

УДК 75.046:351.785.5(47.24)

DOI: 10.34680/978-5-89896-734-5/2020.NHB.19

И. А. Шалина

РОСПИСИ ЗАПАДНОЙ ПАПЕРТИ УСПЕНСКОГО СОБОРА В ТИХВИНЕ И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛИ. МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ ТИХВИНСКИХ ИКОНОПИСЦЕВ*

Аннотация. Обнаруженный комплекс документов впервые позволяет установить время дошедшей до нас росписи западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря – с лета 1691 до осени 1692 г., а также ее исполнителей – дьякона посадского Введенского монастыря Алексея Терентьева, его сына дьякона той же обители Георгия Алексеева и дьячка церкви Входа в Иерусалим в Новгородском Кремле Кузьмы Федоровича Немкина (Нимкина). На основании широкого архивного материала восстанавливается творческая биография этих изографов. Монументальная роспись галереи стала продолжением работы по украшению фресками соборного интерьера, который расписывала другая артель, чему посвящена наша совместная работа в предыдущем выпуске сборника (Сиренов, Шалина, 2019). История выполнения нового заказа повторяла схему, восстановленную нами по порядной на выполнение фресок самого собора: монастырские власти заключали подряд с местным иконописцем, при этом руководил работой приезжий более опытный мастер. Фресковый цикл паперти посвящен теме Апокалипсиса и включает значительное число сцен, созданных при активном использовании западных образцов – гравюр Борхта-Пискагора, что органично вписывается в русскую традицию таких росписей второй половины XVII века.

Ключевые слова: фреска, икона, XVII в., иконописцы, иконография, западные гравюры, Тихвин, монастыри, Апокалипсис, архив, приходо-расходные книги.

Abstract. The discovered set of documents for the first time allows us to establish the time of the painting of the western porch of the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery that has come down to us (from the summer of 1691 to the end of 1692), as well as its performers – the deacon of the Presentation into the Church monastery Alexei Terentyev, his son deacon of the same monastery Georgy Alekseev

* Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18–012–00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

and the church deacon Entrance to Jerusalem in the Novgorod Kremlin by Kuzma Fedorovich Nemkin (Nimkina). The creative biography of these iconographers is being reconstructed on the basis of extensive archival material. The monumental painting of the gallery was a continuation of the work on decorating the cathedral interior with frescoes, which was painted by another artel, to which our joint work in the previous issue of the collection is devoted (Sirenov, Shalina, 2019). The history of the creation of a new order repeated the scheme that we restored in order for the execution of the frescoes of the cathedral itself: the monastic authorities entered into a contract with a local icon painter, while a visiting, more experienced master supervised the work. The fresco cycle of the porch is dedicated to the theme of the Apocalypse and includes a significant number of scenes created with the active use of Western samples – the engravings of Borcht-Piscator, which organically fits into the Russian tradition of such murals of the second half of the 17th century.

Keywords: fresco, Russian icon painting, 17th century, icon painters, iconography, western engraving, Tikhvin, monasteries, Apocalypse, archive, account books.

Известно, что интерьер одного из крупнейших на Руси монастырских соборов – храм Успения в Тихвине, созданный в 1515 г. повелением Василия III, впервые был полностью расписан лишь в 1690 г. силами большой артели мастеров, состоящей из новгородцев и тихвинцев¹. К обстоятельствам создания и замыслу утраченного, но с редкой подробностью задокументированного ансамбля (Сиренов, Шалина, 2019), мы будем неоднократно обращаться при рассмотрении частично дошедших до нас фресок западной паперти, исполненных другой группой мастеров вослед соборной росписи. В какой-то степени они могут дать представление о стиле и характере недошедшего монументального убранства самого храма.

Сказание о Богоматери Тихвинской повествует о падении паперти при строительстве Успенского собора и найденных под её обломками «20-ти делателей», чудом оставшихся живыми. По одним спискам, она возводилась одновременно с собором в 1507–1515 гг. (РНБ. Сол. № 837/947. Л. 283 об. – 284 об. – см.: Кириллин, 2007. С. 156); по другим – в 1527, после паломничества к иконе, освятившего место будущего строительства, вести которое должны были в соответствии с «государевым чертежом» (БАН. Археогр. Ком. Д. 157. Л. 178. См.: Дилигул, 2018. С. 260–261). Существенным перестройкам она подвергалась в 1643–1644 гг. (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Л. 33 об.; Д. 86. Л. 32 об.; Д. 102. Л. 4 об.), когда конструкцию возвели почти заново² и

¹ Ансамбль не сохранился: через сто лет (1795) фрески были сбиты и заменены новой живописью, созданной ярославскими мастерами под руководством Логгина Шустова (1768–1804).

