделы при г(о)с(у)д(а)ре ц(а)ре и великом кн(я)зе Иване Васильевиче всея Руси самодержце и при ег(о) бл(а)г(о)ч(е)стивых ц(а)р(е)в(и)чех кн(я)зе(х) Иване и Феодоре и при митрополите Макарии всея Руси и при архиеп(и)ск(о)пе Никандре

---

<sup>56</sup> М.С. Лаговский отмечал, что переписанный «летописец» в значительной степени подвергся искажению (в основном в юго-западном углу), а «в местах дат ... заметны позднейшие заделки» (Иконы строгановских вотчин... С. 230). Однако в северо-западном углу, где помещена дата росписи, такие чинки как будто не просматриваются.

<sup>57</sup> Существующие публикации настенного «летописца» не вполне точны и имеют пропуски (Донская Л.Н., Донской Г.Г. Из истории строительства... С. 41; Выголов В.П. Архитектура Благовещенского собора в Сольвычегодске // Архив архитектуры. Вып. 1. М., 1992. С. 95–96. Примеч. 15).



Ростовском. Лета 7092го июня 9 д(ня) ос(вя)ще(н) сии храм Бл(а)г(о)в(е)щение при г(о)с(у)д(а)ре ц(а)ре и великом кн(я)зе Феодоре Ивановиче всея Руси // самодержце и при его ц(а)рице и великой кня(г)ине Ирине при митрополите Дионисии всеа Русии и при архиеп(и)ск(о)пе Еуфимии Ростовском. А ставили сии храм Ианикии Федоровъ сын(ъ) Строгановъ и его дети Яковъ и Григории и Семен(ъ) и его внучата Максим Яковлевъ сын(ъ) да Никита Григор(ъ)евъ сын(ъ) да Андреи и Петръ Семеновы дети Строгановы по своих родителей и по себе на память и на поминок ныне и впред(ъ). А подписан(ъ) сии храмъ с приделом и олтари стеном пис(ъ)мом лета 7109го го(да) маиа 11 при // бл(а)гов(е)рной ц(а)р(и)це и великой кн(я)г(и)не иноке Александре и при г(о)с(у)д(а)ре бл(а)говерном ц(а)ре и великом кн(я)зе Борисе Федоровиче всея Руси самодержце и при его бл(а)говерной ц(а)рице великой кня(г)ине Марии Григоревне и при бл(а)городных чадех ц(а)рев(и)че кн(я)зе Феодоре Борисовиче и ц(а)ревне княжне Ксении Борисовне и при с(вя)теишем Иове патриархе Московском и всеа Русии и при Варламе митрополите Ростовском а строен[ием и п]овелением Никиты Григоре...». Последние буквы надписи скрыты конструкциями иконостаса, но контекст и сопоставление «летописца» с римской рукописью и надписью на киоте не оставляют сомнений в том, что «летописец» заканчивался именем Никиты Григорьева сына Строганова.

Во многих отношениях «летописец» близок записям в рукописи из римского собрания. Его начальная часть повторяет первую запись с некоторыми сокращениями и дополнениями, а вторая часть почти идентична второй записи с добавленной к ней вставкой, содержащей имена храмоздателей (нельзя исключить, что вставка скопирована уже с настенной надписи). Фрагмент «летописца», повествующий о росписи собора, практически не совпадает с рукописным текстом, где отсутствуют упоминания о царской семье, патриархе и митрополите, но зато довольно подробно характеризуются работы и упоминаются иконники «с товарищи».

Идентичны лишь сообщения о «строении и повелении» Никиты Григорьева сына Строганова. Наконец, четвертая запись римской рукописи, говорящая об освящении храма в сентябре 1600 года, по понятным причинам не имеет соответствия в настенном «летописце», выполненном примерно за месяц до этого события. Однако она перечисляет царские и архиерейские имена почти в тех же выражениях, что фрагмент «летописца», посвященный созданию соборной росписи. Возможно, две последние записи в манускрипте Восточного института, появившиеся уже после освящения собора, частично восходят к соответствующим частям настенного «летописца», дополняя его сообщением об освящении, или, еще более вероятно, принадлежат составителю текста настенной надписи.

Тесное родство этих текстов парадоксальным образом совмещается с разночтениями в дате исполнения росписи. Надпись на стене датирует ее 7109/1601 года, позволяя думать, что работы были завершены 11 мая, а рукопись относит их к времени с 11 мая по 29 августа 7108/1600 года. Разница в один год не имеет принципиального значения для осмысления ансамбля, но всё же требует объяснения с учетом частичного совпадения дат. Полнота сведений римской рукописи делает ее сообщение более достоверным. Что касается надписи, то обозначенный в ней год вряд ли следует считать результатом описки мастера или ошибки, допущенной при поновлении. Скорее всего, датой 11 мая обозначили начало работ, относящееся к 7108 году, но, зная о планах заказчика освятить храм в ближайшем сентябре, который по средневековому летоисчислению был первым месяцем нового года, роспись пометили 7109 годом (его осень также приходится на 1600 год от Рождества Христова). Поскольку работы завершились в последних числах августа, за два дня до новолетия, эта ошибка оказалась не такой уж существенной. Следовательно, весь ансамбль был исполнен и завершён за один летний сезон, что, учитывая площадь стен, сводов и закомар на фасадах, должно было потребовать участия значительного числа мастеров.

Записи в рукописи Института восточных исследований и надпись 1820-х годов на киоте в интерьере собора называют имена лишь двух иконников, работавших над фресками «с товарищи», не обозначая количества последних. В храмозданном «летописце» таких сведений нет вообще. Однако в соборе существуют еще две настенные надписи, располагающиеся в медальонах на восточных гранях столбов, в нижнем регистре (с конца XVII века закрытые архиерейским местом и киотом, они никогда не записывались). Напоминая медальоны с надписями на оборотах многих икон строгановского заказа, они, скорее всего, следуют другой традиции, известной по стенописным ансамблям XVI–XVII веков, таким как роспись собора Спасского монастыря в Ярославле (1563–1564) и храма Николы Надеина в том же городе (1640). В отличие от Благовещенского собора, в этих храмах нет «летописца» по периметру стен, и надписи в медальонах содержат все сведения о создании фресок. Казалось бы, в Сольвычегодске не было необходимости дополнять «летописец», в котором уже было сказано о росписи, другими текстами, однако их создание, очевидно, входило в замысел заказчика. Надпись на южном столбе сохранилась почти полностью: «Изволением всемогущаго в Тро(и)цы славимаго Б(о)га и молением // пренепорочныя м(а)т(е)ре и прес(вя)тыя преч(и)стыя вл(а)д(ы)ч(и)ца н(а)шея Б(огород)д(и)ца и пр(и)сно//д(е)вы М(а)рия украси сию соборъную ц(е)рковь ч(е)стнаго ея Бл(а)говещения // настенною иконъною подпис(ь)ю от теплыя веры бл(а)гоч(е)стным радениемъ // и снисканием [Никита] Григор... [сын Строгано]в ...»<sup>58</sup>. Она подчеркивает особую роль Никиты Строганова, чье имя как одного из храмоздателей и заказчика фресок дважды упомянуто в «летописце». Однако

---

<sup>58</sup> В статье Л.Н. и Г.Г. Донских она воспроизведена до слова «подписью» включительно (*Донская Л.Н., Донской Г.Г. Из истории строительства... С. 42*). Не поддающийся прочтению фрагмент в конце очень невелик по размерам. Здесь могли располагаться слова «с сродниками» или подобные им по смыслу, либо краткое молитвенное славословие (например, «в славу Богу»).

на западной стене оно стоит в ряду имен других ктиторов, а на северной уже в момент создания росписи могло быть частично скрыто иконостасом. Развитое индивидуальное сознание донатора требовало дополнительного указания на его заслуги, и надпись на южном столбе подчеркивает «теплую веру» и «благочестивое радение» Никиты Григорьевича, выразившиеся в создании огромного стенописного ансамбля.

В соответствии с логикой таких текстов более пространный семистрочный надписи на северном столбе должна была сообщать о «подписывавших» собор иконописцах<sup>59</sup>. Однако красочный слой в медальоне очень сильно пострадал, и сейчас текст почти не читается. С трудом различим лишь фрагмент в пятой строке: «...Никитины иконописцы Игнатей с товарищи давшему (?) ...». На его основании делался неверный вывод о том, что художниками руководил некий иконописец Игнатий<sup>60</sup>. Однако даже в таком фрагментированном состоянии приведенная фраза с учетом длины утраченных строк приводит к иному заключению. Игнатий, который не известен по другим источникам, скорее всего, возглавлял группу своих «товарищей» – «Никитиных иконописцев», то есть мастеров, находившихся на службе у Никиты Строганова. Видимо, как и в других надписях такого рода, иконники, участвовавшие в создании росписи, перечислялись с указанием их происхождения. Следовательно, в предшествующих, нечитаемых сейчас строках текста говорилось о других членах сборной

---

<sup>59</sup> Эта догадка была высказана в статье: *Донская Л.Н., Донской Г.Г.* Из истории строительства... С. 42.

<sup>60</sup> Л.Н. и Г.Г. Донские приводят этот фрагмент в форме «иконописца Никитина-Игнатия», считая этого мастера руководителем работ (*Донской Г.Г., Донская Л.Н.* О реставрации стенописи Благовещенского собора г. Сольвычегодска // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация.* 9 (39). М., 1984. С. 42). Н.В. Удралова, ссылаясь на эту статью, передает текст как «украши Никитиным иконописцем Игнатием со товарищи», но сомневается в выводах исследователей – впрочем, лишь на том основании, что надпись могла сообщать не только о росписи, но и о создании икон (*Удралова Н.В.* Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске // *Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера.* М., 1989. С. 194. Примеч. 14).

артели и в том числе – о столичных иконописцах. Именно там должны были стоять имена руководивших работами московских иконников Фёдора Савина и Стефана Арефьева, которые упоминаются в записи из римской рукописи, и, вероятно, их «товарищей», оставшихся в этом источнике безымянными.

Таким образом, в надписи на северном столбе упоминалось довольно много мастеров. Это неудивительно, если учесть объем работ и необходимость их исполнения за один сезон. Меньший по масштабу ансамбль росписей Спасского собора в Ярославле 1560-х годов был создан пятью иконниками, а в 1640 году храм Николы Надеина с алтарями, приделами и галереями расписывался коллективом из двадцати человек, не считая «прочих», очевидно, выполнявших вспомогательные роли. Очевидно, надеинские росписи отражают сложившуюся практику методичного распределения задач между мастерами разных специальностей – знаменщиками, исполнителями личного и доличного, травщиками и словописцами. Сольвычегодский ансамбль, как позволяет догадываться размер надписи, был создан меньшим, но также значительным коллективом в условиях аналогичной организации работ. Это позволило расписать поверхности большой площади за три с половиной месяца. К тому же сообщение о переделке престола дает право отнести к 1600 году и сохранившуюся надпрестольную сень, сделанную из дерева и покрытую темперной живописью. О создании этого сооружения все источники умалчивают. Следовательно, они могут молчать и о работах, связанных с соборным иконостасом. Его иконы, находящиеся под записью конца XVII века, сложно датировать, но две хранящиеся отдельно иконы столпников<sup>61</sup>, видимо, изъятые из иконостаса при изготовлении существующей рамы 1690-х годов и равные по высоте оставшимся на своих местах деисусным образам, вполне могли быть написаны около 1600 года. Если это так, то в задачи артели, находившейся в это время в Сольвычегодске, входило дополнение или создание соборного иконостаса (не случайно в уже приведенном тексте

---

<sup>61</sup> Иконы строгановских вотчин... Кат. 10, 11.

из римской рукописи говорится и о переделке Царских дверей). Нынешний иконостас в своем первоначальном виде, скорее всего, частично заслонял фрески на восточной и боковых стенах четверика, но не в такой степени, как это делает его нынешняя конструкция. Видимо, он был рассчитан на существование росписей и мог быть исполнен одновременно с ними<sup>62</sup>.

Фёдор Савин и Стефан Арефьев, согласно записи из римского манускрипта, были московскими иконниками, и эта информация находит подтверждение в немногочисленных известиях о их деятельности после Смуты, в 1610-е – 1620-е годы<sup>63</sup>. К 1600 году мастера уже должны были иметь опыт стенописных работ и, вероятно, поэтому Никита Строганов пригласил их в Сольвычегодск. Хотя никаких данных о Фёдоре Савине и Стефане Арефьеве за 1590-е годы не сохранилось, можно предположить, что оба иконника участвовали в создании стенописей, заказанных членами рода Годуновых, и это обстоятельство привлекло внимание заказчика. До этого Строгановы, очевидно, не так часто пользовались услугами столичных иконописцев, хотя известно, что в 1580-е – 1590-е годы несколько икон по их заказу исполнили Посник Дермин, Истома Савин и Прокопий Чирин. Прозвание Фёдора Савина могло бы указывать на его родство с иконниками Истомой Савиным и его сыновьями Никифором и Назарием, однако не исключено, что это лишь совпадение. Так или иначе, приглашение мастеров из Москвы, будучи следствием тесных контактов Строгановых со столицей, сблизило с ней художественную жизнь их основной резиденции и стало важным шагом вперед, повлиявшим на дальнейшую деятельность знаменитых промышленников в сфере заказа икон и других произведений

---

<sup>62</sup> Известно, что предшествующий иконостас с иным составом икон в 1606 году был отдан Строгановыми в сольвычегодский Борисоглебский монастырь (*Савваитов П.* Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. С приложением соборной описи 1579 года. СПб., 1886. С. 23. Примеч. 1). Однако это не значит, что он стоял в Благовещенском соборе ровно до этого времени.

<sup>63</sup> Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. Изд. 2. М., 2009. С. 62–63, 576–577, 794.

искусства. Вместе с тем роспись 1600 года, несомненно, ставшая одним из крупнейших художественных свершений этого семейства, во многом следует уже сложившимся принципам строгановского ктиторства. Это не только общая ориентация на нормы элитарного придворного искусства, но и индивидуализированное религиозное сознание, способствовавшее формированию тонкого художественного вкуса Максима Яковлевича и Никиты Григорьевича. Начатый ими еще до создания стенописей процесс конструирования в родовом храме особого мира образов свидетельствует и о энциклопедизме мышления, и о остром религиозном чувстве, и о своего рода коллекционерской страсти этих заказчиков. Поэтому программа и стиль фресок Благовещенского собора наряду с духом времени, преломившимся в творчестве ведущих мастеров ансамбля, отражают уже выработавшиеся иконографические и эстетические предпочтения заказчика, которого можно назвать одним из соавторов этого важнейшего произведения своей эпохи.

Как уже было сказано, согласно записи в манускрипте римского Восточного института «соборной храм каменной Благовещение пресвятеи Богородицы почят подписывати внутрь и с олтари и с пределомъ Иоанна Богослова и с кружалы верхними коло храма». По установившейся к тому времени традиции наружных росписей, фрески украшали и закомары («кружала верхние»), увеличивая активность собора в городском пространстве. Сейчас в десяти закомарах четырех фасадов находятся композиции, недавно написанные заново по остаткам поздней живописи, причем их расположение, насколько можно судить, несколько изменено по сравнению с сценами XIX века<sup>64</sup>. В свою очередь, не известно, насколько точно последние воспроизводили набор композиций 1600 года. Однако

---

<sup>64</sup> Сейчас на западном фасаде изображены Деисус (Христос Царь Царем), Рождество Богоматери и Рождество Христово; на северном – Благовещение и Сретение, на южном – Введение во храм и Успение, на восточном – Воскресение (в позднем варианте «Восстание из гроба»), Богоявление и Жены мироносицы у гроба Господня. Судя по дореволюционным снимкам, «Воскресение» и «Богоявление» в конце XIX века находились в закомарах западной стены.

весьма вероятно, что, как и сейчас, в закомарах находились сцены двенадцатых праздников включая храмовое «Благовещение, «Воскресение Христово» и «Деисус».

Писцовая книга Сольвычегодска 1625 года сообщает о том, что «в церкви у Благовещения и в приделе у Ивана Богослова стены подписаны стенным писмом с трех сторон» и далее перечисляет оставшиеся нерасписанными шесть приделов, которые примыкали к храму и его галереям<sup>65</sup>. Таким образом, обширный соборный комплекс был расписан не полностью, и основной храм с находившимся в его южной апсиде (дьяконнике) приделом апостола Иоанна Богослова был противопоставлен остальным приделам с их чисто иконным убранством. Неясно, имелась ли роспись 1600 года в северной апсиде, где сейчас находится лишь несколько композиций позднего XVIII столетия, которые представляют собой отдельные живописные клейма и не покрывают всех стен и сводов. Следов более раннего красочного слоя здесь нет и, по-видимому, это не случайно. Примыкающее с севера к алтарю пониженное пространство, над которым находятся изначально предусмотренные строителями собора изолированные помещения для хранения церковной утвари, в древности вряд ли выполняло традиционные для этой зоны функции жертвенника. На это указывают довольно заметные признаки. В нижней части северной стены центральной апсиды находится окно, в проеме которого, по всей видимости, стоял жертвенник, и именно потому в откосах окна изображены осеняющие Святые дары ангелы с рипидами в руках. Кроме того, в западной стене той же апсиды, то есть в алтарной преграде, севернее Царских врат виден заложенный входной проем с первоначальной росписью. Это древний северный вход в алтарь, о существовании которого говорит древнейшая соборная опись – так называемая опись 1579 года, на самом деле соответствующая состоянию храма на рубеж XVI–XVII веков. Согласно этому документу, между Царскими вратами и северной дверью главного

---

<sup>65</sup> *Савваитов П.* Строгановские вклады... С. 110.



иконостаса стояла всего одна икона (сохранившийся образ Богородицы Одигитрии)<sup>66</sup>. Эта дверь должна была соответствовать заложенному проему, и именно через него во время Великого входа с жертвенника на престол переносились Святые дары. Северная апсида, очевидно, оставалась изолированной от пространства храма до конца XVII века, когда появились существующая иконостасная рама и новая дверь с образом архидиакона Стефана, смещенная почти к самой северной стене в соответствии с расположением нового проема алтарной преграды. Скорее всего, как раз тогда северная апсида и превратилась в жертвенник. К моменту создания росписи она использовалась или как вспомогательное помещение, или, более вероятно, как придел. По некоторым косвенным признакам можно предположить, что здесь находился один из трех северных приделов Благовещенского собора – вероятно, храм Симеона Столпника<sup>67</sup>. Как и остальные приделы, он не был расписан. Это решение, придавшее определенное своеобразие иконографии фресок соборного алтаря, засвидетельствовало особое положение придела Иоанна Богослова в южной апсиде, который, видимо, был очень важен для заказчика и поэтому получил монументальную декорацию.

### *Поновления и реставрация*

После обновления 1690-х годов, на протяжении XVIII–XIX веков, Благовещенский собор и его убранство неоднократно подвергались переделкам. Высказывалось предположение, что уже после пожара 1718 г.

---

<sup>66</sup> Там же. С. 27.

<sup>67</sup> Эта гипотеза основывается на косвенных данных древнейшей описи, а также на том, что под поздним северным приделом собора, в уровне подклета, сохранились две первоначальные апсиды, соответствующие лишь двум из трех древних приделов. Третий придел мог находиться лишь в соседней северной апсиде основного объема.

