

ЕДВІЯХУ ПЕДЪ КОЮНН ТРЪБШЯ ТРЪБАНН ВНИ ВОСЪЖИИ Н  
І ТВОРЯХУ ДО СДНІИ ВЪ ЗДНЬ ВОСТАША СНОВЕ НЗРНЛСВ  
ЗА ОУТРА РАНО И ОБЪДОША ІЕРУХОНЪ СЕДЬНИЖДЪ



---

# Лаборатория библеистики. Ветхозаветные сюжеты в росписи Архангельского собора

---

Татьяна Самойлова

Исследователями не раз отмечался особый интерес к библейским сюжетам в искусстве эпохи Ивана Грозного. Одна из причин, объясняющих этот феномен, – процесс сакрализации царской власти. Ветхозаветная история становится освященной традицией источником доказательств легитимности власти царя как наследника Византийской империи. Ярким подтверждением является роспись Архангельского собора Московского Кремля. Одна из ее важнейших составляющих – цикл чудес архангела Михаила. Большая часть сюжетов представляет собой либо образы торжества веры, либо повествование о победах над иноверцами под водительством вождей богоизбранного народа. Сравнение композиций росписи с миниатюрами Лицевого летописного свода, посвященными библейской истории, и миниатюрами Чудовского сборника, иллюстрирующего «Сказание о чудесах архангела Михаила», подтверждает, что иконографическая основа росписей принадлежит XVI столетию. Выявленный круг аналогий ярко свидетельствует о том, что кремлевские мастера 50–70-х годов XVI века, активно осваивая библейскую тематику, интерпретировали сюжеты в зависимости от главной идеи создаваемого ими произведения.

*Ключевые слова:* фреска, Кремль, библейский, царство, архангел, государь миниатюра, летопись, иконография, программа.

Исследователи древнерусского искусства давно отметили как одну из самых характерных черт эпохи Ивана Грозного возросший интерес к ветхозаветной истории, ярко проявившийся и в стенописи храмов, и в иконописи, и в книжной миниатюре.

Нам представляется, что внимание к библейской тематике во многом было непосредственным образом связано с изменениями, произошедшими в политической жизни Московского государства. В 1547 году великий князь Иван Васильевич венчался на царство по ритуалу византийских императоров. К образу Византийского царства взор молодого царя направил имевший большое на него влияние духовный наставник митрополит Макарий<sup>1</sup>. Однако Иван IV оказался не просто послушным учеником. Византийская идея царства увлекла его настолько, что он глубоко погрузился в изучение доступного исторического материала, а затем приложил

немало сил для того, чтобы внедрить византийскую идею в сознание современников. Об этом свидетельствуют и его литературные труды, и дошедшие до нас памятники древнерусского искусства, созданные по царскому заказу<sup>2</sup>.

Исследуя феномен власти в Византии, выдающийся ученый византист Жильбер Дагрон определил, что так называемое императорское христианство в значительной степени отличалось от христианства, которое воплощали собой патриарх и клирики. Христианизация римской власти началась лишь в IV веке при императоре Константине. Для ее осуществления потребовались иные, по сравнению с античностью, образы силы и властности. Источником, из которого их черпали, стала ветхозаветная история. Из Ветхого Завета заимствовали и ключевую идею богоизбранного народа. Библейская образность позволила византийцам уподобить победу Константина над Максенцием у Мульвийского моста переходу евреев через Красное море во главе с Моисеем, а победившего и воцарившегося императора – царю Давиду. Впоследствии эти смысловые связи были закреплены и развиты<sup>3</sup>. Богоизбранным народом именовали христиан, вождем которых стал император.

События дворцовой жизни, как замечает Ж. Дагрон, вращались вокруг двух полюсов: Фаросской церкви Богоматери и так называемой Новой церкви, освященной в 880 году патриархом Фотием. Расположенные по разные стороны дворцового комплекса, они выполняли разные функции. Церковь Богоматери служила центром новозаветной истории – здесь находились самые главные христианские реликвии, связанные с земной жизнью и страданиями Христа. Новая церковь, напротив, выступала хранительницей святынь иудейской царственности. Здесь наряду со щитом Константина хранились такие артефакты, как иерихонская труба; рог, из которого Самуил помазал на царство Давида; жезл Моисея; крест, выточенный из лозы, посаженной Ноем; милоть Илии и др. Когда императоры совершали торжественные выходы в Святую Софию, то впереди процессии обязательно несли две святыни – жезл Моисея и Крест Константина, символы власти ветхозаветных царей и их наследников, византийских императоров. Сама идея основания Новой церкви была порождена политикой пришедшей к власти македонской династии. Таким образом она провозглашала свою самостоятельность, противопоставляя дворцовый храм (Новую церковь) собору Святой Софии, где безраздельно властвовал патриарх<sup>4</sup>.