² Об этом свидетельствует целый ряд документов, а также замечание составителя соборной описи 1648 г.: «А на монастыре церков каменная во имя Пречистые Богородицы Успение обелена вновь и быки подведены и своды папертныя сведены при игумени Сергии. А над папертными дверми покрыто, а наверху бочка обита чешуей внов <...> А около церкви паперть каменная». – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 102. Л. 6, 53 об.

объединили с появившимися в то же время открытыми боковыми галереями (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Л. 33 об.). Еще через 20 лет над новым крыльцом с запада, тогда же украшенным фресками местным художником Родионом Сергиевым³ (под записью), пристроили каменный свод «бочкой». В результате архитектурный облик древнего храма существенно изменился и приобрёл характерные для XVII столетия сложность замысла и многосоставность форм (рис. 1).



Рис. 1. Успенский собор Тихвинского монастыря. Вид с северо-запада к середине XVII в. Реконструкция А. Н. Милорадовича

С середины столетия начались работы по застеклению обширной паперти: к 1654 г. в окна были вставлены 13 окончин (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 149. Л. 97 об. –98), благодаря чему её стали использовать для различных богослужбных целей, а также как место пребывания многочисленных паломников и хранения книг (книгохра-

³ Впервые крыльцо и сюжеты его росписи описаны в Переписной книге 1665 г. – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 213. Л. 6 об. –8.

нительницу устроили еще в 1648 г. в юго-западном закрытом компарimente – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 102. Л. 54 об.). Одновременно с перестройками, начиная со второй четверти XVII в., существенно меняется художественное убранство этой части архитектурного комплекса. Ранее стоявшие здесь разрозненные древние иконы планомерно заменяют комплексами эсхатологических, назидательно-символических и иллюстративно-повествовательных образов. Самыми значительными среди них были два лицевых цикла, размещённых в 1660–1661 гг. по сторонам от западного храмового портала и состоявших из шести полутораметровых икон каждый⁴. Справа это были четырехчастные изображения, насчитывавшие 23 сцены Сказания о чудесах Тихвинской Богоматери. Они располагались по сторонам от арочного проёма (сильно расширенного в 1794 – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 3. Д. 76. Л. 5 об.), сделанного против самого чудотворного образа, который висел на западной грани южного столпа: через него паломники могли лицезреть святыню в любое время суток и рассматривать связанные с ней чудесные события. С другой стороны размещались еще шесть икон, написанных на досках того же размера, но посвященные назидательно-дидактическим сюжетам, заимствованных из патериков и других сочинений. Вставленные в большие расписные киоты (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 182. Л. 267), они занимали всю ширину западной стены собора.

В начале 1690-х галереи уже были полностью закрытыми, что способствовало решению монастырских властей украсить их фресками. За год до окончания росписи интерьера Успенского собора были наняты мастера, подрядившиеся писать стенное письмо западной паперти, причём на сей раз обратились к новой артели, не принимавшей участия в убранстве самого храма. Это подтверждается приходо-расходной книгой от 17 августа 1691 г.: «Дано по подрядной записи Введенского девича монастыря вдовому дьякону Алексею Терентьеву с сном же дьяконом же от стенного писма от Опокалепису, что писал в паперти днгъ семдесят рублей ис прежней дачей» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 664. Л. 175 об.). Через месяц за ту же работу им было выдано ещё 50 рублей, причём среди получивших деньги назван «навгородец Козма Федоров сын Немкин»⁵.

⁴ Шалина И. А. Комплекс богородичных и символично-назидательных икон паперти Успенского собора Тихвинского монастыря 1660–1661 годов // Осень русского средневековья: сборник статей. СПб., ГРМ, 2020. В печати.

⁵ «Сентября в 22 дано Введенского девича монастыря вдовому дьякону Алексею Терентьеву с сыном диаком же, да навгородцу Козмы Федорову сыну Немкину по записи от стенного иконного писма от Опокалепису, что писали в паперти, денег пятьдесят рублей». – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 665. Л. 32. Далее следуют рукоприкладства А. Терентьева, К. Немкина и Г. Алексеева; Там же. Д. 647. Л. 43 об.; 54 об.