были переписаны фрески четверика и центральной части алтаря<sup>68</sup>, однако оно не подтверждается стилем записей. В 1819 году храм снова сильно пострадал от огня и возобновлялся в 1820-е годы. В это время были разобраны четыре малые главы собора, замененные новыми барабанами<sup>69</sup>. Их внутренние поверхности не расписаны, и это означает, что существующая поздняя живопись сводов и центрального барабана появилась до 1820-х годов<sup>70</sup>. Скорее всего, ее создание было связано с значительными работами, которые по каким-то причинам производились во второй половине XVIII века. Видимо, к этому времени своды и центральная глава собора обветшали, что повлекло возведение нового, существующего и ныне барабана средней главы. Как отметил В.П. Выголов, этот восьмиоконный барабан изображен на известной панораме Сольвычегодска 1793 года, выполненной Афанасием Чудиновым<sup>71</sup>. К рубежу 1780-х – 1790-х годов на сводах центрального нефа четверика уже находились сменившие древнюю живопись композиции «Распятие» и «Новозаветная Троица», которые упоминаются в «Истории города Соли Вычегодской» Алексея Соскина (1789)<sup>72</sup>. Вероятно, орнаменты в центральном барабане и обе сцены в сводах среднего нефа, исполненные в духе зрелого барокко, можно связывать с данными о возобновлении соборного интерьера в 1777 году, когда диакон Успенской церкви Сольвычегодска Андрей Петров Шушнин поновлял иконы, а

<sup>68</sup> Донской Г.Г., Донская Л.Н. О реставрации стенописи Благовещенского собора... С. 42–43; Удралова Н.В. Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 194.

<sup>69</sup> Сохранился контракт 1822 года на разборку малых барабанов.

<sup>70</sup> К этому времени эту живопись и росписи северной апсиды относит Н.В. Удралова (Удралова Н.В. Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 194).

<sup>71</sup> Выголов В.П. Архитектура Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 84 (малые барабаны исследователь датировал тем же временем, что и средний). В первоначальном центральном барабане, как и в малых, было не восемь, а четыре окна: древнейшая соборная опись сообщает о двадцати оконницах в пяти «шеях» (Савваитов П. Строгановские вклады... С. 77–78).

<sup>72</sup> Соскин А. История города Соли-Вычегодской древних и нынешних времен // Вологодские епархиальные ведомости. 1882. Часть неофиц. № 10. С. 236.

сольвычегодский иконописец Афанасий Петров Чудинов – стенопись<sup>73</sup>. В ходе этих работ древние композиции сводов, видимо, находившиеся в очень плохом состоянии, были заменены живописью, не имевшей никакого отношения к первоначальной программе. То же произошло и с живописью в своде центрального алтаря, где поверх верхней части сцены «Иже херувимы» появились композиции на текст молитвы «Отче наш». Скорее всего, к этой же эпохе относятся живописные клейма в северной апсиде, близкие по стилю к образу Новозаветной Троицы в четверике собора, живопись в нижних регистрах центральной апсиды, воспроизводящая древние композиции, но изменившая довольно многие их детали, и образ Иоанна Предтечи в позднем южном окне той же апсиды, напоминающий «Распятие» в восточном своде центрального нефа. Все эти изображения не совсем идентичны друг другу по манере исполнения, так как, видимо, писались несколькими мастерами и, возможно, в несколько этапов, на протяжении последней четверти XVIII века. В целом они представляют собой интересные образцы северной монументальной живописи эпохи барокко, принадлежащие к устюжско-сольвычегодской художественной традиции.

Несмотря на определенную стилистическую пестроту этой поздней живописи, сравнение алтарного образа Иоанна Предтечи со слоем записи в четверике собора позволяет предположить, что сплошная запись на стенах, столбах и сводах четверика была выполнена одновременно с перечисленными композициями, хотя, очевидно, поновлялась и позднее – после пожара 1819 года и в последующие десятилетия<sup>74</sup>. Так как в этих зонах

---

<sup>73</sup> *Сорокатый В.М.* Иконописцы и живописцы Великого Устюга XVIII в. Материалы для словаря // Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье. Статьи и материалы / Ред.-сост. Э.С. Смирнова. М., 2005. С. 339, 343.

<sup>74</sup> Известно о поновлении 1825–1827 годов, осуществленном сольвычегодским мещанином Андреем Григорьевичем Стениным и соборным священником Андреем Беловым. Кроме того, частичное поновление живописи собора (возможно, главным образом композиций в галереях и на фасадах) предпринималось после 1876 года и в 1911–1912

древняя живопись имела сравнительно хорошую сохранность, поновители сохранили ее иконографию почти без изменений, хотя неправильно определили некоторые сюжеты и имена отдельных персонажей. О совпадении поздних композиций с первоначальными свидетельствует не только сама иконография, но и фрагменты сцен и фигур, которые были скрыты заворотами центрального иконостаса и киотами вокруг столбов. Отдельные сцены и фигуры остались не записанными: это образы пророков и апостолов от семидесяти в основаниях малых барабанов и регистр праздников на восточной стене, за иконами сдвоенного пророческого и пророческого ряда. Подлинная живопись 1600 года сохранилась и в заслоненной киотами и иконостасами зоне подвесных пелен на обоих столбах всех четырех стенах основного пространства. Наконец, поновлениям почти не подвергалась роспись придела Иоанна Богослова в диаконнике. Фрагменты незаписанной композиции видны в откосах заложной световой арки между приделом и алтарем. Еще одна закладка, заполняющая арку в западной стене Иоанно-Богословского придела, также может скрывать живопись 1600 года в откосах.

Основная часть огромного стенописного комплекса рубежа XVI–XVII веков до сих пор остается под записью. Масштабные работы по раскрытию фресок Благовещенского собора никогда не предпринимались, однако на рубеже 1920-х – 1930-х годов реставраторами Центральных государственных реставрационных мастерских здесь проводились расчистки. Они затронули значительные по площади участки верхних регистров северо-западного угла четверика, две композиции из цикла Вселенских соборов на северной стене и две раскрытые лишь наполовину композиции в нижней части южной стены – «Перенесение иконы Богоматери в Халкопратийский храм» и «Сорок мучеников Севастийских» (раскрытую живопись промывали водой, и ее

---

годах (Донской Г.Г., Донская Л.Н. О реставрации стенописи Благовещенского собора... С. 43; Удралова Н.В. Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 194).

потоки стекали вниз, повреждая как слой записи, так и авторский красочный слой, и оставляя заметные и сейчас следы)<sup>75</sup>. Не исключено, что тогда же были сделаны небольшие пробы на некоторых композициях в центральной апсиде. Следующий этап реставрационных и исследовательских работ в соборе относится к 1978–1980 годам. Их осуществляла бригада Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации под руководством Г.Г. Донского. Она занималась укреплением грунта и живописи в приделе Иоанна Богослова. Кроме того, была раскрыта композиция «Третий Вселенский собор» на северной стене четверика. С тех пор реставрация фресок не проводилась. Несмотря на то, что сольвычегодские росписи не раз упоминались в общих трудах о древнерусской живописи, их состояние не позволяло посвятить им развернутые публикации. Основными работами, касающимися этого центрального для своего времени ансамбля, остаются две статьи Г.Г. и Л.Н. Донских о датировке и реставрации памятника и краткий, но емкий монографический очерк Н.В. Удраловой.

---

<sup>75</sup> О реставрационных работах см.: *Донской Г.Г., Донская Л.Н. О реставрации стенописи Благовещенского собора...* С. 44; *Удралова Н.В. Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске...* С. 196.

## *Система и иконография росписей*

### *Соотношение росписей с пространством Благовещенского собора*

Хотя нынешний облик сольвычегодских росписей 1600 года далёк от первоначального, характер поновлений и раскрытые или незаписанные композиции позволяют судить и о художественных особенностях, и о программе этого выдающегося ансамбля. Его специфика во многом predeterminedена своеобразной архитектурой Благовещенского собора, который является одним из первых на Руси примеров двухстолпной конструкции, имеющей мало общего со всеми вариантами традиционной крестовокупольной композиции. Кроме того, значительная высота четверика, высокие и узкие в сечении столбы, не пересекающиеся арками, равновысокие, хотя и имеющие разную ширину продольные нефы, и большие оконные проемы придают интерьеру свойства зального пространства, напоминающего свободные и цельные «ренессансные» интерьеры Успенского собора Московского Кремля и некоторых подражающих ему храмов XVI столетия. Однородность интерьера и техническая просчитанность конструкций, впрочем, местами искажённая неправильностью кладки, сильно повлияли на распределение фресковых композиций.

В Благовещенском соборе нет четырёх рукавов креста, благодаря которым пространство крестовокупольного храма приближается к центрическому. Главный купол размещён между двумя столбами, образующими два поперечных нефа одинаковой ширины. Из-за этого внутри собор напоминает укороченную базилику, в которой доминирует продольное направление движения. Оно подчёркивается конструкцией сводов, направленных по оси запад – восток. Их путь прерывается лишь малыми арками в боковых нефах, но внутри каждого из четырёх угловых компартиментов своды выглядят цельными, лишь условно разорванными небольшими отверстиями малых барабанов. Средний неф заметно шире боковых, но, поскольку ширина столбов невелика, все своды находятся на

одном уровне, а поперечные нефы совершенно равноправны, в интерьере собора фактически нет «привилегированных» и второстепенных ракурсов. В соответствии с этой логикой построения пространства в нём, если не считать огромного «Страшного суда» на западной стене, почти нет и обособленных композиций, которые были бы выделены размером и сопоставлялись друг с другом в качестве узловых элементов декорации. Поэтому в интерьере зрительно преобладают горизонтальные регистры сцен, которые соответствуют продольному направлению нефов, симметрично заполняя просматривающиеся отовсюду боковые стены. Так как эти стены лишены полукруглых люнетов, композиции на сводах тоже размещены по строчному принципу: они идут вдоль каждого из двух склонов, заполняя даже неглубокие сводики-распалубки под малыми барабанами. Таким образом, эти сцены визуально продолжают горизонтальный ритм, который задан чередой композиций, расположенных ниже, на вертикальных плоскостях, лишь условно отделённых от сводов. Видимо, примерно так же была организована и утраченная живопись сводов центрального нефа, которая была видна зрителю одновременно с росписью боковых сводов и стен.

Все подпружные арки четверика находятся фактически в одном уровне друг с другом и со сводами, и потому наос собора не имеет обособленных, пониженных компартиментов. Главный купол опирается на столбы и выведенные над ними стены, а не на пониженные или повышенные подпружные арки, где было принято размещать прерывающие повествовательные циклы фигуры святых. Такие фигуры отсутствуют и на больших и малых арках, перекинутых от столбов к стенам. Здесь расположены сюжетные композиции, составляющие один тематический цикл с росписями сводов и верхней части стен. Целостному восприятию живописи сводов несколько мешает лишь то, что некоторые фрески занимают отвесные стенки над малыми подпружными арками, плохо обозримые из-за значительной высоты собора.

Поскольку в храме существует лишь одна пара опор, наос и алтарь разделены сплошной стеной с центральной и южной арками, которые всегда были скрыты иконостасом. Это архитектурное решение, полностью изолировав алтарные росписи от фресок четверика, образовало над иконостасом большую поверхность, отсутствующую в четырёх- или шестистолпных постройках. Её верхняя часть и люнеты заняты несколькими рядами сцен, которые принадлежат к ветхозаветному и новозаветному циклам на сводах и боковых стенах. Непрерывные регистры росписи верхней зоны разделены лишь занимающей всю западную стену композицией «Страшный суд».

Все эти свойства сольвычегодского ансамбля, заставляя вспомнить более поздние росписи бесстолпных храмов, которые украшают уже абсолютно единое пространство, позволяют зрителю, ещё не распознавшему содержание отдельных сцен и циклов, почувствовать, что в программе стенописи господствует историческое начало, реализованное с максимальной полнотой. Даже если не учитывать повышенный цокольный ярус росписи, сомасштабный высоте собора, на стенах находится шесть рядов композиций, а если считать частично заходящие на стены фрески сводов – семь рядов. Это необычно большое число регистров не имеет аналогий в близких по времени памятниках включая росписи крупнейших московских соборов<sup>76</sup> и может быть сопоставлено лишь с некоторыми монументальными ансамблями последней трети XVII века.

Если сравнить фрески Благовещенского собора с другими стенописными комплексами рубежа XVI–XVII столетий, станет очевидно, что последние, при всём их своеобразии и индивидуальности самих сооружений, находятся в пространствах, не просто созданных, но более или менее активно преобразуемых архитектурными формами. Живопись в этих

---

<sup>76</sup> В росписи Успенского собора таких регистров, включая люнеты, пять; в Архангельском соборе – шесть, если считать цокольную зону с княжескими портретами, а в угловых компартиментах – пять; в соборе Новодевичьего монастыря – четыре.



храмах или усиливает воздействие архитектуры, или несколько его ослабляет. В Сольвычегодске обе составляющие ансамбля соотносятся иначе. Архитектура здесь выглядит довольно весомой, но нейтральной оболочкой прозрачного интерьера. Она задает логику построения стенописи, которая без всякого напряжения согласуется с его очертаниями. Однако живопись ведёт себя более самостоятельно и обволакивает собой пространство, следуя в первую очередь горизонтальным ритмам архитектурной композиции. Этому способствует нерегулярный темп развития повествования. В зависимости от содержания циклов составляющие их композиции меняют свою ширину, и находящиеся друг над другом изображения из смежных регистров, как правило, не образуют единых вертикальных рядов (исключение составляют композиции между западной стеной и окнами боковых стен, а также сцены в восточных торцах боковых нефов над иконостасом) и не располагаются по оси симметрии оконных проёмов. Эта особенность подчеркивает важность каждого из циклов и подчинение сцен линейному характеру повествования. Вместе они образуют единый исторический поток, которому противостоят только «Страшный суд» на западной стене и вертикали столбов с ростовыми фигурами святых. Ускорения и замедления темпа повествования позволяют ощутить динамику священной истории и непредсказуемость её чудесных событий, наполняя интерьер движением. Многолюдство бесчисленных сцен, активность персонажей, плотная фактура живописи и широкая манера её исполнения также насыщают пространство энергией и зрительно утяжеляют архитектуру. И всё же сравнительно небольшой масштаб композиций и их деление на множество одинаковых рядов не позволяют росписям превозмочь обширный интерьер собора, акцентируют их принадлежность плоскости и важность принципа панорамного восприятия ансамбля.

Последовательная организация сцен по регистрам не означает, что стены собора были механически поделены на ярусы равного размера. Знаменщики соизмеряли расположение композиций боковых стен четверика с архитектурной интерьером и его уже существовавшим убранством. Своего

рода систему координат, использованную иконописцами, образовали двери храма, его огромные для своей эпохи окна, а также главный иконостас и большие иконы, расставленные вдоль стен и вокруг столбов ещё до появления фресок<sup>77</sup>. Эти иконы и высота порталов определили уровень высокого цокольного яруса росписей с орнаментированными подвесными пеленами («полотенцами») и двух фризов с растительным узором и храмозданным «летописцем». Находящиеся выше надписи плоскости боковых стен между дверными и оконными проёмами заняты нижним рядом сюжетных сцен. Оказавшиеся более высокими, чем остальные регистры, и очутившиеся ближе всего к зрителю, они напоминают образы, предназначенные для поклонения, и вместе с цокольной зоной образуют своего рода опору для представленных выше сцен. Их размер обусловлен высотой оконных откосов. Она с почти идеальной точностью приравнивается к трем следующим регистрам, которые, в свою очередь, определяют масштабы фигур святых, в три ряда расположенных на откосах<sup>78</sup>. Поэтому, хотя пояса сцен разорваны проёмами, их горизонтальный ритм продолжается образами на высоких, распахнутых в интерьер откосах. Выше находятся ещё два яруса сцен той же высоты. Граница между ними соответствует уровню оснований малых арок. Далее идут композиции на сводах, в целом более крупные, но заполненные фигурами примерно тех же масштабов, что и в

---

<sup>77</sup> Высоте икон примерно соответствуют нынешние пристенные иконостасы и киоты. Они относятся к 1690-м годам, но на иконостасах помещена надпись, видимо, скопированная с более ранней: «Зделаны и позлащены иконоставы къ местнымъ образамъ и вокругъ столповъ въ соборномъ храме Бл(а)говещения при бл(а)говерномъ г(о)с(у)д(а)ре ц(а)ре и великомъ князе Михаиле Феодоровиче всея России самодержце и при его государеве отце Филарете Никитиче с(вя)тейшемъ патриархе Московскомъ и всея России и при Варлааме митрополите Ростовскомъ въ лето от сотворения мира 7135е (1626/1627)». От этих древних «иконоставов» уцелели резные панели, помещённые под гнездами для икон.

<sup>78</sup> В близком по времени ансамбле – росписи собора Новодевичьего монастыря – регистры имеют более крупный масштаб и не соотносятся с высотой окон: их разгранки почти всегда проходят выше или ниже проёмов. Тот же принцип использован и в росписи церкви Троицы в Больших Вязёмах.

нижних регистрах, и визуально мало отличающиеся от них. Примечательно, что в целях сохранения избранного модуля мастера, размещая сцены над окнами, чьи арки поднимаются выше границы предшествующего регистра, пожертвовали частью стены, необходимой для размещения этих композиций, но не стали смещать их ближе к сводам, что потребовало бы увеличения высоты нижележащего пояса.

Той же чёткой системе следуют и росписи восточной стены. Уровню сцен на сводах здесь отвечают композиции в люнетах. Три размещённых ниже регистра соотнесены с тремя верхними ярусами росписей боковых стен. Однако расположение нижнего регистра восточной стены определялось не только этим, но и высотой иконостаса. Сейчас этот регистр полностью закрыт иконами, но до 1690-х годов, когда соорудили нынешнюю раму и, вероятно, подняли уровень солеи, он, скорее всего, был виден если не полностью, то частично. Таким образом, принцип многоярусного расположения сцен, опоясывающих храм, в верхней зоне интерьера был воплощён наиболее последовательно. Его нарушает лишь композиция «Страшный суд», которая не делится на регистры, а заполняет всю западную стену от сводов до «полотенец». Впрочем, «полотенца», орнаментальный фриз и надпись на западной стене, продолжаясь на боковых стенах, компенсируют этот отход от общих архитектурных принципов ансамбля. Фриз «полотенец» сохранился и в нижней части восточной стены, отмечая уровень икон местного ряда иконостаса.

Столь же последовательно распределены живописные композиции на столбах Благовещенского собора. Их верхнюю границу образуют основания малых подпружных арок. Ниже на гранях этих высоких и тонких опор удобнее всего было разместить четыре или пять рядов фигур, однако из-за необходимости выделить цокольную зону, где стояли иконы, мастерам пришлось остановиться на четырех ярусах. Их высота больше, чем у регистров на стенах, но, поскольку каждую грань во всех уровнях занимают не одиночные, а парные образы святых, росписи столбов кажутся

сомасштабными настенным композициям. Подчеркивая вертикализм опор, эти фигуры, как правило, представлены в диалоге, воспринимаются в одном ключе с сюжетными сценами на стенах. «Полотенца», аналогичные декоративным росписям в нижней части сцен, также связывают росписи столбов с основной частью ансамбля. Росписи алтаря и диаконника, находящиеся в интерьерах другой конфигурации, осложненных многочисленными проёмами, выглядят несколько иначе, но в целом организованы по сходным принципам.