Экскурс в византийскую историю понадобился нам для того, чтобы осмыслить некоторый параллелизм исторических ситуаций, возникавших в Византии и Московской Руси. Проблема разграничения функций светской и духовной власти, которую много веков решала для себя Византия, на Руси обозначилась, как только Иван III, дед Ивана Грозного, провозгласил себя государем всея Руси. В 1472 году в Кремле митрополит Филипп начал возведение нового митрополичьего Успенского собора, но Иван III

перехватил у него инициативу и, подобно Новому Соломону, завершил строительство храма за счет великокняжеской казны. Тем не менее, собор получил статус митрополичьего, а великий князь, как и полагалось государю, принес ему в дар драгоценные литургические сосуды<sup>5</sup>. Однако по прошествии нескольких лет великий князь закладывает на своем дворе против Успенского собора не менее грандиозный, но уже княжеский храм, посвященный архангелу Михаилу<sup>6</sup> – ангелу богоизбранного народа, покровителю христианских государей. Так архитектурно был оформлен диалог великокняжеской и митрополичьей власти в новых условиях объединенного при Иване III государства.

При Иване Грозном, первом венчанном русском царе, который понял власть царя как ничем не ограниченную волю, подобную воле самого Бога, противостояние власти государя и митрополита постепенно усиливалось. Царь стремился доказать подданным свое право вершить судьбы людей и мира, продемонстрировать свою безграничную власть, распространяющуюся и на клириков<sup>7</sup>. Решая эту задачу, он не мог не воспользоваться опытом Византии и, следовательно, пройти мимо той традиции ветхозаветной образности, которая была укоренена в христианстве византийских императоров. Для русского государя, обретшего царский титул, библейские сюжеты стали надежным и освященным многовековой традицией историческим источником, из которого можно и должно было черпать доказательства легитимности Московского царства, наследующего Византийской империи<sup>8</sup>.

Фрески, украсившие при Иване Грозном княжеский Архангельский собор, являются ярким тому подтверждением<sup>9</sup>. Главная составная часть программы росписи, созданной по заказу царя, – цикл чудес архангела. Через него последовательно проводится идея покровительства архангела Михаила богоизбранному народу, под которым отныне подразумевается русский народ. Большую часть цикла составляют ветхозаветные сюжеты, включающие в себя «повествование» о победах над иноверцами, достигнутых под предводительством Авраама, Моисея, Иисуса Навина, Гедеоны, которые, последовательно сменяя друг друга, вели богоизбранный народ в Святую землю. Как особенность цикла следует отметить, что на южной стене преобладают батальные сцены, тогда как на северной представлены композиции, служащие образами торжества подвига веры<sup>10</sup>. В завершении библейского цикла в этот контекст введен и сюжет о явлении царю Константину звездного креста – оружия победы – который, по выражению самого Ивана Грозного, и доселе «всем православным царям пособствует»<sup>11</sup>.

Думается, что кратко обрисованный нами исторический контекст царствования Ивана IV во многом объясняет рождение в недрах царского двора идеи создания Лицевого летописного свода как грандиозного проекта погружения в ветхозаветную и византийскую историю и соединения ее с историей Русского государства.