Таким образом, роспись галерей осуществлялась несколько месяцев: с лета 1691 до осени 1692 г., причём в это время в соборе одновременно работало две артели иконописцев: одна завершала роспись основного объёма, другая начинала расписывать западную галерею. Судя по пометочным книгам выдачи красок, главным в ней, как и в случае с убранством интерьера, был тихвинец вдовый дьякон Введенского монастыря Алексей Терентьев, вторым назван новгородский мастер Кузьма Федорович Немкин (Нимкин), дьячок церкви Входа в Иерусалим в Новгородском Кремле, третьим – сын Алексея Терентьева – дьякон того же монастыря Георгий Алексеев. Примечательно, что условия выполнения ими заказа вписывались в ту же схему, что мы знаем по порядной на роспись интерьера соборного храма, которую осуществляла совершенно иная артель: монастырские власти заключали подряд с местным тихвинским иконописцем, при этом руководил работой приезжий более опытный мастер.

Что мы знаем об исполнителях росписей Апокалипсиса 1691 г.?

«Иерусалимский» дьячок происходил из потомственной иконописной семьи, его отец – **Феодор Яковлев (уп. 1651–1666)** – сначала певчий, а потом владычный изограф Новгородского Софийского дома, не только писал иконы (в том числе по заказу Александрo-Свирского монастыря. – Словарь, 2009. С. 439), но был и профессиональным фрескистом, иначе не имел бы при росписи Архангельского собора в 1660 г. ученика Аникейку (Успенский, 1910. С. 128). Иконниками стали и оба его сына – певчий дьячок **Артемий (уп. 1683)** (Румянцева, 1987. С. 295) и «**посадский человек**» **Кузьма Федорович Немкин** (Словарь, 2009. С. 439), который еще за 30 лет до начала работы в Тихвине работал «у стенного письма» в Архангельском и Успенском соборах Московского Кремля (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 6. Д. 7001. Л. 12) и, скорее всего, принимал участие в росписях западной паперти этого храма на темы Апокалипсиса. Числился в 3-й статье и получил отзыв как хороший иконописец: «годится к делу ныне и впредь». Позднее (1667) украшал фресками Грановитую палату и Георгиевский придел Благовещенского собора, а также царские палаты в селе Коломенском (Словарь, 2009. С. 439; см. также: РНБ. Ф. 463. Д. 82. Л. 4–4 об.). Следовательно, он также стал опытным монументалистом, и скорее всего, вместе с отцом оказался среди тех художников, которых начиная с 1642 г. мобилизовали для работы над убранством кремлёвских храмов. Примечательно, что у себя в Новгороде он, наряду с братом, подозревался в причастности к расколу, о чём есть упоминания в материалах следственного дела 1683 г. (Румянцева, 1987. С. 294–295). С авторством Кузьмы Немкина можно связывать поясные образы пророков иконостаса Никольского собора на Ярославовом Дворище (Трифонова, Комарова, 2005. С. 345–349), которые он с Василием Макарьевым в 1684 г. писал

«взамен» сгоревших в пожаре (1679)⁶ (рис. 2–3). Судя по живописным приёмам этих икон, работал в современных ему традициях Оружейной палаты и был приверженцем живоподобного письма.



Рис. 2. Макарьев Василий, Немкин Козьма. Пророк Илья из пророческого ряда иконостаса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. 1684 г. Новгородский музей

Следует отметить, что приглашение мастера в Тихвин было далеко не первым. Ещё в конце мая 1690 г. накануне росписи самого Успенского собора в нём проводились большие работы по поновлению иконостаса, для чего по указу «отца архимандрита Евфимия и келаря иеро-

⁶ БАН. 16.9.2. Л. 289, 292. Рукопись была обнаружена в 1920-е гг. А. М. Маловым, который использовал этот источник в своей неопубликованной работе: РНБ. Ф. 463. Д. 82. Повторно документ найден и изучен: Сивак, 1977. С. 23–24; Сивак, 1980.

монаха Феодосия з братею дано по договору иконописцем тихвинцу Андрею Михайлову сну Коровникову да новгородцу Козмы Яковлеву с товарищи и от иконные починки денег дватцать один рубль, что почиивали и олифили вновь в соборную црковь иконы болшие местные, и апостолы и празники и пророки и праотцы и мелкие пядницы» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 617. Л. 110).