Продуманность и рациональность системы росписи сольвычегодского собора объясняется не только особенностями его архитектуры, но и спецификой самой программы, несомненно, вдохновлённой знающим и требовательным заказчиком, который стремился максимально эффективно использовать имевшееся в его распоряжении пространство. На стенах храма с большим или меньшим успехом можно было разместить и компактные циклы, состоявшие из сравнительно крупных композиций, однако Никиту Строганова, очевидно, интересовала многосоставная программа энциклопедического характера. Именно потому в сольвычегодском соборе кроме бесчисленных сюжетных композиций мы видим немало образов святых, которые заполняют поверхности столбов и оконных откосов в четверике, а также стены и проемы алтарных компартиментов. Этот элемент программы, подобно многочисленным иконам патрональных и почитаемых Строгановыми святых, отражает развитое личное благочестие донатора и его сродников. Сюжетные циклы также напоминают об обширных сериях икон праздников и иных сцен, созданных по строгановскому заказу. Следовательно, и эта часть стенописи в известной степени связана с представлениями донатора (отчасти религиозными, а отчасти – эстетическими) о том, что количество священных изображений переходит в качество сакрального пространства, где пребывает и находит защиту верующий. Тем не менее, репертуар сюжетов сольвычегодской росписи по определению не мог полностью совпадать с более ранними, более поздними

или современными ей иконами строгановского заказа. Не забывая о яркой личности ктитора, замысел ансамбля следует рассматривать в широком контексте развития русской монументальной живописи XVI–XVII веков.

*Программа росписи наоса*

В 1540-е – 1550-е годы в искусстве Московского государства происходит своего рода иконографическая революция, заключающаяся в распространении новых и актуализации старых сюжетов символического характера. В отличие от обычных изображений Христа, Богородицы или святых (по существу, их портретов), и исторических композиций, основанных на ветхозаветных, новозаветных или житийных текстах, эти сюжеты опирались на различные гимнографические и богословские сочинения. Включая множество символических деталей, заимствованных не только из византийской, но и из латинской традиции, они иносказательно выражали сложные догматические идеи. Разумеется, задачей подобных произведений было не механическое иллюстрирование песнопений и теологических трактатов и не примитивное дидактическое «назидание» молящихся, а свидетельство о возможности получения человеком откровения свыше. Изображая неизобразимое, символические композиции посвящали верующего в тайны Божественного промысла, демонстрировали их реальность и одновременно непостижимость, утверждали истинность основ веры и способствовали более глубоким, чем обычно, размышлениям по их поводу. Кроме того, новые сюжеты позволяли представить всю полноту мировой истории и разные её аспекты. Не случайно их создание и распространение совпало с разработкой грандиозных нарративных циклов. Они имели аналогичные «панорамные» свойства, но, основанные на принципе линейного повествования, говорили о единстве, осмысленности и целенаправленности Божественного домостроительства, раскрываемого в истории человечества. Показательно, что в искусстве XVI века особую роль играют ветхозаветные темы, соответствующие начальному этапу бытия мира и изображающие процесс общения Господа с человеческим родом в лице

прародителей, праведников и пророков, свидетелей многочисленных теофаний – явлений Божества.

Манифестом новых тенденций стало иконное убранство московского Благовещенского собора, исполненное после пожара 1547 года по инициативе царя Ивана Грозного и митрополита Макария<sup>79</sup> (к нему в значительной степени восходят иконы 1580-х – 1590-х годов из Благовещенского собора в Сольвычегодске). С 1560-х годов этот процесс отражается и в монументальной живописи, ускоряясь в последней трети XVI столетия – накануне создания росписи сольвычегодского храма. Не будучи точной репликой какой-либо из ранее существовавших стенописей, его декорация, тем не менее, во многом родственна таким комплексам, как росписи Архангельского собора Московского Кремля (1564–1565), собора Спасского монастыря в Ярославле (1563–1564), Покровского собора в Александрове (1570-е годы), Смоленского собора Новодевичьего монастыря (около 1598 года), церкви Троицы в Больших Вязёмах (до 1600 года), а также созданная уже в начале XVII века стенопись собора Успенского монастыря в Свяжске. Подобно каждому из этих ансамблей, сольвычегодский комплекс обладает своими индивидуальными чертами, но отражает общие тенденции эпохи.

Относящиеся к московскому художественному кругу росписи предшествующего периода – XV – первой половины XVI века, – известные нам в оригинале или в возобновленном виде, при всём разнообразии имеют сходные качества: они сравнительно компактны в содержательном плане и, подобно своим византийским образцам, строятся вокруг новозаветной, преимущественно – христологической тематики<sup>80</sup>. Независимо от

---

<sup>79</sup> *Сарабьянов В.Д.* Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 164–217.

<sup>80</sup> Некоторые замечания об этих ансамблях см.: *Нерсесян Л.В.* Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и

посвящения храма идейную основу таких ансамблей составляют сцены земной жизни Спасителя, объединенные в циклы праздников, проповедей и чудес Христа и Его Страстей. К ним могут добавляться иные сюжеты, связанные или не связанные с посвящением церкви и её приделов (Акафист Богородице, Вселенские соборы, Страшный суд и другие). Ветхозаветные циклы в подобных комплексах отсутствуют. В последней трети XVI столетия ситуация меняется в нескольких направлениях. Во многих комплексах евангельские сцены фактически исчезают или существуют в сжатом виде, причём вместе с ними иногда исчезает и традиционный «Страшный суд». Их вытесняет либо развернутый храмовый цикл, подобный циклу деяний архангела Михаила в московском Архангельском соборе<sup>81</sup>, либо несколько циклов, связанных с посвящением церкви, как в Покровском соборе Александра<sup>82</sup> и храме Новодевичьего монастыря<sup>83</sup>. Часто подобные ансамбли включают многочисленные ветхозаветные сцены – например, в Архангельском соборе они входят в сам архангельский цикл, а в Новодевичьем монастыре образуют отдельную серию композиций на тему ветхозаветных пророчеств о Богородице. В храмах, посвящённых Святой

---

древнерусского искусства. Материалы Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 года / Ред.-сост. А.Л. Баталов, Э.С. Смирнова. М., 2009. С. 235–250.

<sup>81</sup> О программе его росписей см.: *Самойлова Т.Е.* Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М., 2004.

<sup>82</sup> Краткая информация об этом памятнике, находящемся под записью 1880-х годов: *Rogov A. Alexandrov.* Leningrad, 1979. P. 58–70; *Бочаров Г.Н., Выголов В.П.* Александровская слобода. М., 1971. С. 14–15; *Скворцов А.И.* Наследие земли Владимирской. Монументальная живопись. М., 2004. С. 134–136.

<sup>83</sup> *Ретковская Л.С.* Смоленский собор Новодевичьего монастыря / Труды ГИМ. Памятники культуры. Вып. 14. М., 1954; *Квливидзе Н.В.* Символические образы Московского государства и иконографическая программа росписи собора Новодевичьего монастыря // Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003. С. 222–236; *Она же.* Фрески Смоленского собора. Иконографическая программа росписи // Московский Новодевичий монастырь. К 500-летию основания. Антология / Сост. А.Л. Баталов, Л.А. Беляев. М., 2012. С. 336–385.

Троице, как свидетельствуют фрески церкви в Вязёмах, ветхозаветные («бытейские») сюжеты могли господствовать безраздельно: здесь совсем нет евангельских сцен, а храмовый цикл хождения Святой Троицы логически продолжает цикл сотворения мира Триипостасным Божеством<sup>84</sup>. Столь же лаконична программа росписи Свияжска, которая как бы соединяет принцип главенства храмового цикла с обращением к теме дней творения. В свияжском соборе сцены создания мира, не только раскрывающие его историю, но и иллюстрирующие догмат о троичности Божества, соединены с повествованием о жизни Богородицы и её участии в спасении человеческого рода (к богородичному циклу принадлежат и немногочисленные христологические сюжеты)<sup>85</sup>.

Все перечисленные ансамбли в большей или меньшей степени основаны на принципе исторического истолкования богословских истин, который выражается либо в декларации теснейшей связи между Ветхим и Новым Заветами, либо в последовательном изложении ветхозаветных или новозаветных событий с теми или иными тематическими акцентами. Одной из причин и одним из последствий подобного подхода стало стремление как можно точнее соотнести программу росписи с посвящением церкви, отразить все этапы и грани деяний соответствующего персонажа и создать максимально убедительное ощущение его присутствия в пространстве своего «дома». Большие возможности для этого давали храмы в честь Богородицы, порой украшавшиеся очень разнообразными, но внутренне едиными циклами. Так, в Покровском соборе Александровой слободы роспись

---

<sup>84</sup> Можно предположить, что сходную программу имели росписи 1590-х годов в первом каменном Троицком соборе Ипатьевского монастыря (не сохранился). О содержании стенописей в Вязёмах см.: *Квливидзе Н.В.* К изучению системы росписи церкви в Больших Вязёмах (тема Троицы в русской культуре XVI в.) // *Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.* СПб., 1998. С. 342–359.

<sup>85</sup> Общие сведения о росписи и её программе: *Куприянов В.Н., Консова Т.П., Агшьева И.Н.* Свияжск. Монография. Казань, 2005. С. 227–337; *Фрески и иконы Свияжского Успенского собора.* СПб., 2009.



включает цикл жития Иоакима, Анны и Богородицы, особый цикл Успения, иллюстрации богородичного Акафиста и сцены Сказания о Лиддской-Римской иконе Богородицы. В соборе Новодевичьего монастыря циклы жития Богородицы, Акафиста и Сказания о Римской-Лиддской иконе дополнены сценами ветхозаветных пророчеств о Богородице и Воплощении Спасителя. Как уже было отмечено, отдельной серии евангельских сцен обе росписи не содержат, и история спасения человеческого рода раскрывается в них именно через призму образа Богородицы.

Фрески посвящённого Богородице сольвычегодского собора продолжают именно этот ряд ансамблей, так как в их состав также включено несколько, а именно – три цикла богородичных сюжетов: житие Иоакима, Анны и Богородицы, Акафист и история Римской-Лиддской иконы. Тем не менее, создатели росписи отреагировали и на растущую популярность цикла Бытия, который занимает в ней весьма заметное место, очевидно, отражая знакомство заказчика и художников с стенописными комплексами 1590-х годов. Впрочем, содержание стенописи наоса не исчерпывается этими блоками сцен, поскольку на его восточной стене помещён краткий цикл праздников, изображающий евангельскую историю, на северной стене представлены семь Вселенских соборов, а на западной – Страшный суд. Для росписей рубежа XVI–XVII веков все перечисленные сюжеты составляют скорее исключение, чем правило<sup>86</sup>, и это позволяет думать, что замысел ансамбля имел ещё один источник. Скорее всего, им стали росписи более

---

<sup>86</sup> Циклы праздников и Вселенских соборов отсутствуют во всех известных ансамблях 1570-х – 1600-х годов, кроме сольвычегодского собора. «Страшного суда» нет ни в соборе Новодевичьего монастыря, ни в Больших Вязёмах; в Свияжске он заменён композицией «Собор Богородицы», включающей эсхатологические мотивы. Классический «Страшный суд» существует лишь в росписи Покровского собора Александрова. В несколько более ранней декорации Архангельского собора «Страшный суд» и значительная часть праздничных сцен не самостоятельны, а входят в цикл, иллюстрирующий Символ веры.

раннего времени и прежде всего – фрески Успенского собора Московского Кремля, исполненные в 1513–1515 годах.

Этот ансамбль не сохранился, однако существующая живопись 1642–1643 годов в основных чертах повторяет более раннюю, позволяя судить о ее программе. Стенопись наоса столичного собора не содержала ветхозаветных сюжетов или цикла чудес Лиддской-Римской иконы, но была принципиально близка сольвычегодским росписям, так как включала два богородичных цикла (житие и Акафист), евангельские сцены (гораздо более обильные, чем в Сольвычегодске), сцены Вселенских соборов и «Страшный суд». Кроме того, она была основана на сходном принципе равномерной разбивки стен на ряды композиций, хорошо просматривающихся с разных точек. Для Руси XVI столетия это была самая «энциклопедическая» по содержанию программа, и авторы замысла сольвычегодской росписи заимствовали её универсализм, довели его до логического завершения с помощью ветхозаветных сцен и скорректировали, увеличив долю богородичных сюжетов. Получившийся результат оказался ярким свидетельством самостоятельности культурной политики Строгановых. Они ориентировались не только на ансамбли, которые были заказаны членами превратившегося в царскую династию рода Годуновых, но и на идеальный образ «соборной и апостольской церкви», главный храм Московского царства и его убранство. Следуя иконографическим предпочтениям своего времени и в том числе принципу соединения родственных тем, которому часто приносились в жертву другие сюжеты, Строгановы пожелали создать всеобъемлющую программу, где есть место и библейским событиям, и событиям из истории христианской Церкви, и Второму пришествию Христову. Можно сказать, что главной и наиболее заметной чертой росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске является именно изображение «полноты времён» мировой истории. Это не просто показатель иконографической эрудиции ктитора и художников, но важнейший компонент художественного решения стенописи, который соответствует

структуре интерьера, наполняет его действием и доносит до верующего мысль о непрекращающемся общении Бога с Его творением. Не случайно в основном пространстве Благовещенского собора фактически нет символических композиций: символические мотивы рассеяны по отдельным сценам, не нарушая общей логики многочастного повествования, чьё последовательное развитие во времени ощущается почти физически. Оно начинается с максимально удалённой от зрителя «небесной» зоны сводов, в которой представлены столь же далёкие события начальной истории мира, свидетельствующие о непосредственном отражении в его бытии воли пребывающего на небесах Творца. Затем тематические циклы преемственно следуют друг за другом, спускаясь к основаниям стен, где помещены сюжеты, соответствовавшие идеальным представлениям о православной Церкви. Занимая законное место в этой методично выстроенной программе, они указывали на то, что основание Церкви также было частью домостроительства спасения.

Тем не менее, в наосе Благовещенского собора должно было находиться несколько композиций не исторического, а символического характера, служивших отправными точками для дальнейшего развития программы. Они могли размещаться в куполах и центральных сводах, где живопись 1600 года почти полностью утрачена. В скупье древней средней главы, скорее всего, располагалось изображение Святой Троицы в варианте «Отечество», то есть образ Господа Саваофа с восседающим на Его коленях Младенцем Христом и Святым Духом, или, учитывая небольшие размеры купола, фигура одного Саваофа со Святым Духом. Подобные образы размещаются в куполах большинства, если не всех русских храмов последней трети XVI – первых лет XVII века начиная с московского Архангельского собора. Особенно важно, что они присутствуют в тех ансамблях, где, как и в Сольвычегодске, есть сцены сотворения мира (Большие Вязёмы, Свияжск). В этом контексте образ Господа Саваофа становится исходным пунктом исторической хронологии, так как,

свидетельствуя о предвечном существовании Божества, он соотносится и с апокрифическим повествованием о сотворении в первый день небесных сил. Их изображения могли находиться в простенках барабана и ниже, в его основании, вероятно, в общих чертах сохранившем первоначальные конструкции. Судя по масштабу тромпов, на которые опирается барабан, здесь были изображены не традиционные фигуры пишущих евангелистов, а их символы – ангел, орёл, телец и лев<sup>87</sup>.

Труднее реконструировать роспись утраченных малых глав – если в их барабанах, скорее всего, также были представлены ангелы, то крайне малый диаметр самих куполов как будто не позволяет утверждать, что здесь находились какие-то образы, обычные для пятикупольных храмов. Однако они всё же могли существовать. На это косвенно указывают едва заметные снизу парные фигуры в сохранившемся основании юго-западного барабана. Это пишущий пророк Исайя, пророчествующий о воплощении Спасителя, и праведный Симеон Богоприимец, который, согласно апокрифическому преданию, был в числе семидесяти толковников, переводивших на греческий язык Библию. Симеону досталась книга Исайи, и он, усомнившись в том, что Исайя пророчествовал о рождении Эммануила от девы (Ис. 7, 14), хотел заменить слово «дева» на «жена». Ангел, явившись Симеону, удержал его от исправления текста, возвестив о скором исполнении пророчества. Именно этот момент представлен на сольвычегодской фреске<sup>88</sup>. В сочетании с соседним образом Исайи она позволяет предположить, что в юго-западном куполе был представлен Христос-отрок (Эммануил) либо Богоматерь Воплощение с Младенцем на лоне. Следовательно, в остальных малых куполах могли находиться образы Христа Вседержителя, спаса

---

<sup>87</sup> Ср. росписи собора Новодевичьего монастыря и Троицкой церкви в Больших Вязёмах. Впрочем, в Благовещенском соборе символы евангелистов могли быть изображены в тромпах, а сами евангелисты – в простенках между тромпами или над ними.

<sup>88</sup> Эта редкая сцена присутствует в близкой по времени росписи Успенского собора в Свияжске (около 1605 года), где она также сопоставлена с изображением пророка Исайи (правда, в иной иконографии).

Нерукотворного и Иоанна Предтечи (или одна из двух уже названных композиций). В основаниях их барабанов видны пока не идентифицированные фигуры пишущих персонажей, среди которых преобладают апостолы из числа семидесяти. Их образы обычно размещались в парусах малых куполов пятиглавых храмов, а также на подпружных арках. Мастера сольвычегодской росписи не могли в точности соблюсти эту традицию, так как боковые главы Благовещенского собора не имеют парусов, а его подпружные арки были отведены под сюжетные сцены. Тем не менее, иконописцы не отказались от изображений пророков и апостолов, стремясь к полноте программы и желая акцентировать идею откровения свыше, которое дается человеку в разных образах, а также в проповедях посланников Господа.

Историю последовательного открытия истины ветхозаветным праотцам и пророкам в подробностях изображал цикл Бытия, расположенный в сводах Благовещенского собора (если воспользоваться сообщением о росписи собора Успенского монастыря в Свияжске в описи 1613 года, его можно было бы назвать циклом «от создания миру бытия»). Он основывается не только на текстах книг Бытия и Исхода, но и на более поздних сочинениях, описывающих ветхозаветный этап истории человечества – прежде всего, апокрифах, Толковой Палее и различных хронографах. После утраты композиций в сводах центрального нефа повествование открывается сценами трудов Адама и Евы и истории Каина и Авеля на подпружных арках. Однако по аналогии с циклом Бытия в росписи собора свияжского Богородицкого монастыря, который, несмотря на свою краткость и иную иконографию сцен, имеет похожий состав<sup>89</sup>, можно утверждать, что

---

<sup>89</sup> О составе и иконографии этого цикла, который оканчивается образом Сифа и ангела, научающего его грамоте, см.: *Квливидзе Н.В.* Сотворение мира и история Адама и Евы в росписи Успенского собора Свияжского монастыря: к проблеме интерпретации сакрального пространства в русском искусстве XVI в. // *Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. Материалы Международной научной*

сохранившимся композициям предшествовали сцены сотворения Господом мира и первых людей, а также их изгнания из рая. На сводах среднего нефа сольвычегодского собора и на люнетах над внутренними гранями его столбов есть место не менее чем для шести подобных сцен, но, судя по масштабу остальных композиций, их могло быть и больше (около десяти). В Свяжске с сюжетами Бытия тесно связаны символические композиции, изображающие Триипостасное Божество и Бога Слово в виде Ангела Великого совета; нельзя исключить, что они существовали и в Сольвычегодске.