Исследователи полагают, что работа над Лицевым сводом шла на протяжении 1560–1570-х годов<sup>12</sup>. Однако подготовка к ней, по-видимому, началась еще раньше – почти сразу после венчания Ивана IV на царство в 1547 году. Об этом говорят распространившиеся во второй половине столетия иконы «Троица в деяниях»<sup>13</sup>. Протографом для них, согласно дошедшим до нас документам дела Ивана Висковатого, послужил образ, созданный в 1551 году для дворцового Благовещенского собора<sup>14</sup>. Для того же царского храма была написана и знаменитая «Четырехчастная» икона, сложная иконографическая программа которой также включала библейские сюжеты<sup>15</sup>. Клейма этих икон основаны на сюжетах из Восьмикнижия. Любопытно, что свои самые близкие иконографические параллели они находят во фресках Архангельского собора, созданных несколько позднее, в 1564–1565 годах<sup>16</sup>. Как мы уже упоминали выше, в состав этой росписи вошел самый обширный из дошедших до нас циклов чудес архангела Михаила<sup>17</sup>. Более половины цикла составили библейские сюжеты. В свою очередь, этот архангельский цикл был развит в миниатюрах Чудовского сборника, который, как полагают исследователи, создан в конце 60-х годов XVI века<sup>18</sup>. Одно из произведений, вошедших в состав этого сборника, – знаменитое «Сказание чудес архангела Михаила» византийского автора XI века диакона Пандолеонта<sup>19</sup>. Многие миниатюры, иллюстрирующие «Сказание», обнаруживают удивительную иконографическую близость к композициям фрескового цикла, демонстрируя в то же время дальнейшее развитие и усложнение иконографии. Сравнение написанных на один и тот же библейский сюжет композиций росписи Архангельского собора, Чудовского сборника, клейм бытийного цикла в иконах «Троица в деяниях» и миниатюр Музейского и Хронографического сборников<sup>20</sup>, где проиллюстрировано Восьмикнижие, дает очень интересный результат.

Прежде чем перейти к конкретным примерам, необходимо напомнить, что фрески Архангельского собора были переписаны в 1652–1666 годах. Однако сохранились документы царского архива, свидетельствующие о том, что, прежде чем сбить старую обветшавшую штукатурку, мастерам был дан указ сделать подробное описание композиций и их расположения. В некоторых случаях композиции «калькировались»<sup>21</sup>. Именно на основании этих архивных данных дошедшая до нас роспись признана памятником двух эпох: с точки зрения содержания и иконографии она является памятником эпохи Ивана Грозного, а с точки зрения стиля относится ко времени царя Алексея Михайловича Романова<sup>22</sup>. Разумеется, трудно предположить, что в XVII столетии древняя роспись была возобновлена с абсолютной точностью. Безусловно, в ней были и утраты, и плохо читающиеся фрагменты, так же как и детали, которые были уже не понятны мастерам XVII столетия. Метод сравнительного иконографического анализа как раз и позволяет до некоторой степени определить степень точности копирования и выявить элементы, привнесенные при возобновлении.

В северной люнете западной стены Архангельского собора расположена композиция «Сотворение Адама и Евы». Поле люнеты поделено красной линией разгранки на два условных пространства (прием, характерный для иконописи второй половины XVI века<sup>23</sup>). В первом мы видим лежащего обнаженного Адама. Над ним склонился ангел с восьмиконечным нимбом Творца. В руках у него прозрачный шар, внутри которого заключена крохотная младенческая фигурка – душа живая, влагаемая ангелом в тело сотворенного человека. Во второй части изображено сотворение Евы, которая поднимается из бока Адама; над ними склонился тот же Ангел-Творец.

По сравнению с «немногословной» фреской чудовская миниатюра (л. 189 об.) сложна и многосоставна. Здесь представлено сотворение Адама, сотворение Евы, введение Адама в Рай, воцарение Адама в Раю. Очевидно, что такая степень подробности невозможна для искусства стенописи, и ее мастер остановил свое внимание только на двух основных эпизодах – «Сотворение Адама» и «Сотворение Евы». Сходство выбранных эпизодов и на миниатюре, и на фреске очевидно. В обоих случаях действует Ангел-Творец, душа Адама изображена в виде младенца в прозрачной сфере. А вот другие эпизоды чудовской миниатюры находят себе иконографические аналогии среди иллюстраций Восьмикнижия в Музейском сборнике с той существенной разницей, что на всех миниатюрах Ангел-Творец заменен на фигуру Христа (л. 6, 6 об., 7 об., 8). Эта замена красноречиво говорит о том, что мастера черпали иконографию из единого источника, меняя значимые детали в соответствии с концепцией произведения.