Начинаясь в центральном пространстве храма, цикл истории первых людей перетекает на северо-восточный свод. На его южном склоне и в обеих распалубках под барабаном представлены погребение Адама ангелами, сын Адама Сиф, которого ангел научает грамоте и премудрости, и вознесение Еноха на небеса. Здесь же размещается первая сцена из истории Ноя – строительство ковчега. Другие композиции, посвящённые всемирному потопу и спасению Ноя с семьей, находятся в северо-западном компартименте: с западного люнета над малой подпружной аркой рассказ переходит на южный склон свода и продолжается на северном, где, в частности, изображено заключение Господом завета с Ноем. Затем повествование возвращается в северо-восточный компартимент – на восточный люнет малой арки и северный склон свода. Здесь расположены последние композиции, связанные с Ноем, – его опьянение и благословение двоих сыновей с проклятием Хама. Заключительной сценой в этом ряду является изображение Немврода, который, согласно Толковой Палее, был инициатором строительства Вавилонской башни. Здесь он представлен в образе царя, обсуждающего это строительство с приближенными.

---

конференции 1–2 ноября 2005 года / Ред.-сост. А.Л. Баталов, Э.С. Смирнова. М., 2009. С. 343–366. В росписях Благовещенского собора история Каина и Авеля изложена подробнее, чем в Свяжске.

Далее «бытейский» цикл разворачивается в сводах южного компартиментов примерно по такому же принципу. Южный склон северовосточного свода занят тремя сценами строительства и разрушения Вавилонского столпа, а на южном склоне юго-западного свода начинается история праотца Авраама. Её открывают сцены исхода Авраама из дома его отца Фарры в Харране по повелению Господа и явления Аврааму ангела, повелевшего принести жертву Богу (этот сюжет, по-видимому, соответствует моменту заключения Господом завета с Авраамом). За ними следуют изображения явления Святой Троицы и гибели Содома, которые переходят на северный склон того же свода и продолжаются на северном склоне юго-восточного свода, но идут в необычном порядке – с востока на запад, заканчиваясь сценой погребения Авраама в восточном люнете над малой подпружной аркой. Возможно, подобное расположение композиций объясняется тем, что рядом, в южном люнете восточной стены, изображен Авраам, приносящий в жертву сына Исаака. Как и парный образ Святой Троицы (Гостеприимства Авраама) в северном люнете, эта композиция нарушает хронологию цикла, что необычно для сольвычегодского ансамбля. Очевидно, две сцены, издавна наделенные литургической символикой, были намеренно размещены на границе храма и алтарной зоны, заставляя вспомнить о более ранних стенописях в Александрове и Новодевичьем монастыре, где образ Троицы находится над алтарной аркой. Вместе с тем они эффектно замыкают ряд сюжетов, восходящих к книге Бытия.

Ниже, на той же восточной стене четверика, начинается следующая, не менее важная часть ветхозаветного цикла, соответствующая книге Исход. В отличие от предшествующих тем, в разном объёме присутствующих в росписях Больших Вязём и Свияжска, она не имеет параллелей в монументальной живописи XVI – начала XVII века, да и более позднего времени, когда подобные сюжеты, как правило, размещались в церковных галереях. Начальной сценой этого регистра служит изображение Моисея перед Неопалимой купиной – ветхозаветным прообразом Воплощения

Спасителя от девы. Симметрично, в южной части восточной стены, находится сцена с Моисеем, который совершает чудо перед фараоном, убеждая его отпустить народ Израиля из египетского плена. Повествование переходит на южную стену, где представлены молящиеся Богу Моисей и Аарон (видимо, эта сцена соответствует многочисленным сообщениям книги Исход о повелениях Господа Моисею, когда тот находился в Египте). Далее следуют вытянутые по горизонтали сцены исхода Израиля из Египта с останками Иосифа и перехода через Чермное море. Часть последней композиции – изображение войска фараона – находится на склоне малой южной арки, а на соседнем склоне представлена пляска торжествующей Мариам и израильских жён (сходный принцип размещения части повествовательных сцен на обоих склонах примыкающих к стенам арок использован мастерами свияжской росписи). Остальные сцены Исхода располагаются в верхнем регистре северной стены и идут с запада на восток. Кроме чудес, совершённых Моисеем в пустыне, здесь изображены богослужение израильтян в Скинии и получение заповедей на горе Синай. Финальная композиция ветхозаветного цикла – апокрифический эпизод спора архангела Михаила и дьявола над телом преставившегося Моисея – помещён на южном склоне северной подпружной арки, а другой её склон, примыкающий к стене, занят изображением Моисея, с воздетыми руками молящегося во время битвы Израиля с амаликитянами.

Редкий по насыщенности, ветхозаветный цикл сольвычегодской росписи даёт очень полное представление о духовном пути первых людей и избранного Богом народа, идущего к обетованной земле подобно человеку, чья земная жизнь представляет собой путь в Царствие Небесное. Об этом напоминают две изолированные композиции, не имеющие прямого отношения к «бытейским» сценам, но также расположенные в зоне сводов. Это помещенные над внутренними гранями столбов изображения вознесения на небеса двух ветхозаветных персонажей – праотца Еноха и пророка Илии. Обращенные к куполу, где, скорее всего, находилось теофаническое



изображение Отечества, они соединяют ветхозаветную эпоху с грядущим Вторым пришествием (оно представлено на западной стене), возвещают всеобщее воскресение и выражают идею стремления человека к своему небесному отечеству<sup>90</sup>. Насколько известно, у этих композиций нет точных параллелей в других ансамблях XVI столетия, однако их появление следует связывать с происходящей в эту эпоху актуализацией иконографии Апокалипсиса, так как толкования этого текста говорят о том, что Енох и Илия, свидетели Божии, погибнут в грядущем сражении с апокалиптическим зверем-Антихристом. Развитые циклы Апокалипсиса, обычно включающие образы Еноха и Илии, присутствовали в росписях Благовещенского собора Московского Кремля, о чём, скорее всего, знал заказчик сольвычегодской стенописи, и в стенописи собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря.

Иконографию ветхозаветных сцен сольвычегодской росписи сложно свести к какому-то одному циклу-прототипу. В ней обнаруживаются частичные совпадения с миниатюрами Лицевого летописного свода и других рукописей и со стенописными циклами. Среди источников композиций, несомненно, были иконы Святой Троицы со сценами бытия, появившиеся в середине XVI века. Их клейма также охватывают период от сотворения мира до получения заповедей Моисеем. Однако состав сцен в подобных произведениях неодинаков. Фресковый цикл Благовещенского собора особенно близок иконе Троицы с бытием, созданной в 1580-е – 1590-е годы для того же храма<sup>91</sup>. В обоих циклах есть показательные совпадения – например, присутствие редкой сцены спора ангела и дьявола над телом Моисея. Однако произведения не идентичны друг другу, что объясняется

---

<sup>90</sup> Эти сцены сопоставлены с элементами композиции «Страшный суд» – монахами, возносящимися в рай, и падшим ангелам, свергаемым с небес архангелом Михаилом. Характерно, что вознесение Еноха уже было представлено в ветхозаветном цикле на сводах. Повторение этой сцены указывает на её особое значение.

<sup>91</sup> Сольвычегодский музей; Иконы строгановских вотчин... Кат. 6.

разницей их функций. Стенописный цикл во многих отношениях более просторен, а его композиции часто строятся по другой схеме. В нём отсутствуют отдельные важные сюжеты, имеющие прообразовательный характер – например, «Лествица Иакова» (она представлена в диаконнике Благовещенского собора). Следовательно, иконография фрескового цикла разрабатывалась специально для росписи родового храма Строгановых, хотя и с оглядкой на уже находившиеся там произведения.

«Бытейский» цикл Благовещенского собора заканчивается получением Закона и установлением ветхозаветного богослужения. Следующий этап мировой истории – эпоха Благодати, прообразованная ветхозаветными событиями, – представлен циклом жития Богородицы, который соответствует посвящению храма. Занимающий второй сверху регистр росписи стен, на значительном протяжении он имеет традиционный состав и опирается на апокрифическое Протоевангелие Иакова, а также на зависящие от него тексты и канонические Евангелия. На северной стене представлены события, предшествующие Рождеству Богоматери, само Рождество и пир в доме Иоакима, на восточной стене – Введение во храм, сцены, связанные с обручением Богородицы, сомнения Иосифа в чистоте Богородицы и Рождество Христово. Тематически к ним примыкает большая композиция «Благовещение», которая в качестве храмового образа расположена регистром выше, в люнете центрального свода. Размещение сцены храмового праздника в восточном люнете известно по многим ансамблям XVI–XVII веков и, видимо, восходит к первоначальной росписи московского Успенского собора. Однако для составителей сольвычегодской программы было важно не только соблюдение этого обычая, но и сопоставление «Благовещения» – события, с которого начинается история спасения, – с ныне не существующими сценами сотворения мира. «Благовещение», момент Воплощения Христа – «нового Адама», соседствовало со сценами сотворения и грехопадения Адама «ветхого», возвещая о избавлении человечества от власти первородного греха и смерти,

которую первым претерпел Авель. Если же в сводах центрального нефа Благовещенского собора, как и в Свияжске, находились изображения Триипостасного Божества и Ангела Великого совета, «Благовещение» должно было восприниматься в контексте сюжетов, раскрывавших учение о трёх лицах Божества и единосущности воплотившегося Слова Отцу.

После сцены Рождества богородичный цикл переходит на южную стену четверика, и с этого момента его состав становится не совсем обычным. Первые четыре композиции южной стены представляют собой сцены праздников – Обрезания Господня, Собора Богородицы, празднуемого на следующий день после Рождества Христова, Преполовения (Беседы двенадцатилетнего Христа с книжниками в Иерусалимском храме) и Сошествия Святого Духа на апостолов (Пятидесятницы). Далее, за композицией «Богоматерь и апостолы тянут жребии», изображены Успение Богородицы и перенесение ее тела в Гефсиманию или, точнее, встреча Богородицы праведниками в раю (по иконографии эта сцена близка соответствующей миниатюре Слова на преставление пресвятой Богородицы конца 1560-х годов в составе так называемого лицевого Сборника Чудова монастыря<sup>92</sup>).

Подбор сюжетов богородичного цикла восходит к более ранним произведениям – прежде всего, к иконам с клеймами жития Богоматери (одна из таких икон – «Благовещение» – находилась и в сольвычегодском соборе<sup>93</sup>). Обычно подобные памятники включают протоевангельские сцены и несколько сюжетов успенского цикла, к которым могут добавляться «Рождество Христово» и отдельные богородичные праздники<sup>94</sup>. Сольвычегодский цикл следует этой традиции, но сюжетов, связанных с Успением, в нём немного. При этом к числу богородичных композиций здесь

<sup>92</sup> РГБ. Ф. 98 (Егор). № 1844. Л. 130 об.–131.

<sup>93</sup> Иконы строгановских вотчин... Кат. 8.

<sup>94</sup> В их числе нередко изображаются Положение ризы Богоматери, Положение пояса Богоматери и Покров. В Благовещенском соборе эти сюжеты помещены на западной стене главного алтаря.

отнесены сцены детства и отрочества Христа, где Богоматерь является одним из действующих лиц (исключение составляет Сретение, которое представлено на той же стене, но ниже, в составе цикла Акафиста). Наиболее близкую аналогию этой особенности программы составляют фрески Успенского собора в Свияжске, где цикл жития Богородицы включает «Обрезание», «Сретение», «Бегство в Египет» и «Преполовление» (при этом самому Успению, которому посвящен свияжский храм, в его росписи отведены четыре сцены, не считая изображения этого праздника в восточном люнете).

Состав сцен сольвычегодского цикла свидетельствует о том, что составители программы росписи, как и авторы замысла фресок Свияжска, стремились подчеркнуть ключевую роль Богородицы в истории спасения человеческого рода и показать новозаветные события как её деяния. Однако существенно, что в наосе свияжского собора фактически нет сюжетов, уподобляющих Богоматерь Церкви. Между тем в Сольвычегодске богородичный цикл включает такие сцены. Одной из них является «Сошествие Святого Духа» в особой иконографической редакции – с фигурой Богоматери посреди апостолов. В русском искусстве такой вариант, противоречащий византийской традиции, известен с 1530-х годов, но встречается крайне редко. Тем не менее, уже с конца XVI века он присутствует в памятниках строгановского заказа<sup>95</sup>. Так как сцена Пятидесятницы имеет прямое отношение к теме основания земной Церкви, а Богородица, вместившая в своё чрево невместимого Бога, издавна ассоциировалась и с храмом как домом Господа, и с Церковью, где незримо пребывает Христос, можно предположить, что собрание учеников Спасителя вокруг Приснодевы должно было служить ёмким образом вселенской христианской общины. Справедливость этой гипотезы доказывает

---

<sup>95</sup> Ср. клеймо иконы «Богоматерь Владимирская с праздниками» 1580-х – 1590-х годов из Благовещенского собора (Сольвычегодский музей; Иконы строгановских вотчин... Кат. 14).

следующая сцена, изображающая учеников Спасителя, которые вместе с Богородицей тянут жребии, прежде чем отправиться на проповедь и основать поместные Церкви. Тема «соборной и апостольской Церкви» во главе с Христом открыто звучит и в традиционной иллюстрирующей эту идею сцене Успения, а последняя композиция регистра, показывающая праведников, которые встречают тело усопшей Марии на небесах, раскрывает идею единства земной и небесной Церкви. Таким образом, богородичный цикл сольвычегодской росписи нельзя считать лишь пространной серией повествовательных сцен, связанных с посвящением храма Богоматери. Он имеет более глубокий смысл и находит продолжение не только в других циклах росписи наоса, но и в стенописи Иоанно-Богословского придела, непосредственно посвящённой теме апостольской проповеди и апостольской Церкви.

Как уже было отмечено, многие новозаветные сцены, представленные в Благовещенском соборе, относятся к циклу жития Богородицы. В родственной этому ансамблю, но чуть более поздней росписи монастырского храма в Свияжске эта особенность была вызвана общей компактностью программы, сфокусированной на теме сотворения мира и мариологических сюжетах. Однако сольвычегодская стенопись основана на более сложном замысле, и желательная для заказчика полнота ансамбля требовала включения хотя бы минимума недостающих евангельских композиций. Их разместили на восточной стене, в третьем ряду сверху. Здесь находятся десять композиций, ныне полностью закрытых иконостасом. Первоначально они, скорее всего, были полностью или, по крайней мере, частично видны, так как в начале XVII века иконостас собора заканчивался ниже нынешнего, стоящего на высокой поздней солее и имеющего развитую раму с широкими промежутками между рядами икон. В состав регистра входят исключительно христологические сцены, причём не евангельские чудеса и притчи, а исключительно двенадцатые праздники и основные события страстного и пасхального циклов: «Богоявление», «Воскрешение Лазаря», «Вход в

Иерусалим», «Преображение», «Распятие», «Снятие с креста. Положение во гроб», «Воскресение Христово», «Жёны мироносицы у Гроба Господня», «Уверение Фомы» и «Вознесение». Они частично дублируют сюжеты икон праздничного чина, однако это не даёт оснований думать, что около 1600 года этого чина не существовало, а стенописный фриз служил своеобразной частью иконостасного ансамбля.

Повторение одних и тех же сцен в росписи и иконостасе одного храма было нормальным явлением, и специфика сольвычегодского цикла состоит лишь в том, что он расположен на алтарной стене. Необычное размещение праздников было во многом вынужденным. Оно объясняется отсутствием другого места для столь сжатой серии композиций, необходимостью соотнести их с хронологически предшествующими богородичными сюжетами, которые находятся выше, и желанием мастеров сохранить внутреннее единство цикла жития Богородицы. Если допустить, что праздники на восточной стене хотя бы частично закрывались верхним рядом иконостаса, можно было бы предположить, что живописцы, зная о такой возможности, разместили здесь те сцены, которые в общем контексте программы казались менее важными, так как уже присутствовали в праздничном чине. Однако эту гипотезу делает маловероятной подчеркнута усложненная иконография христологических изображений, казалось бы, не подходящая для сравнительно небольшой плоскости, усложненной двумя выступающими лопатками. Так, в «Богоявлении» дважды изображен Христос, а «Преображение» относится к развёрнутому иконографическому варианту с ангелами, несущими пророков Моисея и Илию, и апостолами, которые восходят на гору Фавор и спускаются с неё. Особенно развиты страстные сцены: «Распятие» включает образы двух разбойников и фигуры воинов, мечущих жребий о ризе Христовой, «Снятие с креста» объединено с «Оплакиванием», а «Воскресение» совмещает привычный образ Сошествия во ад с имеющим западное происхождение сюжетом «Восстание из гроба», который показывает сам момент Воскресения Христова, не изображавшийся

в византийской и древнерусской художественной традиции. Сцена «Жёны мироносицы у Гроба» дополнена эпизодом явления воскресшего Христа Марии Магдалине и фигурами жён, вопрошающих друг друга о том, кто отвалит камень от входа в гробницу. Наконец, «Вознесение» включает изображение Спасителя, благословляющего апостолов, и фигуру Богородицы, повернувшейся к возносящемуся Сыну.

Анализ цикла праздников приводит к выводу, что перечисленные композиции были намеренно даны в наиболее сложной иконографии, чтобы оправдать их размещение над иконостасом, подчеркнуть отличие этих сцен от праздничных икон, возможно, имевших лаконичные композиции, и связать изображения с другими циклами, которые изобилуют повествовательными подробностями. Эта цель вполне гармонирует с общим замыслом заказчика и мастеров, которые, с одной стороны, желали украсить храм максимальным количеством сцен, а с другой стороны – избегали повторов. В то же время праздничный цикл отражает не только стремление к полноте программы монументального декора, но и традиционные симпатии Строгановых к полноте любых изобразительных комплексов (прежде всего иконных) и к детализированным сценам. Не случайно сложные праздничные композиции восточной стены принадлежат к особым, «строгановским» иконографическим типам, которые в разных вариантах часто встречаются на иконах, исполненных для членов этого семейства. Часть из них создана позже фресок Благовещенского собора и, возможно, под их воздействием (или при участии работавших в нём иконописцев)<sup>96</sup>. Однако некоторые иконы несомненно или предположительно относятся к предшествующим десятилетиям<sup>97</sup>. Следовательно, и здесь артель фрескистов учитывала уже

---

<sup>96</sup> Ср., например, икону «Снятие с креста. Положение во гроб» из ГРМ и клейма нескольких икон Богородицы Владимирской с праздниками: *Вилинбахова Т.* Строгановская икона... Илл. 85, 90–91.

<sup>97</sup> Таковы иконы мастера Михаила (ГРМ; *Вилинбахова Т.* Строгановская икона... Илл. 35, 36–37, 38, 40, 41–42) и отдельные клейма «Богородицы

сложившиеся вкусы храмоздателей и сюжетный репертуар икон, имевшихся в соборе и в хорах Строгановых.

Праздничные композиции, несколько обособленные от богородичного цикла, находятся в одном уровне с третьим регистром росписи боковых стен, где помещены первые двенадцать сцен, иллюстрирующих Акафист Богородицы. Он начинается на южной стене, переходит на северную, продолжается в четвертом регистре обеих стен и завершается в пятом регистре южной стены. Этот цикл, включающий исторические и символические сцены с участием Богоматери и Христа, тематически связывает десять христологических сюжетов восточной стены и богородичный цикл, в догматическом и одновременно поэтическом ключе развивая тему Боговоплощения, искупительной миссии Спасителя и заступничества Его матери за человеческий род. Размещение сцен Акафиста, основанных на тексте ранневизантийского многочастного гимна в честь Богородицы, на стенах посвященного ей храма, продолжает устойчивую русскую традицию, возникшую, очевидно, в XV веке. Первым сохранившимся примером Акафиста в русских росписях являются фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502); судя по существующим росписям 1640-х годов, этот цикл присутствовал и в первоначальной стенописи московского Успенского собора 1513–1515 годов. В последней трети – конце XVI века он был включён в программу декора Покровского собора в Александрове и Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Известны росписи богородичных храмов, где нет сцен Акафиста (собор Успенского монастыря в Свяжске), однако в сольвычегодском ансамбле он стал одной из важнейших частей программы, вписываясь в её общий «энциклопедический» замысел и обладая тесной тематической связью с храмовым праздником Благовещения.

---

Владимирской с праздниками» 1580-х – 1590-х годов в Сольвычегодском музее (Иконы строгановских вотчин... Кат. 14).



Большинство русских акафистных циклов XVI столетия в иконографическом отношении близко росписям Дионисия в Ферапонтовом монастыре и, видимо, восходит к ним или к аналогичным памятникам. Однако сольвычегодская роспись не принадлежит к этой группе. Многие её сцены обнаруживают большее или меньшее сходство с древнейшим циклом Акафиста на русской почве – клеймами иконы «Похвала Богородицы», написанной в последней трети XIV века византийским мастером для Успенского собора в Москве. Связующим звеном между этим авторитетным произведением и фресками Благовещенского собора в Сольвычегодске является его храмовая икона «Благовещение с Акафистом», относящаяся к 1570-м годам (ГТГ)<sup>98</sup>. Оба сольвычегодских цикла отражают программную ориентацию Строгановых на почитаемые и древние столичные образцы, а также принцип использования иконного убранства Благовещенского собора в качестве иконографического источника фресок. Впрочем, необходимо отметить, что композиции клейм храмовой иконы были существенно переработаны авторами стенописи.

Цикл Акафиста на южной стене заканчивается сценой, которая не принадлежит к числу иллюстраций двадцати пяти строф этой поэмы, но имеет к ней прямое отношение. Здесь представлено избавление Константинополя от осадивших в 626 году его персов и аваров. Это событие считали чудом, совершённым Богородицею, и в память о нём был установлен праздник Похвалы Богородицы, на утрени которого исполняется Акафист. Рассказ о чуде вошел в состав «Повести о неседальном», также читавшейся в этот день<sup>99</sup>. Её иллюстрацией и является сольвычегодская фреска, которая

<sup>98</sup> Иконы строгановских вотчин... Кат. 2. К той же редакции принадлежат сцены Акафиста на пластинах киота 1621 года для иконы «Богородица Владимирская» из Благовещенского собора (Сольвычегодский музей).

<sup>99</sup> Саликова Э.П. Сложение иконографии иллюстрации кондака «Взбранной воеводе» в древнерусской живописи // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. 11. Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 53–68.

относится к числу первых примеров этого сюжета в русском искусстве. По времени ей предшествуют миниатюра Лицевого летописного свода, росписи соборов в Александрове и Новодевичьем монастыре, а также клеймо образа «Благовещение с Акафистом» из сольвычегодского собора. И в этом отношении стенописный цикл Акафиста подражает храмовой иконе домово́й церкви Строгановых. «Повесть о неседальном» говорит о том, что византийцы одержали победу над врагом после того, как по стенам столицы пронесли иконы и хранившуюся во Влахернском храме ризу Богородицы. Между тем в русских композициях изображается патриарх, погружающий реликвию в море, где гибнут вражеские воины. Этот момент соответствует преданию о другом чуде, относящемся к 860 году, когда Константинополь осаждали русы под предводительством Аскольда и Дира (миниатюра Лицевого летописного свода иллюстрирует именно этот рассказ). Таким образом, сольвычегодская композиция суммирует несколько событий, выражая твердую веру в постоянство заступничества Богородицы – «взбранной воеводы», как именует её первый кондак Акафиста, – за православное царство. Вряд ли случайно распространение этого сюжета на русской почве относится к эпохе активной борьбы Московского государства с иноверными народами, выразившейся не только в присоединении волжских ханств и Сибири или в сражениях Ливонской войны, но и в отражении крымских набегов на Москву, которые живо напоминали о осадах Константинополя.

Сцены Акафиста образуют переход от тем Боговоплощения, земной жизни Христа и основания Церкви к теме исторического бытия православия, охраняемого благочестивыми государями, чье царство, в свою очередь, пребывает под покровом Богородицы. Эти идеи отражены не только в сцене осады Константинополя, но и в трёх акафистных композициях, изображающих моление царей и клириков перед богородичной иконой (кондак 1, икос 12 и кондак 13). Далее они развиваются в новом повествовательном цикле, который, продолжая тему чудес Богоматери и её

реликвий, начинается сразу за композицией «Осада Константинополя», в пятом сверху ярусе южной стены четверика. Здесь представлены чудеса Лиддской-Римской иконы Богородицы, переходящие в пятый регистр северной стены и оканчивающиеся снова на южной стене, в шестом ряду. Литературной основой цикла послужило византийское по происхождению Сказание, которое в своём бытовавшем на Руси варианте объединяет несколько сюжетов: предание о евангелисте Луке, написавшем прижизненный образ Богородицы, легенды о двух нерукотворных образах Богородицы, явившихся в апостольские времена в городе Лидда, и историю списка одного из Лиддских образов, заказанного будущим константинопольским патриархом Германом. Эта часть Сказания особенно важна, так как в ней говорится о возникшей в Византии иконоборческой ереси и противостоянии патриарха Германа императору-иконоборцу Льву Исавру. Так как победившие иконоборцы уничтожали святые образы, Герман пустил Лиддскую икону Богородицы по морю в Рим, где она была обретена папой Григорием. После окончательного восстановления иконопочитания в Византии при императоре Михаиле III и его матери Феодоре икона таким же чудесным способом вернулась в Константинополь и была поставлена в Халкопратийском храме.

Принадлежа к числу текстов, обосновывающих иконопочитание с помощью сведений о появлении первых образов в эпоху Христа и апостолов и о чудесах от икон, Сказание о Лиддской-Римской иконе воспринималось как одно из свидетельств истинности православного вероучения. Поэтому в русской практике оно читалось за богослужением в понедельник второй седмицы Великого поста, на другой день после недели Православия, когда вспоминалось восстановление иконопочитания, провозглашалась незыблемость православной веры, поминались православные христиане и особенно благочестивые цари, и проклинались еретики. Однако на Руси этот текст получил дополнительное значение, так как с Лиддской-Римской иконой с середины XVI столетия иногда отождествляли русскую святыню –

«Богоматерь Тихвинскую», якобы чудесно переместившуюся в Тихвин из Константинополя. Возникновение этого предания, которое перекликается с идеей о Московском царстве как Третьем и последнем Риме, сменившем Константинополь в роли хранителя православия, и начало формирования иконографии чудес русских богородичных икон, в том числе «Богоматери Тихвинской», привели к появлению цикла чудес Лиддского-Римского образа. Сложившийся не позже 1550-х – 1560-х годов, во второй половине XVI века он приобрёл довольно большую популярность, о чём свидетельствуют произведения, принадлежащие к разным видам искусства<sup>100</sup>. В последней трети того же столетия цикл начинают использовать и в храмовых росписях, добавляя его к другим богородичным сюжетам. Подобные сцены сохранились в Покровском соборе Александрова (росписи 1570-х годов) и соборе Новодевичьего монастыря (1598)<sup>101</sup>. Третьим ансамблем, где они присутствуют, является Благовещенский собор в Сольвычегодске. Снова свидетельствуя о интересе Строгановых к сравнительно новым сюжетам столичного происхождения, цикл и позднее изображался по заказу членов этого рода<sup>102</sup>, в чём можно видеть ещё один пример воздействия соборной росписи на дальнейшую художественную деятельность сольвычегодских вотчинников.

---

<sup>100</sup> О цикле и его литературной основе см.: *Вахрина В.И.* Икона «Богоматерь Лиддская с лицевым сказанием об истории и чудесах» из собрания Ростовского музея // *Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 4.* М., 2000. С. 172–180; *Вилкова М.В.* Пелена из Благовещенского собора Московского Кремля // *Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. 4. Материалы научной конференции 2000.* М., 2001. С. 167–175; *Чинякова Г.П.* «Римская» икона Пресвятой Богородицы из храма во имя святого Григория Неокесарийского, что на Большой Полянке. Собрание Государственной Третьяковской галереи. М., 2009.

<sup>101</sup> *Квливидзе Н.В.* Символические образы Московского государства...

<sup>102</sup> Ср. створки, написанные для М.Я. Строганова Истоной Гордеевым (собрание П.Д. Корина, ГТГ): *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Кат. 65. Гравированные композиции на те же сюжеты украшают один из киотов Благовещенского собора.

Цикл чудес богородичной иконы, представленный в росписи Благовещенского собора, по составу сцен и их иконографии довольно близок соответствующим циклам в Александрове и Новодевичьем монастыре. Во всех перечисленных ансамблях эти сюжеты играют одну и ту же роль свидетельства о чудесах Богоматери и древности иконопочитания. В отличие от самого Сказания, фрески трёх соборов создают впечатление, что речь идет не о нескольких образах, но об одной и той же иконе, написанной апостолом Лукой, находившейся в Лидде, а затем путешествовавшей по морю из Нового в «Ветхий» Рим и обратно. Несомненно, это усиливало воздействие изображённых чудес на зрителя. Однако по сравнению с фресками Александрова и Новодевичьего монастыря, где цикл истории иконы в значительной степени подчинён теме прославления Богородицы, в Сольвычегодске наряду с другими сценами он олицетворяет определённый этап истории человечества, выражая мысль о возможности появления ересей и необходимости борьбы с ними ради сохранения чистоты веры. Историческая и богословская мысль XVI–XVII веков отводила эту роль Русской Церкви и Московскому государству. Хотя в цикле чудес Лиддского-Римского образа нет русских сюжетов, за ним хорошо просматривается идея о том, что перемещение святыни на Русь является подтверждением её богоизбранности. Дело не только в том, что, как и в других произведениях, «Богоматерь Лиддская» в росписи сольвычегодского храма идентична по иконографии Тихвинскому образу, но и в неожиданном продолжении этой темы в росписи главного алтаря, где помещена сцена чудесного явления «Богоматери Тихвинской», несомой ангелами.

Напротив финальных сцен чудес от иконы, в шестом ряду композиций северной стены, находится последний из циклов, составляющих основу программы наоса – изображения семи Вселенских соборов. Они присутствуют в росписях целого ряда русских храмов XV–XVII веков, но необычны для памятников конца XVI столетия. Обращение к этой теме в Сольвычегодске было вызвано и подражанием ансамблям типа стенописей

кремлевского Успенского собора, и желанием завершить росписи соборного четверика манифестацией торжества православия. Не менее важно, что однотипная, семикратно повторённая схема этих композиций отображала представления о правильном взаимодействии церковной и государственной власти: в каждом случае еретиков осуждает собор православных епископов под председательством благочестивого царя. Возможно, актуализация темы Вселенских соборов в сольвычегодской росписи была связана с тем, что незадолго до её создания, в 1589 году, Русская Церковь была возведена на степень патриархии, и церковно-политическая жизнь Московского царства максимально приблизилась к идеальной византийской модели. Так или иначе, семь сцен воплощали идею соборной вселенской Церкви, основанной апостолами, чьи деяния кратко представлены в финальных композициях цикла жития Богородицы, напоминали о преемственности христианских иерархов по отношению к ученикам Спасителя и свидетельствовали о прочности земного бытия Церкви, которая сохраняет принятые на этих соборах догматы и руководствуется их канонами.

На южной стене храма, в нижнем ярусе сцен, рядом с последними композициями из цикла чудес Лиддской-Римской иконы, помещён несколько неожиданный сюжет, на первый взгляд выбивающийся из стройной и последовательно развивающейся программы росписей четверика. Здесь представлены сорок мучеников Севастийских – римские воины, которые, отказавшись отречься от Христовой веры, были загнаны язычниками в замерзшее озеро и погибли от холода. Выбор этой одиночной сцены вряд ли диктовался необходимостью заполнения пустого пространства, поскольку это можно было сделать иначе (например, изобразив одну из сцен, не вошедших в цикл истории Лиддской иконы). Широко распространённое по христианскому миру, почитание Севастийских мучеников имело много важных граней – от защитного аспекта, основанного на символическом значении числа сорок, до уподобления их мучений в озере Крещению Господню и таинству крещения. Иногда этот сюжет толковался в контексте

темы литургической жертвы и помещался в жертвеннике. В сольвычегодском соборе эта сцена, напротив, вынесена в западную часть, и можно было бы предположить, что она отмечает собой место, где совершалось таинство крещения. Однако более существенно то, что описываемый сюжет представляет собой один из самых выразительных образов подвига во имя веры и рождения к вечной жизни. Этот аспект его содержания подчёркивается и белыми одеяниями святых, и победными венцами над их головами. Всё это позволяет считать, что сцена с мучениками развивает тему защиты истинной веры, которая теперь рассматривается не на церковно-государственном уровне, а на уровне личного подвига. Вместе с тем «соборный» характер многофигурной композиции, свидетельствующей о духовном единстве христиан, превращает ее в иносказательный образ Церкви, перекликающийся со сценами Вселенских соборов и напоминающий о том, что Церковь основана не только на учении Христа, апостолов и святителей, но и на мученических подвигах.

Образ мучеников, получающих венцы и переходящих от временной к вечной жизни, служит важным признаком того, что всю историческую программу росписей четверика следует воспринимать в эсхатологической перспективе, то есть в связи с темой Второго пришествия Христова и Страшного суда. Не случайно мученики представлены в ближайшем соседстве с изображением Рая и праведников в лоне Авраамовом, которое находится на западной стене собора и входит в состав сцены «Страшный суд». Занимающая всю поверхность ничем не расчлененной высокой стены, она является одним из самых внушительных примеров этого сюжета в русской монументальной живописи. Свободно расстилающаяся по плоскости включая оконные откосы, но симметрично организованная композиция принадлежит к иконографическому варианту, сформировавшемуся в московском искусстве около середины XVI века и представленному иконой

1580-х – 1590-х годов из Благовещенского собора в Сольвычегодске<sup>103</sup>. Видимо, она послужила образцом для фрески, хотя последняя не совпадает с иконой во всех деталях.

Разрывая ряды одинаковых рядов сцен на боковых стенах, огромный «Страшный суд» только внешне нарушает линейный принцип построения росписи. Его масштаб лишь подчеркивает особую роль этой сцены, изображающей конец существования тварного мира и обретение праведниками вечной жизни. Все эти события воспринимаются как предусмотренная Божественным промыслом цель земного бытия человека, возвращающегося в небесное отечество или, напротив, получающего воздаяние за грехи. Кроме того, «Страшный суд» оказывается моментом небесного торжества сохранившей истинную веру вселенской Церкви, которая представлена и воссевшими на престолы апостолами, и трижды изображенным сонмом праведников – святых, стоящих одесную Христа-Судии, идущих за апостолом Петром к райским вратам и пирующих в Горнем Иерусалиме.

Во многих ансамблях рубежа XVI–XVII веков заказчики и мастера по разным причинам отказывались от этой композиции, но её появление в Сольвычегодске вряд ли верно считать лишь возвращением к старой традиции или следствием интереса донатора к дидактическим сценам. «Страшный суд» оказывается логическим завершением всех повествовательных исторических циклов, так как подводит итоги судеб ветхозаветных праведников, новозаветных святых, древних грешников и новых еретиков. Не случайно эта композиция отсылает не только к будущему, но и к начальной поре существования мира, так как включает образы сотворившего вселенную Триипостасного Божества и сцену свержения с небес падших ангелов. Последний сюжет часто присутствует в изображениях Страшного суда, однако относится к четвёртому дню творения и, находясь в верхней части северного прясла западной стены, может

---

<sup>103</sup> Иконы строгановских вотчин... Кат. 7.



считаться частью цикла Бытия на сводах собора<sup>104</sup>. Другие детали «Страшного суда» тоже перекликаются по смыслу с соседними композициями из повествовательных циклов: так, рядом находятся некоторые сцены истории Каина и Авеля, а первоначально, по всей видимости, и «Грехопадение Адама и Евы»; пир праведников в небесных обителях как бы вознаграждает праведного Авраама, принимающего трех ангелов, а рай, представленный в юго-западном углу, оказывается доступным для сорока мучеников Севастийских. Нельзя не отметить, что в сцене геенны огненной, под фигурой адского зверя, на котором сидит Сатана, представлены погруженные в огонь еретики – судя по частично различимым надписям, Арий, Сергей, Несторий, Македоний, Севир и Аполлинарий (имя ещё одного персонажа пока установить не удалось)<sup>105</sup>. Они соседствуют с изображениями Вселенских соборов, на которых были осуждены почти все эти ересиархи, и свидетельствуют о неминуемой гибели всех отступников от православия. Это важное доказательство того, что тема исповедования истинной веры и сохраняющей её Церкви является основой программы росписей Благовещенского собора, а композиция «Страшный суд», помимо своих традиционных функций, доказывает бесплодность покушений на основы вероучения и спасительность подражания подвигам ветхозаветных и новозаветных праведников.

Тема святости праведников, сохранивших веру и прославившихся разнообразными подвигами, раскрывается не только в перечисленных композициях, но и в многочисленных фигурах святых, представленных в

---

<sup>104</sup> Аналогичная трактовка этого сюжета известна по росписям Успенского собора в Свияжске, где сцена свержения падших духов архангелом Михаилом также размещена в северном люнете западной стены. Она входит в состав занимающей всю западную стену композиции «Что Ти принесем», заменяющей «Страшный суд» и в данном случае наделённой эсхатологическим содержанием. При этом образ архангела, побеждающего демонов, находится в одном уровне со сценами Бытия на сводах.

<sup>105</sup> На более ранней иконе из сольвычегодского собора эти персонажи, насколько можно судить, не изображены.

наосе Благовещенского собора. Как и в случае с сюжетными сценами, их обилие объясняется особенностями архитектуры храма, имеющего большие окна с широкими откосами и высокие, свободно стоящие столбы. На откосах южных окон представлены мученики и русские преподобные, а на откосах северных – святые жены (преимущественно мученицы), среди которых, вероятно, есть небесные покровительницы женщин из рода Строгановых<sup>106</sup>, а также соимённые святые царицы Ирины Годуновой и царицы Марии Григорьевны (супруги Бориса Годунова). Более значительную роль в пространстве храма играют фигуры на столбах, за некоторыми исключениями сгруппированные попарно. Этот необычный способ размещения образов святых, соответствуя ширине опор, позволил увеличить количество фигур. Возможно, он восходит к важным для Строгановых прецедентам – росписи середины XVI века в Благовещенском соборе Московского Кремля, где святые на столбах также представлены попарно, и к стенописи московского Успенского собора (1513–1515, 1642–1643) с многочисленными фигурами на круглых опорах. Однако в отличие от этих ансамблей в Сольвычегодске многие персонажи представлены в молитвенных позах, как святые на целом ряде строгановских икон.