В восточной люнете северной стены Архангельского собора помещена фреска «Свержение Сатанаила». В Чудовском сборнике композиция на этот же сюжет помещена на л. 188. С правой стороны мы видим усеченную краем листа сферу, внутри которой изображен архангел Михаил в схимнических одеждах. Взмахом мерилы он извергает из сферы восставших против Бога ангелов, падающих в темную пещеру, изображенную в нижней части листа. Внутри сферы за Михаилом – два стоящих архангела, а за ними схематично переданная «толпа» ангельских сил. Вверху к большой сфере присоединена сфера меньшего размера. Внутри нее – фигура восседающего на престоле Саваофа с восьмиконечным нимбом, благословляющего Михаила на борьбу. Фреска Архангельского собора на этот же сюжет не является «дословным» повторением композиции миниатюры. Однако она содержит все ее важные структурные и смысловые составляющие. Центром также является мандорла, но не сферической формы, а, скорее, каплевидной. Внутри она заполнена условно трактованными облачками. Стоящий внутри мандорлы Михаил-схимник низвергает бесов в раскрытую пасть Ада (в левом углу люнеты). За Михаилом возвышается фигура архангела Гавриила, а за Гавриилом – группа коленопреклоненных ангелов, вписанная в правый угол люнеты. Над каплевидной мандорлой

помещен медальон с полуфигурой Христа-Вседержителя. Сравнение показывает, что, несмотря на различие композиций миниатюры и фрески, которые были обусловлены кроме прочих причин разными форматами (лист, люнета), основные композиционно-информативные узлы у них идентичны. Безусловно, привнесенным в иконографическую схему второй половины XVI века выглядит изображение на фреске Вседержителя в медальоне. Место Христа-Вседержителя в памятнике грозненского времени было бы занято изображением либо Саваофа, как на миниатюре Чудовского сборника, либо «Отечества», как на миниатюре «Свержение Сатанаила» на л. 3 об. из Музейского сборника. Родом из второй половины XVI века и такая деталь, как облачка, заполняющие мандорлу. Именно такую «облачную» сферу мы видим в композиции клейма «Свержение Сатанаила» на иконе «Троица в деяниях» из суздальского Покровского монастыря (вторая половина XVI века)<sup>24</sup>. В данном случае при идентичности смысловой схемы детали свидетельствуют о сознательном их повторении при копировании древней фрески.

В восточной люнете северной стены расположена композиция «Видение царя Езекии». Она структурно близка композиции миниатюры Хронографического сборника на л. 362 об.<sup>25</sup>: слева архангел в броне и с мечом в руках, у его ног – посеченные ассирийские воины (сходство касается даже позы архангела), справа – коленопреклоненный Езекия. Между ними вверху в центре – благословляющий Саваоф (на миниатюре в медальоне, на фреске в облачном сегменте). Различие касается одежды Езекии. На миниатюре он представлен в царском платье, на фреске – в платье простолюдина (согласно тексту царь молился, облачившись во вретище<sup>26</sup>). Однако именно в простом, не царском, платье Езекия изображен в молении перед престолом на миниатюре Чудовского сборника на л. 362 об. Подобные факты сходства и различия подтверждают «генетическую» принадлежность композиций фресок Архангельского собора второй половине XVI века и свидетельствуют об активном использовании в работе над фресками разных иконографических источников.

В других случаях, касающихся тех сюжетов, которые отсутствуют в «Сказании» Пандалеонта, а следовательно, и в Чудовском сборнике, близкие иконографические аналогии композиции фресок находят в клеймах на библейские сюжеты икон «Троица в деяниях» второй половины XVI века. Например, фреска «Гибель Содомы» (западная люнета южной стены), где фигура окаменевшей жены Лота почти идентична фигуре жены Лота в клейме «Троицы в деяниях» из суздальского Покровского монастыря.

Очень близка по композиционному построению на фреске и в клейме упомянутой иконы сцена «Видение Моисею Неопалимой купины». В обоих случаях Моисей изображен дважды: на коленях перед купиной, из которой вылетает ангел, и в рост, обращенным к летящему ангелу, с той существенной разницей, что в росписи фигура стоящего Моисея превра-



*Ил. 1. Гедеон посекает мадиамитян. Фреска. Архангельский собор Московского Кремля. 1652–1666*

щена в самостоятельную композицию и имеет собственную надпись: «Постави Моисея кнезем племени Израилеву», что было обусловлено главной идеей цикла чудес архангела в системе росписи собора и согласуется с текстом «Сказания» Пандолеонта: «...избра Моисея угодника своего, и постави его архангелом своим Михаилом князя всему роду Авраамлю»<sup>27</sup>.