Традиция, уже сложившаяся к моменту росписи сольвычегодского храма, предполагала украшение столбов, находящихся в наосе, образами святых воинов и мучеников, к которым могли добавляться святые князья и цари. Все эти персонажи, наделённые особой физической и духовной силой, а иногда – земной властью, воспринимались как опоры храма и Церкви, защитники веры и заступники молящихся. Подобные идеи легли и в основу росписи столбов Благовещенского собора. В двух верхних регистрах

---

<sup>106</sup> В числе жен, по-видимому, представлены патрональные святые Мавры – первой жены Иоанникия Строганова, её тезки – супруги Григория Аникиевича, Евфимии Фёдоровны – жены Якова Аникиевича, Евдокии Нестеровны – жены Семёна Аникиевича, Марии Михайловны – супруги Максима Яковлевича, и Евпраксии Григорьевны – жены Никиты Григорьевича. Возможно, здесь есть и небесные покровительницы других лиц.

помещены фигуры византийских императоров: покровителей православия Константина и его матери Елены, и восстановителей иконопочитания – Михаила III и его матери Феодоры. Этим персонажам уподоблены первые русские князья-христиане – Владимир и его бабка Ольга. Расположенные в том же уровне фигуры князей-страстотерпцев Бориса и Глеба продолжают тему русской княжеской святости и одновременно напоминают о том, что Благовещенский собор был расписан в царствование Бориса Годунова. Кроме перечисленных персонажей в верхних ярусах столбов представлены другие русские святые князья. Количество их фигур существенно больше, чем почти во всех стенописных ансамблях этого времени.

Во втором регистре росписи столбов образы князей, среди которых есть и святые, претерпевшие мученическую кончину, сочетаются с фигурами воинов и мучеников, переходящими в третий регистр. Наряду с популярными персонажами, такими как великомученики Георгий, Димитрий и два святых Феодора, здесь представлен целитель Пантелеимон, которого в XVI–XVII веках изображали сравнительно редко. Его фигура развивает тему исцеления человека от духовных и телесных недугов, звучащую в образах более известных святых врачей – Космы и Дамиана Римских, Космы и Дамиана Асийских («в мире преставившихся») и Флора и Лавра. Святых жён на столбах нет, если не считать фигуры мученицы Софии и её дочерей – Веры, Надежды и Любви, очевидно, выделенных из-за символического значения их имён. Неясно, по какой причине на восточной грани южного столба помещена сцена «Три отрока в печи огненной», однако, по-видимому, в вавилонских отроках, отказавшихся поклониться идолу царя Навуходоносора, также видели мучеников, а сам сюжет, одним из героев которого является архангел Михаил, как и парный образ Софии с дочерьми, наделяли защитными функциями. Находящиеся на южной грани северного столба образы двух юродивых – Прокопия и Иоанна Устюжских – не связаны с темой мученичества напрямую, хотя полная испытаний жизнь этих святых, вероятно, позволяла уподобить их мученикам. Впрочем, размещение фигур

Прокопия и Иоанна на почётном месте в центральном нефе собора объясняется прежде всего тем, что эти святые из Великого Устюга широко почитались в соседнем Сольвычегодске в качестве местных чудотворцев<sup>107</sup>, а сами Строгановы испытывали заметный интерес к культу юродивых (это видно и по заказанным им иконам, и по росписи Иоанно-Богословского придела Благовещенского собора).

В сольвычегодском соборе отсутствует восточная пара столбов, на которых обычно помещали фигуры святителей и преподобных. Некоторых святых из этих категорий пришлось изобразить в четвертом ряду росписи двух оставшихся опор, над ярусом «полотенец». В основном здесь представлены святые вселенской Церкви, причём в ряде случаев предпочтение отдано наиболее чтимым святым-заступникам – Николаю Чудотворцу, почитавшимся в северных землях Афанасию и Кириллу Александрийским и некоторым другим персонажам, имевшим выразительные прозвища – например, Игнатию Богоносцу и Иоанну Милостивому.

Идея покровительства святых православным христианам в сольвычегодской росписи воплощена и на универсальном, и на более частном уровне (не зря среди святых на столбах есть местные святые юродивые). В галерею образов царей, князей, воинов, мучеников, святителей и преподобных включены фигуры святых, которым посвящены приделы храма. Кроме уже упоминавшихся двух пар целителей по имени Косма и Дамиан, а также Николая Чудотворца, это апостол Иоанн Богослов и преподобный Симеон Столпник, чьи образы несколько нарушают принцип распределения святых разных категорий по поверхностям столбов. На опорах находятся и фигуры тезоимённых святых самих храмоздателей. Они не

---

<sup>107</sup> В Сольвычегодске существовал свой центр почитания устюжских юродивых – Борисоглебский монастырь, древняя родовая обитель Строгановых. В другом их семейном монастыре – Введенском – находились гробницы нескольких сольвычегодских юродивых, живших в XVII веке, но не имевших широкого почитания.

собранны в одну группу, а размещены в соответствии с принадлежностью персонажей к тому или иному лику святости. Так, небесные покровители Иоанникия Фёдоровича и Максима Яковлевича Строгановых – преподобные Иоанникий Великий и Максим Исповедник – представлены среди святых иноков, а патроны Никиты Григорьевича, Андрея Семёновича и Ивана Максимовича – мученики Никита, Андрей Стратилат и Иоанн Воин – среди воинов. Впрочем, этот принцип допускал исключения: покровитель Семёна Аникиевича, Симеон Столпник, был изображён не с преподобными, а с апостолом Иоанном Богословом, так как имя Симеона носил один из соборных приделов, а Пётр Андреевич удостоился не фигуры своего патрона, а целой композиции. Очевидно, этот член рода праздновал своему «ангелу» 16 января, в день Поклонения веригам апостола Петра, и поэтому на западной грани южного столба представлен сюжет, соответствовавший празднику – «Изведение Петра из темницы ангелом». Стоит отметить, что на столбах нет патрональных святых двоих Строгановых, умерших задолго до 1600 года, но участвовавших в украшении собора и упомянутых в храмозданной надписи – Якова и Григория Аникиевичей. Видимо, их покровители – святитель Иаков Иерусалимский (?) и святитель Григорий Богослов – были представлены среди святых епископов в алтаре, и их образы не стали повторять на столбах. По той же причине в наосе собора отсутствует изображение святителя Алексия, митрополита Московского – единственного из святых, которым были посвящены приделы храма.

Необычность живописного декора столбов, в котором универсальная идея более заметно, чем обычно, переплетена с проявлениями локального и частного благочестия, усугубляется двумя редкими особенностями иконографии образов: многие из них подчёркнуто сюжетны и включают дополнительные детали. В этом отношении особенно показательны фигуры святых воинов. На церковных столбах их изображали просто стоящими, хотя нередко – в динамичных позах. Между тем в Сольвычегодске пятеро воинов, в основном представленных на западных, наиболее заметных гранях опор,

показаны попирающими своих противников: Димитрий Солунский и Андрей Стратилат поражают царей, а Георгий, Никита и Феодор Стратилат – змиев или драконов<sup>108</sup>. Хотя тема поединка мученика с чудовищем или нечестивым правителем хорошо известна древнерусскому искусству, ростовые фигуры воинов, попирающих врагов, и тем более целые серии таких фигур в церковных росписях, представляют собой уникальное для Руси явление. Однако они довольно широко распространены в поствизантийском искусстве Греции и Балкан. Так как русских аналогий у сольвычегодских композиций нет, можно сделать вывод, что инициатором их создания был заказчик, знавший о существовании такой иконографии и, вероятно, располагавший соответствующими привозными образцами.

Для Никиты Строганова, носившего имя великомученика Никиты-бесогона, эти сюжеты имели личное значение, однако любопытно, что среди икон строгановского заказа подобные композиции отсутствуют или пока не выявлены (значит, если они и создавались, то крайне редко). Следовательно, греческая иконография, впоследствии игнорировавшаяся русскими мастерами, была выбрана специально для росписи и должна интерпретироваться в её контексте, более широком, чем тема почитания семейных святых. Необычный облик фигур, открывающихся взгляду сразу при входе в храм, позволял видеть в воинах стражей собора и молящихся, борцов с разнообразными силами зла, противостоящих бесам и совращённым

---

<sup>108</sup> Один из двух воинов, побеждающих царей, в поздней надписи назван Георгием, однако это явная ошибка: по иконографическим признакам он определяется как Димитрий Солунский, а Георгий со змием представлен на другом столбе. Не исключена ошибка и в случае с воином, которого надпись, тоже поздняя, именует Андреем, так как Андрея не изображали поражающим царя. Возможно, первоначально здесь был представлен Меркурий, побеждающий Юлиана Отступника. Впрочем, мастера могли лишь использовать иконографию Меркурия, чтобы выделить образ Андрея, который был патроном одного из Строгановых. Доказательством того, что иконописцы порой отступали от традиции, служит образ ещё одного строгановского святого – Никиты, представленного в единоборстве со змием, а не с бесом, которого мученик победил в темнице.

ими людям. Поскольку противниками двух из пяти мучеников являются цари, воинов можно было воспринимать и как защитников христиан от нечестивых правителей (видимо, именно эту мысль подчёркивали композиция на южном столбе, где изображены вавилонские отроки, не выполнившие приказ царя-язычника и не поклонившиеся идолу, и изведение апостола Петра из темницы). Таким образом, подвиги мучеников стали метафорой подвига всей Церкви, противостоящей греху и нечестию. Вместе с тем они были прообразом будущей апокалиптической битвы, о чем не мог не напоминать находящийся прямо напротив этих фигур «Страшный суд».

Более содержательна, чем в других ансамблях, и иконография представленных на столбах Благовещенского собора святых царей и князей. Зачастую эти персонажи изображены в молении: Константин и Елена – перед истинным Крестом, который они держат в руках, Михаил и Феодора – перед иконой Богородицы на древке, вставленном в постамент-чашу, Владимир и Ольга – перед поставленным в похожую чашу воздвизальным крестом. Три пары русских князей, большей частью мученики – Борис и Глеб, Михаил Черниговский и его боярин Феодор, Всеволод-Гавриил Псковский и Михаил Тверской – показаны как ктиторы, с храмом или градом в руках. Прямых аналогий у этих композиций нет: традиционно с церковью изображался Всеволод-Гавриил, выстроивший Троицкий собор в Пскове, а храмы в руках Бориса и Глеба известны лишь по домонгольским памятникам. Сложно сказать, знали ли иконописцы и сами Строгановы о последнем обстоятельстве, но в любом случае им удалось создать новый иконографический извод, который должен был напоминать о особых заслугах князей, отдавших жизнь за веру и уподобившихся раннехристианским мученикам. Атрибуты византийских императоров и крестителей Руси, Владимира и Ольги, – кресты и икона – соответствовали другой грани идеального образа святых правителей, их апостольскому служению, выражавшемуся в христианизации подданных или борьбе с ересями. И правители-мученики, и государи-просветители в

сольвычегодской росписи предстают как духовные вожди избранного народа, нового Израиля, которые подобно Моисею, Иисусу Навину и Давиду ведут его к спасению. Усложнённая трактовка этих образов, не имеющая параллелей в других ансамблях, позволяет воспринимать их в контексте событий ветхозаветной и новозаветной истории, представленных на стенах собора, и напоминает о теме сохранения веры, звучащей в циклах чудес Лиддской-Римской иконы и Вселенских соборов.

Возглавляемый царями и князьями, обширный сонм вселенских и русских святых – наследников праведников былых времён – символизирует земную Церковь, которая, пребывая в единстве с Церковью небесной, ведёт духовную брань со своими врагами. Её битва, иносказательно представленная фигурами воинов, которые попирают своих противников, имеет отчётливый эсхатологический смысл, разъясняемый и композицией «Страшный суд», и образами возносящихся Еноха и Илии, которые находятся прямо над внутренними гранями столбов, ниже основания центрального барабана. Как уже было отмечено, фигуры этих ветхозаветных персонажей, не познавших смерти, напоминают и о вечной жизни праведников, и о грядущем участии Еноха и Илии в апокалиптической битве. Святые на столбах не могли быть изображены устремляющимися за Енохом и Илией, однако на уровне символической интерпретации программы очевидно, что они, одержав победу над грехом, следуют в том же направлении – в райские обители. Можно сказать, что оригинальный замысел росписи столбов Благовещенского собора является парафразом знаменитой иконы середины XVI века, исполненной для Успенского собора Московского Кремля и известной под названием «Благословенно воинство Небесного Царя» (или «Церковь воинствующая»). Торжественное шествие конных воинов-мучеников во главе с архангелом Михаилом, Иисусом Навином, царём Константином и князьями Владимиром, Борисом и Глебом от горящего погибельного града к Небесному Иерусалиму и встречный полёт ангелов, несущих им венцы, символизирует духовный путь избранного



народа, побеждающего нечестие, – старого и нового Израиля, который движется к обетованной земле во главе с ниспосланными Богом вождями. Если на иконе представлены лишь святые воины и правители, то состав персонажей на столбах Благовещенского собора более разнообразен, что, впрочем, лишь усиливает выразительность замысла, так как помимо царей, князей, воинов и мучеников в этом воображаемом шествии в рай участвуют покровители храма и его создателей Строгановых.

#### *Программа росписи алтаря*

Живопись алтарной части Благовещенского собора сохранилась в разном состоянии. Если фрески южной апсиды, где находился придел Иоанна Богослова, никогда не записывались, то роспись центральной апсиды, то есть алтаря главного храма, пострадала от поновлений больше, чем живопись остальных компартиментов собора за исключением сводов среднего нефа. Фрески в своде центральной апсиды были записаны с изменением сюжета, а образы на стенах подверглись частичным искажениям. Тем не менее, замысел алтарной росписи легко восстанавливается, так как общий смысл композиций вполне ясен, а записанные фрески свода местами проглядывают сквозь слой поздней живописи.

Алтарное пространство двустолпного сольвычегодского храма устроено иначе, чем у четырёх- или шестистолпных сооружений. Так как у собора отсутствует третий восточный неф, обычно принадлежавший к алтарному пространству, а апсиды имеют сравнительно небольшую высоту, здесь нет места для нередко помещавшихся в алтаре новозаветных, в частности – страстных сцен, продолжавших фресковые циклы наоса, тем более что последний отделён от алтаря не только иконостасом, но и стеной. Компактность программы алтарной росписи усугубляется тем, что стены центральной апсиды, которая, как было показано ранее, по-видимому, вмещала не только престол, но и жертвенник, прорезаны многочисленными проёмами и нишами. Тем не менее, программа фресок главного алтаря Благовещенского собора насыщена и разнообразна. Она строится вокруг

тем храмового богослужения, соборного моления объединяемых этим богослужением членов Церкви и почитания реликвий. Изображения, соответствующие перечисленным темам, выражают идею единства земной и небесной Церкви, и мысль о реальности общения христиан с горним миром посредством участия в церковных службах и поклонения святыням.

Сюжетный состав росписи алтаря Благовещенского собора свидетельствует о том, что и эта часть ансамбля следует тенденциям, сказавшимся в фресковом убранстве русских храмов последней трети XVI – начала XVII века. В это время алтарное пространство насыщается символическими сюжетами. В частности, в конхах центральных апсид с 1560-х годов появляются композиции теофанического, литургического или смешанного характера: в Архангельском соборе Московского Кремля это «София Премудрость Божия», в Покровском соборе Александра и Смоленском соборе Новодевичьего монастыря – «Покров Богоматери», в Успенском соборе Свияжска и целом ряде более поздних ансамблей – «Великий вход»<sup>109</sup>. Если традиционные для XV – середины XVI столетия изображения Богородицы на престоле с Младенцем в окружении ангелов или пророков раскрывали прежде всего догмат о Воплощении, лежащий в основе учения о литургии и таинстве евхаристии, то перечисленные сюжеты скорее выражали идею присутствия Божества в Его «доме» и реальности участия Господа, небесных сил и святых в церковном богослужении. Иными словами, подобные композиции делали наглядными свойства алтарного пространства как исключительной части храма, где происходит таинственное соединение земной Церкви с небесной. Одновременно они оказывались изобразительным эквивалентом размышлений христианского общества о самом себе, о своём идеальном устройстве и о воплощении модели небесной Церкви в земных условиях.

---

<sup>109</sup> *Квливидзе Н.В.* Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О.И. Подобедовой (1912–1999). М., 2005. С. 621–646.

Декларация святости алтаря и визуальное толкование литургии как момента мистического исчезновения преграды между горним и дольным мирами соответствовали многим особенностям культуры позднего Средневековья – регламентации церковной жизни, стремлению разъяснить основы веры, сакрализации обрядов, а также связанной со всем этим активной разработкой идеальных образов общества, Церкви, богослужения, носителей светской и духовной власти. Подобные образы, возвысившись до степени священных изображений, должны были свидетельствовать о незыблемости нормы, обеспечивающей православному царству существование вплоть до Второго пришествия Христова, а православным христианам – жизнь будущего века. Находившиеся в алтаре, эти композиции оставались скрытыми от взора большинства верующих, однако миропорядок, постулируемый богослужebными сюжетами, дополнительно освящался сакральными свойствами пространства. Если же учесть, что алтарь, как и венчающая часть храма, уже занятая другими композициями, символизировал небо, то наиболее подходящими для росписи конхи становились именно сцены богослужения, включавшие «небесные» мотивы (в «Покрове Богоматери» это сама Богоматерь со святыми, являющаяся верующим, а в композициях на тему литургии – сослужащие ангелы и иногда Христос).

С рубежа XVI–XVII веков в алтарных конхах стали, как правило, изображать не Покров, а Божественную литургию – сюжет, с одной стороны, универсальный и вневременной, а с другой стороны, в большей степени соответствующий функциям пространства. Благовещенский собор в Сольвычегодске оказался едва ли не первым памятником в этом ряду. Возможно, в силу этого обстоятельства в его алтаре помещена не вполне обычная композиция, существенно отличающаяся от росписей первой половины XVII столетия. В это время начиная с Успенского собора в Свияжске конху занимает сцена «Великий вход». Она изображает процессию священнослужителей со Святыми дарами, в сопровождении небесных сил

направляющуюся к престолу, за которым стоят три вселенских святителя. Рядом, в своде или на стенах, в таких случаях бывают представлены молящиеся святые, духовные лица во главе с архиереем и миряне с царём. Композиции этого типа, как правило, надписывались текстом песнопения «Да молчит всякая плоть человека», исполняемым за литургией Великой субботы вместо обычного гимна «Иже херувимы».

Подобные изображения Великого входа – кульминационного момента литургии – неизвестны византийскому искусству и были созданы на Руси<sup>110</sup>. Точное время их возникновения не установлено. Сцена Великого входа украшает главную конху Успенского собора Московского Кремля и, поскольку его роспись 1640-х годов в основных чертах повторяет программу 1513–1515 годов, разработку композиции можно было бы отнести именно к этому времени<sup>111</sup>. Однако нельзя исключить, что как раз здесь исполнители росписи 1642–1643 годов отступили от изначального замысла, поскольку для их эпохи «Великий вход» в конхе являлся нормой. В таком случае первым примером этого сюжета на русской почве оказывается образ 1580-х – 1590-х годов, входивший в состав иконного убранства сольвычегодского Благовещенского собора<sup>112</sup>. Одновременно с ним и, видимо, также с ориентацией на неизвестные нам столичные образцы<sup>113</sup>, была исполнена

---

<sup>110</sup> Саенкова Е.М. О некоторых особенностях иконографии Великого входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 8. М., 2004. С. 144–151.

<sup>111</sup> Эту идею высказывала О.В. Зонова (Зонова О.В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 128–134). По справедливому замечанию В.Д. Сарабьянова, она является гипотетической (Сарабьянов В.Д. Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора... С. 197).

<sup>112</sup> Ныне – старообрядческий Покровский собор при Рогожском кладбище в Москве (Древности и духовные святые старообрядчества... Кат. 39). Этот же сюжет известен по створке складня из Покровского собора, скорее всего, исполненного по заказу Строгановых (Там же. Кат. 34).

<sup>113</sup> Существует мнение, что подобные иконы после 1547 года были написаны для Благовещенского собора Московского Кремля, однако оно не

другая икона, снова изображающая Божественную литургию, но надписанная словами песнопения, поющего перед Великим входом почти ежедневно – «Иже херувимы тайно образующе...» (ГТГ)<sup>114</sup>. Она имеет иную иконографию, продолжающую поздне- и поствизантийскую иконографическую традицию. Хотя эта композиция, в отличие от сцены «Да молчит всякая плоть», не получила распространения в русском искусстве, именно она была выбрана для росписи алтаря сольвычегодского собора. Икона, послужившая образцом для фрески, помогает реконструировать те её элементы, которые сейчас скрыты живописью позднего XVIII века, аллегорически иллюстрирующей молитву Господню.

В обоих случаях действие разворачивалось на фоне симметричного многоглавого храма с престолом, окружённым алтарной преградой, которая напоминает амвон на высоких столбах. В росписи Благовещенского собора верхняя часть этой композиции, включавшая и храм, и престол, оказалась на алтарном своде. Судя по иконе, на стене храма размещалось изображение Отечества во славе, а ниже был представлен стоящий за престолом Христа в архиерейских одеждах. Его окружали сослужащие вселенские и русские святители и ангелы в диаконских одеждах. По сторонам были изображены ангелы в облачении иереев, совершающие проскомидию или раздробляющие Святые дары, а также ангелы-иереи, покрывающие дары воздухом (в обоих случаях дары изображены в виде фигуры Богомладенца). Таким образом, эта часть композиции изображала разные моменты совершающейся на небесах литургии, а центральная фигура Христа-Архиерея, по-видимому, соответствовала сразу нескольким моментам богослужения – благословению архиереем участников Великого входа, поставлению даров на престол и их освящению.

---

подтверждается источниками, перечисляющими сюжеты символических образов этого храма.

<sup>114</sup> Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи... Т. 2. Кат. 643; Иконы строгановских вотчин... Кат. 5.

Нижняя часть иконной композиции повторена в верхнем регистре росписи стен центральной апсиды, где поновители сохранили первоначальную иконографию. Несмотря на её искажения<sup>115</sup>, а также утраты на сольвычегодской иконе 1580-х – 1590-х годов, замысел этой части сцены восстанавливается по небольшому образу первой трети XVII века, видимо, заказанному Максимом Яковлевичем Строгановым (ГТГ)<sup>116</sup>, и по следам первоначальной живописи. Здесь представлен собственно Великий вход – процессия со Святыми дарами, следующая из жертвенника к престолу. На северной стене находятся фигуры ангелов-иереев (и, возможно, диаконов), которые несут сосуды со Святыми дарами и воздух-«плащаницу» с обнажённым Младенцем Христом, возлежащим на огненных серафимах. Христос – Великий Архиерей, встречающий процессию, очевидно, был представлен либо уровнем выше, над окном, либо на его откосе – верхнем, где находится поздняя фигура Господа Саваофа, или правом, где сейчас изображён святитель Иаков Иерусалимский.

Особый интерес представляет роспись южной стены, также относящаяся к композиции «Иже херувимы». Здесь изображены люди, которые молятся в основном пространстве храма и встречают Великий вход, преклоняя колени и осеняя себя крестным знаменем. В составе этой группы выделяются персонажи, не падающие на колени, а стоящие на своих моленных местах или рядом с ними. Судя по аналогичным иконам, справа было представлено царское место с высоким шатром, очень похожее на реальное сооружение такого рода, созданное при Иване IV, в 1551 году, для столичного Успенского собора (так называемый Мономахов трон). Под его сенью изображён человек средних лет, в царских одеждах, с обнажённой головой. Левее видны несколько стоящих фигур в светских одеждах; среди

---

<sup>115</sup> Некоторые персонажи, изображённые в правой части, получили произвольные имена («Иоанн Дамаскин», «Иосиф Песнописец», «Платон игумен», «Князь Владимир»), а облик их одежд был искажён.

<sup>116</sup> София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. 70.

них должен был находиться персонаж, держащий в руках царский венец. Ещё левее изображено моленное место без шатровой сени, где стоит старец в монашеских одеждах.

На примере двух икон «Иже херувимы» из Третьяковской галереи исследователи пытались истолковать эту часть композиции как «портретное» изображение семьи Строгановых<sup>117</sup>. Персонажей, стоящих на моленных местах, они считали Симеоном Столпником и мучеником Никитой, представленных рядом персонажей – Семёном Аникиевичем и Никитой Григорьевичем, а остальных молящихся – другими членами рода храмоздателей. Эта интерпретация не выдерживает критики, так как не согласуется ни с иконографией, ни с её событийным контекстом (в частности, остаётся совершенно не понятным, почему на иконах и в росписи должны быть выделены именно Семён с Никитой и их патрональные святые). На самом деле на моленных местах стоят царь, снявший венец во время Великого входа, и архиерей (митрополит или патриарх), изображённый лишь в рясе, без богослужебных одежд, в которые облачён совершающий литургию Христос. Оба персонажа представлены в нимбах, символизирующих не личную святость, а высоту сана. Остальные фигуры изображают знатных молящихся, скорее всего – придворных, среди которых, возможно, были выделенные позами и масштабом представители царствующего дома. Если бы левая часть сцены не была занята фигурами совершающих Великий вход ангелов, там находились бы молящиеся женщины или духовные лица. Однако и в таком виде композиция изображает всех благочестивых жителей православного царства, объединённых общей молитвой и созерцанием открывшегося им таинства. В их фигурах не следует видеть образы конкретных исторических лиц, поскольку, не имея идентифицирующих надписей и особых иконографических признаков, они изображают идеального царя и архиерея – носителей высшей светской и духовной власти – и идеальных молящихся. Замысел таких композиций,

---

<sup>117</sup> См. примеч. 77.

показывавших устройство православного общества в его вневременном состоянии, состоял в том, что с фигурами безымянных царей, вельмож и архиереев как с некими постоянными «шаблонами» должны были соотноситься представители всех сменяющих друг друга поколений православных христиан. Естественно, в первую очередь это касалось Московского царства, его властей и населения. Аналогичные фигуры присутствуют и в композициях «Да молчит всякая плоть», но по сравнению с ними иконы и роспись, надписанные словами Херувимской песни, отличаются особым вниманием к русским обрядовым реалиям. В первую очередь это узнаваемое изображение царского места, а кроме того – царский венец в руках придворного. Этот мотив соответствует текстам чина венчания на царство, где говорится о том, что во время Великого входа государь снимает венец.

Два варианта изображения Великого входа, использовавшиеся русскими мастерами к концу XVI века, развивают одну и ту же мысль о мистическом единстве земного и небесного богослужения. Тем не менее, Строгановы, которым, как показывают иконы Благовещенского собора, были знакомы оба варианта, продемонстрировали особый интерес к сюжету «Иже херувимы» и использовали именно его в алтарной росписи своего домового храма. Отчасти их выбор объясняется близостью этой иконографии к византийской традиции, что, вероятно, было известно заказчикам. Однако свою роль могли сыграть и другие соображения. В отличие от сцены «Да молчит всякая плоть», обычно разворачивающейся по горизонтали, сюжет «Иже херувимы» обладает большей торжественностью, включает развитое изображение храма и строится на принципе симметрии. Все эти качества делают его более подходящим для размещения в очень глубокой апсиде с сводом, который сильно вытянут по оси «запад – восток» и задаёт вертикальную ориентацию композиции. Кроме того, в сцене «Да молчит всякая плоть» изображались обычные священнослужители, которым сопутствуют ангелы и святые, и эта особенность выражала идею участия в



земной литургии небесных сил и присутствии сонма праведников. Композиция «Иже херувимы» имеет несколько иное содержание, так как изображает небесное богослужение, как бы разверзая перед человеком небеса, являет верующим самого Христа-Архиерея, приносящего и принимающего жертву, и включает образы всех лиц Святой Троицы. Следовательно, она более полно и ёмко раскрывает смысл литургии, показывая её небесный прообраз. Нельзя не учесть и то важное обстоятельство, что гимнографическое название этой композиции соответствует не службе единственного дня – Великой субботы – а богослужению, совершающемуся в течение всего года, то есть является более универсальным. Если вспомнить о общих свойствах сольвычегодского ансамбля, претендующего на содержательную полноту, предпочтение, оказанное сцене «Иже херувимы», оказывается неудивительным.

Текст песнопения «Да молчит всякая плоть...» призывает верующих «стоять со страхом и трепетом», не помышляя ни о чём земном. Херувимская песнь также призывает их «всякую ныне житейскую отвергнуть печаль», однако требует более активного участия в богослужении. Очевидно, поэтому сонм молящихся на иконах «Иже херувимы» и в соответствующей росписи выглядит динамичнее, чем более многочисленные молящиеся в альтернативной композиции, смиренно стоящие ниже святых разных чинов. Композиция «Иже херувимы» не предполагает изображения сонма праведников, однако в алтаре Благовещенского собора есть особый регистр, отведённый фигурам святых, которые, не принадлежа к литургической композиции, тесно связаны с ней по смыслу. Это святители, изображённые в нижней части апсиды и движущиеся к её центру. Имена многих персонажей и их атрибуты искажены или перепутаны при поновлении, однако можно предположить, что здесь были представлены вселенские и русские святители включая московских митрополитов, ростовских и новгородских епископов. Ещё два святителя – Николай Чудотворец и, по-видимому, Алексей, митрополит Московский, – изображены в нише горнего места по сторонам

восседающей на престоле Богоматери. В состав процессии также включены фигуры диаконов, которые обычно изображались в жертвеннике. В Благовещенском соборе эта традиция нарушена – вероятно, потому, что, судя по ряду признаков, жертвенник первоначально располагался в центральной апсиде. Его место отмечено окном в её северной части, где сохранились фигуры ангелов-диаконов с рипидами.

Святые, изображённые в нижней части апсиды, представлены в молитвенных позах, указывающих на генетическую связь композиции со сценой «Служба святых отцов», которая была традиционной для алтарных росписей, но к концу XVI века фактически вышла из употребления и заменялась фронтальными фигурами святителей. Возвращение к более ранней схеме, очевидно, было вызвано стремлением увязать святительский чин с композицией «Иже херувимы», создав впечатление сослужения иерархов и диаконов изображённым выше ангелам и Христу. На композицию «Иже херувимы» ориентированы и поясные фигуры молящихся святых, попарно представленные на склонах арки в западной стене алтаря. Это преимущественно русские, в том числе северные преподобные, которых в обычном четырёхстолпном храме, скорее всего, изобразили бы на восточных столбах. Обращённые в сторону сцены «Иже херувимы», преподобные превращаются в свидетелей совершающегося таинства. Вместе с фигурами святителей они составляют довольно полный образ небесной Церкви, присутствующей в храме во время литургии вместе с обычными христианами. Это дополнение к композиции «Иже херувимы» заставляет вспомнить о том, что другая сцена, изображающая Великий вход – «Да молчит всякая плоть человека» – всегда включает многочисленные образы святых, находящихся в церкви вместе с молящимися. По-видимому, выбрав одну из двух родственных композиций, заказчик и мастера присоединили к ней тему, взятую из второго сюжета. Это решение, позволив заполнить оставшиеся свободными поверхности, обогатило программу алтарной

росписи: фактически здесь представлено и небесное, и земное богослужение в его нерасторжимом единстве.

Богослужебную тематику продолжают несколько сцен праздников, размещённых в западной части алтаря. На его западной стене изображены сюжеты, связанные с почитанием реликвий Богородицы – Положение пояса Богоматери в Халкопратийском храме, Положение ризы Богоматери во Влахернском храме и Покров Богородицы, то есть её явление молящимся во Влахернах с ризой в руках. Рядом, на южной стене, представлено Воздвижение Креста. Все эти сцены изображают торжественное богослужение в присутствии царя, клириков и народа. Их роль не ограничивается отсылкой к конкретным событиям истории Церкви, закреплённым в её календаре. Как и композиция «Иже херувимы», это идеальные образы православного государства, объединённого истинной верой. Однако здесь показана несколько иная грань церковной жизни – почитание великих реликвий, материальных носителей благодати, которые освящают собой пространство, символизируют собой присутствие в нём высших сил и позволяют надеяться на их покровительство во время разнообразных бедствий. Тема заступничества за христиан особенно отчётливо звучит в сцене «Покров Богоматери», следующей сравнительно новому, распространившемуся на рубеже XVI–XVII веков иконографическому варианту: Богородица изображена не фронтально, а в молитвенной позе, со свитком, на котором написан текст адресованного Христу моления за мир; Христос с небес благословляет свою мать, обещая ей быть милосердным к кающимся христианам<sup>118</sup>. Что касается композиции «Воздвижение Креста», то она, отсылая к истории обретения этой святыни

---

<sup>118</sup> Сходная, но отличающаяся в деталях иконография использована в клейме иконы «Богоматерь Владимирская с праздниками» 1580-х – 1590-х годов из Благовещенского собора (Иконы строгановских вотчин... Кат. 14), аналогичная – в иконе письма строгановского мастера Михаила (ГРМ) и в ряде произведений первой трети XVII века, созданных по заказу Строгановых (*Вилинбахова Т.* Строгановская икона... Илл. 43–44, 85).

царицей Еленой, одновременно изображает обряд крестовоздвижения, совершавшийся в день этого праздника в соборных храмах. Напрестольный крест с частицей Истинного древа, которым осенялись все четыре стороны света, ограждал вселенную от сил зла и свидетельствовал о вечном торжестве Господа, победившего смерть и избавившего от власти ада «достояние свое» – человеческий род.

Хотя перечисленные праздничные сцены всегда были изолированы от росписи наоса, они продолжили столь важную для неё тему торжества истинной веры и её хранителей – Церкви и царства, как бы соединяя исторические циклы четверика с литургической композицией «Иже херувимы». Однако все эти сюжеты были изображены в алтаре не только из-за своего литургического содержания, но и потому, что именно в алтаре и примыкающей к нему ризничной палатке хранились важнейшие святыни Благовещенского собора – напрестольные кресты, мощевики с различными реликвиями и, возможно, небольшие семейные иконы Строгановых. Благодаря сценам, изображающим истинный Крест, ризу и пояс Богородицы, алтарная апсида на символическом уровне превратилась в своего рода пространственный «реликварий». Это впечатление усиливали ещё два сюжета алтарной росписи. Над северным окном центральной апсиды представлено явление Тихвинской иконы Богоматери<sup>119</sup>, а над входом на лестницу, ведущую в верхнюю палатку северной апсиды – явление Богородицы и Николая Чудотворца пономарю Юрышу, случившееся накануне освящения деревянного храма в Тихвине. «Колода» – ствол поваленного дерева, на котором сидела Богородица, – стала одной из тихвинских святынь, а её частицы как чтимые реликвии хранились в мощевиках. Функционально связанная с ризничными помещениями, эта

---

<sup>119</sup> По-видимому, при поновлении иконография богородичного образа была искажена, однако сохранилось характерное для «Богоматери Тихвинской» положение правой ноги Христа с обращенной к зрителю пяткой. Изображение ангелов и сруба, на котором стоит икона, не оставляет сомнения в том, что это одно из явлений Тихвинского образа.

композиция развивала тему почитания реликвий, свидетельствуя о том, что Русская Церковь, подобно греческой, имеет свои святыни – залог заступничества Богоматери за Русское государство. Как уже было отмечено, соседняя сцена явления Тихвинского образа продолжала историю чудес Лиддской-Римской иконы, отождествлявшейся с «Богоматерью Тихвинской». Это говорит о том, что тема византийских и русских реликвий в Благовещенском соборе была осмыслена в контексте идеи духовного преемства Московского царства по отношению к православной империи ромеев.

Есть основания думать, что одновременно с фресками центральной апсиды была создана темперная живопись надпрестольной сени – деревянного сооружения в виде четырёхгранного шатра на четырёх опорах. При всей простоте своих форм оно примечательно тем, что это едва ли не древнейший надпрестольный киворий, уцелевший в России. Представляет интерес и его изобразительная декорация, поновлённая на внешних плоскостях и оставшаяся не переписанной внутри шатра<sup>120</sup>. На подзорах сени снаружи представлены евангелисты с их символами (по одному евангелисту и символическому животному на каждой стороне) и четыре композиции, кратко излагающие основные догматы православного вероучения: Святая Троица (с запада), Спас Нерукотворный (с севера), Богоматерь Воплощение (с юга) и Христос во гробе (с востока). Внутренние поверхности подзоров заполняют фигуры ангелов-диаконов с рипидами и огненных серафимов, осеняющие престол и стоявшие на нём литургические сосуды. Плоскости шатра внутри кивория заполнены крупными изображениями, которые составляют композицию «Небесная литургия». На восточном склоне представлен престол с сосудами, крестом и Евангелием, за которым стоит благословляющий Христос в архиерейских одеждах и шапке. На боковых

---

<sup>120</sup> Внешняя поверхность граней шатра покрыта поздними орнаментальными композициями, появившимися при одном из поновлений фресок. Была ли она расписана первоначально, неизвестно.

склонах изображены шестеро святителей, обращённых к Христу – Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст (северный склон), Афанасий Александрийский, Иаков Иерусалимский (?) и Николай Чудотворец (южный склон). На западном склоне помещены фронтальные фигуры троих архиереев с кадилами и ладаницами. В верхней части каждого склона видны образы огненных шестокрылов. В целом эта композиция похожа на находившуюся в конхе центральную часть сцены «Иже херувимы», где Христос Великий Архиерей показан за престолом в окружении святителей и ангелов-диаконов. Роспись надпрестольной сени выражает те же представления о Спасителе и небесных силах, совершающих литургию вместе с обычными священнослужителями. Представленная в сокращённом варианте, композиция в шатре сени напрямую связывает образы участников небесной литургии с храмовым престолом и чином земного богослужения, создавая впечатление, что Христос-Архиерей сам благословляет каждое действие священнослужителей, отвечает на их молитвы и освящает Святые дары. Удвоение этой темы в пространстве соборного алтаря свидетельствует о том же, о чём говорят и другие сюжеты росписи: центральной для живописного убранства Благовещенского собора была тема Церкви как связующего звена между дольным и горним мирами.