В состав некоторых композиций архангельского цикла в росписи входят такие детали, которые не находят себе объяснения с точки зрения сюжета. Например, после сцены «Борьба Иакова с Богом» в третьем ярусе южной стены следует изображение ангела, указывающего на высокий колодец в форме шестигранника, стоящий на круглых валунах. Определить сюжет данной сцены затруднительно. Логика изложения Книги Бытия подсказывает, что сцена может представлять собой изображение колодца, возле которого слуга, посланный Авраамом, встретил Ревекку, будущую жену Исаака и мать Иакова. Однако подобной сцены нет ни в одном из циклов деяний Михаила Архангела, так же как нет никаких упоминаний о колодце в «Сказании» Пандалеонта. На миниатюре Чудовского сборника на л. 193 об., где представлены «Сон Иакова» и его «Борьба с Ангелом», изображен памятник, воздвигнутый Иаковом на месте произошедших с ним чудесных событий. По тексту Библии (Бытие 28: 11-13) это был камень, который Иаков положил себе в изголовье, прежде чем уснуть. Проснувшись, Иаков утвердил этот камень вертикально, назвал его Вефиль (дом Божий) и возлил на него елей. В композиции «Лестница Иакова» в шитой пелене «Троица в деяниях» (1592–1593)<sup>28</sup> присутствует



*Ил. 2. Битва Гедеона. Миниатюра. Чудовский сборник. 1570-е гг.*

изображение шестигранника, стоящего на круглых валунах. Аналогичную деталь находим и в клейме «Борьба Иакова с Богом» и «Лестница Иакова» на иконе «Троица в деяниях» конца XVI века из Новгородского музея<sup>29</sup>. В миниатюрах Музейского сборника, повествующих об истории Иакова, после «Лестницы» следует изображение Иакова, который сначала возливает елей на шестигранный столп, а затем возлагает на него камень. Эти миниатюры окончательно проясняют значение интересующего нас шестигранника. Речь действительно идет о камне, поставленном Иаковом на месте видения в качестве алтаря в благодарность благословившему его Богу. Очевидно, что смысл этой детали был утерян для восстановителей росписи XVII века. Они воспроизвели ее механически, не понимая значения и смысловой связи с Иаковом, превратили ее в колодец и сопроводили фигурой ангела, связав таким образом созданную ими композицию с хорошо известным им евангельским сюжетом об ангеле, возмущавшем воду в купели Вифезда (Ин. 5: 1–16).

Любопытна с точки зрения проблемы «перетолкованных» в XVII веке деталей композиция «Гедеон посекает мадиамитян» (южная стена, третий ярус). (Ил. 1.) Это батальная сцена, пронизанная движением. Из-за

горного отрога оливкового цвета на белом коне выезжает Гедеон. Одной рукой он правит богато убранным конем, в другой держит жезл. За спиной Гедеона, тесно сомкнув ряды и ошетилившись копьями, движутся воины в доспехах и шлемах. Над полком вознесены на высоком древке фонарь в виде миниатюрного шатра и белое знамя. Справа от Гедеона возвышается фигура архангела, распростершего крылья над войском. Под копытами гедеонова коня тела поверженных мадиамских воинов и их лошадей. Справа на горной гряде, из-за которой выезжает Гедеон, мы видим изображения нескольких миниатюрных сооружений, напоминающих «темплетто», маленькие центрические постройки ренессансного типа. Их присутствие, казалось бы, никак не связано с сюжетом. Однако причина их появления становится понятной при сравнении фрески с миниатюрой на тот же сюжет в Чудовском сборнике (л. 201 об.). (Ил. 2.) Здесь батальная многофигурная сцена еще более динамична. Некоторые скачущие за Гедеоном воины держат в руках длинные шесты с висящими на их концах «домиками» с остроконечными крышами, а внизу, под ногами лошадей, изображено еще несколько таких «домиков». В контексте этой сцены становится понятно, что так изображены фонари, при помощи которых воины Гедеона, согласно библейскому тексту, освещали происходившую во тьме битву (Суд. 7: 16–17). Мастер, возобновлявший фреску в XVII веке, воспроизвел эту деталь древней композиции, но поскольку он не понял ее значения, то произвольно разместил «фонари» вне связи с сюжетом, придав им форму ренессансных «темплетто».