#### *Программа росписи диаконника*

В южной апсиде Благовещенского собора, или в его диаконнике, как и в южных апсидах многих русских храмов XIV–XVII веков, находился придел, в данном случае освящённый во имя апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Неясно, почему и при каких обстоятельствах было выбрано именно это посвящение, однако оно явно соответствовало особому статусу придела, который был единственным малым храмом Благовещенского собора, примыкавшим непосредственно к алтарю и четверику<sup>121</sup> и

---

<sup>121</sup> Мы высказывали предположение, что придел (возможно, Симеона Столпника) первоначально находился и в северной апсиде, однако он мог быть более или менее изолированным от основного пространства.

получившим живописный декор, к тому же обладающий своеобразной программой.

Уже в домонгольский период в боковых алтарных компартиментах русских церквей нередко размещались особые циклы росписи, связанные с посвящением устроенных там приделов или основного храма. Эта традиция продолжала существовать и в XVI–XVII веках: так, в Никольском приделе собора Ферапонтова монастыря сохранились сцены жития Николая Чудотворца, а в Петропавловском и Димитриевском приделах московского Успенского собора – циклы деяний апостолов и жития Димитрия Солунского. Основу декорации придела в диаконнике Благовещенском соборе Сольвычегодска составляет развитый цикл деяний апостола Иоанна Богослова и его ученика Прохора, занимающий четыре регистра на стенах апсиды. В его основе, как и в основе других, довольно многочисленных циклов, известных по русским иконам, лицевым рукописям и фрескам конца XV – XVII века, лежит текст Хождения Иоанна Богослова – ранневизантийского агиографического произведения, которое подробно описывает апостольское служение Иоанна и его ученика и многочисленные чудеса евангелиста, способствовавшие обращению язычников в Христову веру. Сольвычегодский цикл, насчитывающий двадцать семь сцен, нередко включающих несколько эпизодов, относится к числу самых пространных, хотя и уступает в этом отношении ряду предшествующих и более поздних памятников<sup>122</sup>. Он повествует о деяниях Иоанна Богослова в Эфесе и на Патмосе, возвращении евангелиста в Эфес, обстоятельствах его кончины и посмертном чуде, известном только по древнерусским текстам и довольно часто изображавшемся в русском искусстве позднего Средневековья. Это

---

<sup>122</sup> *Лихачёв Н.П.* Хождение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова по лицевым рукописям XV и XVI веков / Памятники древней письменности и искусства. Вып. 130. СПб., 1911; *Попов Г.В.* Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 22. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.; Л., 1966. С. 208–221.

чудо, заключавшееся в том, что Иоанн Богослов явился мальчику-гусепасу («гусарю») и научил его писать иконы, превратило апостола в одного из покровителей иконописания. «Чудо о гусаре» присутствует не во всех циклах жития Иоанна, однако в Сольвычегодске оно красноречиво замыкает собой рассказ о его деяниях. Вероятно, этот аспект почитания Иоанна Богослова был важен для исполнителей росписи и её заказчика – Никиты Строганова, ценителя искусства иконописи.

Как и стенопись четверика Благовещенского собора, в содержательном отношении роспись Иоанно-Богословского придела более глубока, чем просто изобразительное повествование о персонаже или исторической эпохе. В декоре придела эта идейная насыщенность особенно заметна, так как в его небольшом пространстве житийные сцены оказались в теснейшем соседстве и взаимосвязи с символическими композициями. Главная из них – «Проповедь и страдания двенадцати апостолов» – занимает весь свод. Это сложносоставный сюжет, возможно, разработанный не без влияния западноевропейских аллегорических изображений и появившийся не позже конца XVI века, совсем незадолго до создания сольвычегодской росписи<sup>123</sup>, которая представляет собой его самый ранний сохранившийся пример. Основой композиции является овал, в который вписаны тринадцать лопастей или «лепестков» неправильной формы, сходящихся к фигуре благословляющего обеими руками Христа. Над этим образом, символизирующим обращённую к миру проповедь Спасителя, представлено Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом, которому посвящён придел. В остальных «лепестках» помещено по две сцены – проповедь и кончина каждого из двенадцати апостолов. Основная идея композиции состоит в том, что апостолы своим благовествованием и мученической кончиной уподобились Божественному учителю – основателю

---

<sup>123</sup> Саенкова Е.М. Новые сюжеты апостольской иконографии в русском искусстве XVI–XVII веков // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 12. М., 2012. С. 192–194.



христианской Церкви – и утвердили её основание. Структура композиции, выглядящей как своего рода генеалогическое древо Церкви, подчёркивает, что главным принципом её бытия является «союз любви», связующий апостолов между собой и с Христом. Иными словами, это образ единой, святой, соборной и апостольской Церкви, основанной на крови Спасителя, распространившей истинную веру по всему миру и этим исполнившей предвечный замысел, о существовании которого напоминает венчающий композицию образ творца мира – Господа Саваофа.

Экклесиологический смысл этого дидактического и одновременно теофанического изображения акцентирован многочисленными деталями, включёнными в композицию или соотнесёнными с ней. В нижней части сцены помещена крупная фигура сидящего апостола Петра, который держит свиток с его словами, исповедующими веру в Божественную природу Спасителя (Мф. 16, 16). Рядом находится ещё одна надпись – ответные слова Христа, обращённые к Петру: «Глагола Христось ты еси Петръ на семь камени созижду церковь мою и врата адовы не одолеют ей» (Мф. 16, 18). Этот текст содержит обетование вечного бытия истинной Церкви, основанной на духовном авторитете и власти апостолов. Несколько ниже, в своде восточного окна, видна полуфигура Спасителя между створками раскрытых врат, очевидно, изображающих двери рая, которые благодаря Христу открылись для человечества. В контексте программы росписи придела этот мотив – антитеза «врат адовых», которые не смогут одолеть Церковь, – воспринимается как свидетельство того, что врата Царствия Небесного остаются открытыми для верующих благодаря Церкви и её таинствам.

Тему спасительности таинств раскрывают находящиеся на склонах свода парные изображения Евхаристии (причащения хлебом и вином), которым, как это часто бывало в XVI–XVII веках, не нашлось места в главном алтаре. Они напоминают о Тайной вечере, но преобразуют идею трапезы апостолов с Христом в литургическом ключе, свидетельствуя, что

единство Церкви поддерживается участием христиан в Евхаристии, спасительной для тех, кто приступает к ней с чистым сердцем. Так же, как и в росписи наоса, где в разных циклах наряду с праведниками присутствуют их антагонисты, в своде диаконника у самого овала со сценами апостольской проповеди и страстей помещён образ грешника, отлучившего себя от Христа, Церкви и причащения Святых таин. Это плачущий Иуда, «в осуждение» себе участвовавший в Тайной вечере, но отпавший от сонма апостолов и погубивший свою душу отчаянием и самоубийством. В общем контексте росписи он воспринимается как прообраз будущих еретиков, удалившихся от общения с вселенской Церковью. Следует отметить, что в пространстве диаконника, по-видимому, присутствовала дополнительная композиция, связанная с событиями Страстного четверга. В заложенной сейчас арке между южной и центральной апсидами просматриваются фрагменты сцены, похожей на «Омовение ног». Если эта атрибуция верна, в приделе существовало ещё одно изображение, которое подчёркивало духовное единство апостолов и одновременно напоминало о смирении, проявленном Христом и подобающем пастырям Церкви.

Две сцены, расположенные между Евхаристией и центральной композицией, имеют небольшой размер, однако принципиально важны для понимания всей программы стенописи придела. На северном склоне свода изображено явление лестницы праотцу Иакову – сюжет, который, по-видимому, не вошёл в состав ветхозаветного цикла именно потому, что его собирались разместить в приделе. Обычно лестница Иакова, соединявшая небо и землю, толковалась как прообраз Богородицы, но здесь, согласно надписи в основании конхи, лестнице уподобляется крест Господень. Основываясь на этом тексте, прославляющем победу Христа над адом, можно предположить, что лестница характеризует служение Церкви, которая, храня благодать Святого Духа, полученную апостолами от Спасителя, даёт человеку средства для борьбы с грехом, приводит его к познанию Отца и дарует вечную жизнь на небесах. Так как над фигурой Иакова находится ещё

одна надпись – «Господь же утвержашеся на ней» – из этой композиции можно сделать вывод о вечном пребывании Христа в своей Церкви.

Парная композиция на южном склоне свода также основана на ветхозаветной теме. Здесь изображён царь Давид, пророчествующий о Богородице (в его руке свиток с текстом псалма 44, 11). Она, с Младенцем на лоне, представлена на фоне храма, которому уподобляется в соответствии с надписью: «Свята церкви твоя дивна в правду» (Пс. 64, 5–6). Это иллюстрация древней идеи о Богородице, вместилище Господа, как образ Церкви, в которой пребывает Христос. Следовательно, и здесь постулируется мысль о неразрывной связи Спасителя с основанной Им Церковью – средоточием благодати и святости на земле.

Подобное использование образа Богородицы помогает понять смысл композиции в алтарной нише Иоанно-Богословского придела. В ней находится изображение Богородицы Живоносный источник. Истоки этого сюжета восходят к почитанию чудотворного источника за стенами Константинополя, над которым стоял знаменитый богородичный храм. Не позже XIV века в византийском искусстве сформировалась особая композиция, выражавшая веру в целебную силу святой воды – образ Богородицы с Младенцем, восседающей в чаше-фиале, из которого истекают водные струи. Его замысел был более широким, чем прославление источника, так как основывался на представлениях о Богородице, давшей миру источник жизни – рожденного ею Спасителя. Уже в середине XIV столетия этот сюжет появляется в одной новгородской росписи, но его распространение в русском искусстве относится лишь к последней трети XVII века<sup>124</sup>. Сольвычегодская фреска, значительно опередившая этот процесс, очевидно, представляет собой ещё один результат знакомства Строгановых с поздневизантийским искусством и искусством греческих земель поствизантийской эпохи. Возможно, из соответствующих

---

<sup>124</sup> О иконографии сюжета см.: *Шевченко Э.В. Живоносный источник // Православная энциклопедия. Т. 19. М., 2008. С. 175–177.*

произведений взят и эффектный мотив водостоков-маскаронов в виде звериных голов. Однако, каким бы ни был образец, важно подчеркнуть, что образ Живоносного источника вписывается в замысел росписи диаконника. Это Богородица-Церковь, которая вмещает в себе Христа и источает верным «реки воды живой». Под ними можно понимать и учение Спасителя, и церковные таинства, и заступнические молитвы Богородицы и святых.

Последней в череде сцен, раскрывающих учение о Церкви, является роспись западной стены придела. Вся её нижняя половина занята изображением собора семидесяти апостолов, представленных на облаках в молении Господу Саваофу с Христом Эммануилом и Святым Духом. В основе этого сюжета лежит та же идея единства и вселенского значения апостольской Церкви, которую иллюстрирует роспись конхи. Однако непосредственным источником композиции являются изображения собора двенадцати апостолов, встречающиеся в XV–XVI веках, а её содержание развивает мысль о богоустановленности Церкви как института. В число апостолов от семидесяти входят и прямые ученики Спасителя, и ученики двенадцати апостолов. Следовательно, в росписи придела представлены все основатели христианской иерархии, давшие начало поместным Церквям и рукоположившие первых епископов. Иными словами, это напоминание о непрерывности иерархической чреды, восходящей к Великому Архиерею Христу и продолжаемой православными епископами вплоть до кончины мира, и о соборном устройстве церковного организма. Существенно, что внимание к этой теме прослеживается в сцене «Богородица и апостолы тянут жребий» на южной стене Благовещенского собора, где представлены не двенадцать апостолов, а большее количество учеников Христа, и в особой иконографии Сошествия Святого Духа, известной по несколько более позднему произведению строгановских иконописцев – иконе, изображающей апостолов от двенадцати и от семидесяти, удостоившихся даров Святого

Духа в день Пятидесятницы<sup>125</sup>. Следующие поколения иерархов, составляющих вселенскую Церковь, изображены уже в наосе, в сценах Вселенских соборов, также руководимых Святым Духом.

Поверхности стен придела, не занятые циклом хождения Иоанна Богослова и символическими композициями на тему апостольского служения, отведены фигурам святых. Их состав отличается пестротой и, возможно, определён случайными, пока не ясными обстоятельствами заказа. Вокруг заполненной поздней кладкой арки западной стены помещены полуфигуры преподобных, в том числе некоторых редко изображавшихся русских святых (Авраамия и Ефрема Смоленских, Ефрема Перекомского и других). На северной стене левее заложенной световой арки между диаконником и алтарём представлены пустынноики, а ниже этого проёма располагается фриз с поясными фигурами праведного Филарета Милостивого, пяти Севастийских мучеников и московского юродивого – блаженного Максима. Логику этого выбора проследить затруднительно, но последний образ, несомненно, отражает особое почитание русских юродивых Строгановыми<sup>126</sup>. Ещё двое святых из этой категории представлены в откосах верхнего окна южной апсиды. Один из них – широко известный Андрей Цареградский, свидетель явления Богородицы во Влахернском храме, чей культ тесно связан с почитанием праздника Покрова, а второй – гораздо менее популярный московский блаженный Иоанн Большой колпак. Он

---

<sup>125</sup> Образ находится в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. См.: *Чугреева Н.Н.* Икона «Сошествие Святого Духа на апостолов, с 12 клеймами» Никифора Савина. К вопросу об авторских иконографических программах мастера // Труды ЦМиАР. Т. 10. Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сборник статей / Ред.-сост. Л.М. Евсеева. С. 249–259.

<sup>126</sup> Уже в конце 1580-х – 1590-е годы для Благовещенского собора были заказаны большие иконы блаженных Василия Московского и Прокопия Устюжского, а несколько позже – образ Исидора Ростовского (Иконы строгановских вотчин... Кат. 17, 18, 39). Однако изображение Василия по каким-то причинам не включено в роспись храма (маловероятно, что оно утрачено, так как для него сложно найти место).

скончался в 1589 году, всего за одиннадцать лет до создания росписи Благовещенского собора, и эта фреска является самым ранним изображением святого. Натуралистическая трактовка необычной внешности безбородого как бы преждевременно состарившегося юродивого, длинные вьющиеся волосы и своеобразные одежды – кафтан с крупными застёжками, массивная обувь, тяжёлый посох, чётки и колпак, давший Иоанну его прозвище – не оставляют сомнения в том, что изображение было написано по живым впечатлениям иконописцев и, может быть заказчика, желавшего как можно точнее запечатлеть облик нового московского святого. Два других персонажа, представленных в откосах того же окна, уже не имеют отношения к юродству. По-видимому, это святые, пострадавшие за защиту иконопочитания: преподобный Стефан Новый с иконой Богоматери и неизвестный преподобный с образом Христа. Их фигуры возвращают нас к росписи наоса, где в цикле чудес Лиддской-Римской иконы Богоматери также затронута тема иконоборчества как одной из угрожавших православию ересей. В целом изображения святых в приделе должны были продолжить галерею их фигур в четверике и главном алтаре, отражая интерес заказчиков не только к известным, но и к редким культам. Однако их разнообразие, очевидно, отвечало и другой цели – в соборе следовало представить все оттенки святости, чтобы полнота бытия христианской Церкви помимо исторического аспекта была раскрыта на персональном уровне.

Сложный замысел росписи Иоанно-Богословского придела не имеет аналогий в близких по времени стенописях, хотя в некоторых из них также встречаются композиции, помещённые в алтарных компартиментах и разъясняющие идею апостольской Церкви через еkklesiологическую трактовку образа Богоматери (например, в жертвеннике расписанного около 1605 года собора Успенского монастыря в Свияжске находится сцена явления Богоматери апостолам в преломлении хлебов, а в диаконнике – композиции «Собор двенадцати апостолов» и «Предста Царица», или

«Отрыгну сердце мое...»<sup>127</sup>). Специфика сольвычегодской программы, очевидно, объясняется несколькими факторами. Самым важным среди них является содержание росписи самого храма и главного алтаря, в которой тема Церкви и сохранения истинной веры занимает одно из ведущих мест. Второй причиной можно считать богородичное посвящение собора, потребовавшее раскрытия образа Богоматери-Церкви. Его догматическое содержание было удобнее всего разъяснить именно в росписи придела, тем более что этот небольшой храмик, названный в честь Иоанна Богослова, мог напоминать о предании, согласно которому Христос поручил Марию заботам Иоанна, который взял её к себе (Ин. 19, 26–27)<sup>128</sup>: не исключено, что содержание стенописи в какой-то мере основано на предании о соседстве иерусалимского дома Иоанна Богослова с Сионской горницей, где произошли Тайная вечеря, Омовение ног и Сошествие Святого Духа, то есть те события, которые прямо или иносказательно представлены в росписи придела. Наконец, образ Иоанна как автора Апокалипсиса имел вполне очевидную эсхатологическую подоплёку и, хотя в приделе нет соответствующих сцен, идея близящегося Второго пришествия могла актуализировать мысль о необходимости соблюдения православия до конца времён<sup>129</sup>.

Однако вполне вероятно и то, что содержание сцен, в которых присутствует страстная тематика, апеллирует к традиции размещения

---

<sup>127</sup> *Сарабьянов В.Д.* Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора... С. 189–193; *Квливидзе Н.В.* Иконографическая программа алтарных росписей... С. 637, 639, 640–641. Определённое сходство между алтарными росписями Сольвычегодска и Свияжска отмечено Н.В. Удраловой: *Удралова Н.В.* Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 200.

<sup>128</sup> Это предположение высказано Н.В. Удраловой (*Удралова Н.В.* Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске... С. 198).

<sup>129</sup> Напомним, что связанные с темой Апокалипсиса фигуры возносящихся на небеса Еноха и Илии включены в роспись четверика, в которой присутствует и «Страшный суд». К этой тематике косвенное отношение имеет и находящаяся в приделе сцена погребения Иоанна Богослова заживо: согласно Хождению, тело апостола впоследствии не было найдено учениками, что уподобляло его Еноху и Илии, подчёркивая эсхатологический контекст образа Иоанна.

страстного цикла в алтарном пространстве, хорошо известной по русским монументальным ансамблям последней трети XIV – первой половины XVI века. В таком случае можно говорить о том, что стенопись диаконника сочетает новые тенденции с элементами более ранних программ. Эта же особенность прослеживается и в росписи четверика, где заметны признаки обращения к программе декора 1513–1515 годов в московском Успенском соборе. Таким образом, фрески Иоанно-Богословского придела, казалось бы, имеющие мало общего с содержанием основного ансамбля, могут восприниматься как ключ к его программе, строящейся на идее осмысленности истории, движущейся к своему концу, и на детально разработанной концепции откровения, которое начиная с сотворения мира ниспосылалось людям и ныне хранится апостольской Церковью, таинственно, но действительно соединяющей человека с Христом. Пожалуй, ни в одном другом ансамбле русского Средневековья эти идеи, в целом характерные для культуры XVI–XVII веков, не были воплощены с такой целеустремлённостью и полнотой. Очевидно, Строгановы как храмоздатели и соавторы программы отличались особой чуткостью к судьбам мира и склонностью к размышлениям о пути человека к спасению души, а православия – к финалу своей исторической миссии. Их замысел был в полной мере реализован иконописцами.