Ил. 3. Енох перед престолом Бога. Фреска «Взятие Еноха на небо». Архангельский собор Московского Кремля. 1652–1666

В приведенных примерах именно неточности в понимании сюжета и ошибки при воспроизведении схемы являются подтверждением факта иконографической основы второй половины XVI века в стенописи XVII столетия. Есть в росписи и примеры довольно точного повторения древнего образца. Наиболее показательный пример – фреска четвертого яруса южной стены «Енох перед престолом Бога». (Ил. 3.) Она обнаруживает поразительное композиционное сходство с миниатюрой Чудовского сборника (л. 210). (Ил. 4.) В обоих случаях композиция разделена горной грядой, идущей по диагонали, на две части. В левой – стоит Енох, представленный как седобородый старец в хитоне и гиматии, а за его спиной, поддерживая его, – архангел. Взор Еноха обращен вверх к правой части композиции. Там в сегменте Неба, отделенном от земли облаками, утверждён Престол с полукруглой спинкой, на который возложена сорочка и Евангелие, а на спинке в центре двух наложенных друг на друга ромбов написано изображение Святого Духа в виде голубя. Перед престолом вновь повторена фигура Еноха и поддерживающего его архангела.

Очень большое сходство с одноименными миниатюрами из Чудовского сборника (л. 199, 196 об.) обнаруживают фрески «Падение Иерихона» (ил. 5, 6) и «Спор о теле Моисея» (южная стена, третий ярус). Последняя композиция особенно интересна тем, что представляет собой новую, неизвестную ранее XVI века иконографию сюжета. (Ил. 7.) Сцена пред-



*Ил. 4. Енох перед престолом Бога. Миниатюра из Чудовского сборника. 1570-е гг.*



Ил. 5. Падение Иерихона. Фреска. Архангельский собор Московского Кремля. 1652–1666

ставлена следующим образом. У подножия высокой скалы стоит саркофаг с лежащим в нем телом Моисея. В изголовье гроба стоит ангел. Левой рукой он опирается о край саркофага, а правую руку с жестом двуперстного благословения простирает в сторону группы израильтян (в ногах Моисея). Над этой группой возвышается серая фигура крылатого демона с торчащими дыбом волосами. Интересно, что в византийских и поствизантийских циклах деяний архангела XI–XV веков, сохранившихся в памятниках Византии, Греции, Сербии и Румынии, сюжет «Борьба за тело Моисея» отсутствует. Самый ранний пример включения сюжета в архангельский цикл – клеймо иконы «Архангел Михаил в деяниях» около 1399 года из Архангельского собора Московского Кремля<sup>30</sup>. Здесь сцена решена лаконично. В ней только два действующих персонажа – архангел и ангел тьмы. Композиция развивает тему «весов» Страшного суда: ангел тьмы изображен поставившим ногу на край саркофага, в котором лежит обернутое белыми пеленами тело Моисея. Однако именно этот край расположенного по диагонали саркофага кажется более легким, поднимающимся вверх, тогда как изголовье гроба, над которым парит фигура архангела, опущено вниз, перетягивая воображаемую чашу весов. Композиция фрески Архангельского собора по сравнению с клеймом иконы XIV века проще и повествовательнее, но главное то, что она совершенно иначе трактует событие. В каноническом Соборном послании Иуды о споре за тело Моисея сказано следующее: «Михаил Архангел, когда говорил с диаволом, споря о Моисеевом теле, не смел произнести укоризненного суда, но сказал: Да запретит тебе Господь». (Иуда I, 9–10.) Иначе передает существо события



Ил. 6. Падение Иерихона. Миниатюра. Чудовский сборник. 1570-е гг.

текст диакона Пандолеонта: тело Моисея не было подвержено тлению, и победивший дьявола архангел Михаил спрятал его, чтобы израильтяне не нашли тело и не стали бы поклоняться ему как некоему идолу<sup>31</sup>. Тот же смысл вложен и в тексты Исторической и Толковой Палеи: архангел победил дьявола именем Господним, «погребе тело Моисеиво», и израильтяне не узнали «даже и доднесь», где был погребен пророк<sup>32</sup>. На фреске Архангельского собора вопреки тексту мы видим стоящих у гроба Моисея израильтян. Эта деталь коренным образом изменяет смысл сюжета. Его следует толковать как выбор пути израильским народом, который отрекается от дьявола и следует за архангелом, как это вытекает из дальнейшего повествования во фресках и миниатюрах XVI столетия. Очевидно, подобная интерпретация текста стала возможной в связи с тем, что русские в это время ассоциировали себя с истинным «израилем», народом богоизбранным<sup>33</sup>, от которого, следовательно, не нужно было утаивать место погребения пророка. Аналогичное значение в контексте цикла чудес архангела имеет и миниатюра Чудовского сборника<sup>34</sup>. (Ил. 8.) Близкой аналогией фреске Архангельского собора служит также композиция клейма «Спор о теле Моисея» иконы «Троица в деяниях» (до 1579 года) из Сольвычегодского музея<sup>35</sup>.



*Ил. 7. Спор о теле Моисея. Фреска Архангельский собор Московского Кремля. 1652–1666*

Проведенный анализ подтверждает версию о сохраненной в стенописи Архангельского собора иконографической основе росписи 1564–1565 годов. Выявленный круг аналогий композициям стенописи, в числе которых прежде всего миниатюры Лицевого Летописного свода (Чудовский сборник и Музейский сборник), а также создававшиеся на протяжении 50–70-х годов XVI века иконы «Троица в деяниях», красноречиво свидетельствуют о том, что в эти годы кремлевские мастера активно осваивали библейскую тематику, работая над иллюстрированием книг Ветхого Завета (включая Пятикнижие, Книгу Иисуса Навина, Книгу Судей и Книги Царств). Фактически кремлевские художественные мастерские этого периода представляли собой своеобразную художественную «лабораторию», в которой интенсивно разрабатывались сюжеты библейской истории, причем подход к ним был весьма широкий и творческий: одни и те же сюжеты иллюстрировались нешаблонно. Каждый раз в связи с идеей и назначением книги, иконы или росписи они прочитывались и интерпретировались по-разному, насыщались новыми значимыми деталями, обозначавшими вектор постепенного преодоления рамок царской идеологии, которое состоялось уже в следующем, XVII столетии.



*Ил. 8. Спор о теле Моисея. Миниатюра. Чудовский сборник. 1570-е гг.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Архимандрит Макарий (Веретенников). Московский митрополит Макарий и его время. М., 1996. С. 11–20.
- 2 Самойлова Т.Е. Царская твердыня. «Вера, государь... и красота церковная» // Вера и Власть. Эпоха Ивана Грозного. Каталог выставки. М., 2007. С. 17–20.
- 3 Дагрон Ж. Император и священник. Этюд о византийском «цезарепапизме». СПб., 2010. С. 166–193.
- 4 Там же. С. 115–130.
- 5 Баталов А.Л. Строительство Московского Успенского собора и самоидентификация Руси: к истории замысла митрополита Филиппа I // Древнерусское искусство: Византия, Южные славяне, Древняя Русь, Западная Европа / К столетию со дня рождения В.Н. Лазарева. СПб., 2002. С. 353–361; Стерлигова И.А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994. С. 52–53.
- 6 ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. С. 230.

- 7 Ярким примером служит конфликт Ивана Грозного с князем Курбским: царь упрекал князя за то, что он бежал от царской опалы, грозившей ему смертной казнью, сравнивая поступок князя с поведением человека, пытающегося избежать гнева Божьего. См.: Панченко А.М., Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 27. С. 73–74; Живов Б.М., Успенский Б.А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 57.
- 8 См.: Сарабьянов В.Д. Программа росписи Покровского шатра Александровской слободы // Александровская слобода. Материалы научно-практической конференции. Владимир, 1995. С. 39–54; Соколова И.М. Мономахов трон. Царское место Успенского собора Московского Кремля. М., 2001. С. 14–38; Журавлева И.М. Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 490–511; Сорокатый В.М. Новгородские иконостасы XVI века. Состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего Средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 81; Самойлова Т.Е. Указ. соч. С. 46–58.
- 9 Сизов Е.С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964; Самойлова Т.Е. Указ. соч.
- 10 Самойлова Т.Е. Указ. соч. С. 72–78.
- 11 Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. С. 36.
- 12 Клосс Б.М. Летописный свод Лицевой // Словарь книжников и книжности Древней Руси. В. 2. Ч. 2. Л., 1989. С. 30–32.
- 13 Известны иконы «Троица в деяниях» из Покровского монастыря в Суздале второй половины XVI в. (ГРМ), «Троица в деяниях» из Благовещенского собора Сольвычегодска 1579–1580 гг. (Сольвычегодский музей), «Троица в деяниях» конца XVI в. (Новгородский музей), а также шитая пелена «Троица в деяниях» из Ипатьевского монастыря 1592–1593 гг. (Музеи Кремля).
- 14 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; Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого, в лето 7062 // ЧОИДР. М., 1858. Кн. 2. Отд. 3. С. 336–37; Вилинбахова Т.Б. Икона XVI века «Троица в деяниях» и ее литературная основа // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 126–137.
- 15 Маркина Н.Ю. «Четырехчастная» икона середины XVI века из местного ряда Благовещенского собора (содержание и источники иконографии) // Уникальному памятнику русской культуры Благовещенскому собору Московского Кремля 500 лет. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции (13–15 ноября 1989 года). М., 1989. С. 67–70.
- 16 Сизов Е.С. Указ. соч.
- 17 Самойлова Т.Е. Цикл «Чудеса Архангела Михаила» в росписи Архангельского собора Московского Кремля (в печати).
- 18 Лицевой сборник Чудова монастыря. Факсимильное издание. М., 2008. Во вступительной статье И.В. Левочкин по водяным знакам датирует сборник в целом третьей четвертью XVI века, а «Сказание о чудесах архангела Михаила» – концом 1560-х годов. (См.: Лицевой сборник Чудова монастыря. Научный аппарат. М., 2008. С. 4, 7.)

- 19 Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. СПб., 1897. Ноябрь. Дни 1–12. С. 234–236; Beck H.J. Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich. Munchen, 1959. S. 636.
- 20 Лицевой летописный свод XVI века. Библейская история. Кн. 1–4. М., 2010; Лебедева И.Н. Хронографический сборник – вторая книга Лицевого летописного свода XVI века // Лицевой летописный свод XVI века. Библейская история. Сопроводительный том. М., 2010. С. 60–61; Серебрякова Е.И. Музейский сборник – первая книга Лицевого летописного свода XVI века // Там же. С. 13–14.
- 21 Крылова В.Н. Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора в Московском Кремле, выполненной в 1953–1955 годах // ОРПГФ ФГУК ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. Оп. 1962. Д. 83. Л. 32–61; Самойлова Т.Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора. Иконографическая программа XVI века. М., 2004. С. 112. Прим. 8.
- 22 Самойлова Т.Е. Там же. М., 2004. С. 5–15.
- 23 Например, клеймо «О находчивом домоправителе» иконы «Спас Смоленский с припадающими Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским с евангельскими притчами» (1550–1560-е годы). (См.: Вера и Власть. Эпоха Ивана Грозного. Каталог Выставки. М., 2007. Кат. № 95.)
- 24 Вилинбахова Т.Б. Святая Живоначальная Троица с деяниями. М., 2009. С. 22.
- 25 Лицевой летописный свод XVI в. Библейская история. Кн. 4. М., 2010; Лебедева И.Н. Указ. соч.
- 26 IV Книга Царств XIX: 20–35. (Когда услышал это царь Езекия, то разодрал одежды свои и покрылся вретисцем, и пошел в дом Господень... И молился Езекия <...> и говорил: Господи, Боже Израилев, сидящий на херувимах! <...> И случилось в ту ночь: пошел Ангел Господень и поразил в стане ассирийском сто восемьдесят пять тысяч. И встали поутру. И вот все тела мертвые).
- 27 Великие Минеи Четьи. Стлб. 255; Самойлова Т.Е. Цикл «Чудеса Архангела Михаила» в росписи Архангельского собора Московского Кремля (в печати).
- 28 Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004. Кат. № 43. С. 174–179.
- 29 Новгородский музей. Инв. № 7780.
- 30 Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. С. 272.
- 31 Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь 1–12. СПб., 1897. С. 256.
- 32 Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь 1–13. СПб., 1868.
- 33 Самойлова Т.Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора... С. 53–58.
- 34 Лицевой сборник Чудова монастыря. Факсимильное издание. М., 2008. Л. 196 об.; Порфирьев И. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1873; Попов А.Н. Толковая Палея 1477. СПб., 1892.
- 35 Иконы строгановских вотчин XVI–XVII веков. М., 2003. Кат. № 6.