Рис. 3. То же. Лик пророка Аарона

О главном мастере росписи паперти Успенского собора – **Алексее Терентьеве** (Словарь, 2009. С. 648) до сих пор существовало лишь одно упоминание (Мордвинов, 1925. С. 45; Колесникова, 1997. С. 71). Однако документы Большого Тихвинского монастыря позволяют не просто выявить факты его художественной жизни, но и реконструировать творческую биографию изографа.

Поскольку данные о деятельности известны, начиная с 1670-х годов, когда мастер был уже сложившимся и известным за пределами погоста художником, рождение его можно относить ко времени не позд-

нее середины столетия. Он служил дьяконом во Введенском девичьем монастыре в Тихвине и, судя по всему, также происходил из потомственной семьи художников. Во всяком случае, там упоминаются священники Яков Алексеев Терентиев (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 14. Д. 105. Ст. 1) и **Матфей Алексеев**, причём последнему монастырь порой заказывал писать иконы (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 351. Л. 261 об.). Архимандрит Варсонофий, при котором Успенский монастырь становится крупным художественным центром, а интерьеры соборов богато украшаются, писал из Москвы в 1678 г. келарю, чтоб заказали образ Богородицы Тихвинской со Сказанием. Из ответа последнего следует, что писать его «отдано дьякону, и та государь икона вся назнаменована, половина и выкрыта, а ныне государь, он дьякон по указу государя митрополита посажен в смирение и то, государь, дело ныне стало» (1679) (РНБ. Ф. 463. Д. 148. Л. 95). Из другого документа становится понятно, что этим нанятым мастером был именно Алексей Терентьев, подавший на следующий год («189-го генваря в 18») челобитную на имя преосвященного Корнилия митрополита Новгородского об освобождении «из цепи», куда был посажен за какое-то крупное прегрешение игуменьей Введенского монастыря Парасковьей с сестрами. В результате по владычному указу 1681 г. его помиловали, с предписанием «жить отныне на большом посаде» и запрещением входить в женскую обитель (РНБ. Ф. 463. Д. 176. Л. 35–36). Видимо в конце этого или в начале следующего лета дьячок овдовел и был отрешён от службы, всецело посвятив себя призванию художника.

Личная заинтересованность Корнилия, явно высоко ценившего изографа за мастерство, сказала в вызове его на работы «по подряду» далеко за пределы Тихвина, в том числе в подведомственные ему монастыри. По его приказу в 1679 и 1681 г. он был подряжен писать храмовые иконы, в том числе два образа в меру и подобие чудотворной Тихвинской со списками её «чудес», в Зеленецкую пустынь (РНБ. Ф. 463. Д. 88. Л. 2), отстраивавшуюся при непосредственном участии владыки как будущее место его погребения.

Примечательно, что тихвинцу Алексею Терентьеву принадлежал целый ряд иконных образцов, среди них четыре листа связаны с такими изображениями. Первый из них представляет искусный и не законченный налесток-оттиск третьей четверти XVII в. с образа Богоматери Тихвинской (ГРМ)⁷ (рис. 4–4а), причём особенности графического исполнения – с частыми мелкими линиями пробелов на лице, характерными приметам местной живописи, – свидетельствуют, что копия делалась с одной из тихвинских икон. Три другие образца, датируемые по фили-

⁷ Инв. ДР ПР 144. – См.: Федосеева, 2007. С. 303. Ил. 2. В ГРМ хранятся еще три прориси с аналогичной подписью владельца: ДР ПР 107 – Ангел; ДР ПР 128 – Богоматерь из Деисуса; ДР ПМ 3882 – Троица Ветхозаветная.

граням 1660-ми гг. (ЦМиАР) (Кирьянова, С. 41–44) и также сохранившиеся подпись владельца и возможного исполнителя – «алешки те-ре(н)тыва», представляют собой композиции, связанные с историей иконы. Выполнены они во вполне архаичной манере и восходят к иконографии утраченной лицевой книги с расширенным вариантом Сказания об иконе Богоматери Тихвинской, написанной и иллюстрированной Родионом Сергиевым (1658) (Книга, 2004); и известной по клеймам большого храмового образа из местного ряда иконостаса Успенского собора, исполненного в 1678 г. тем же изографом (Мильчик, Шалина, 1996). То есть прориси были сняты с иконы, аналогичной этому, дошедшему до нас памятнику, и предназначались для создания списков Богоматери Тихвинской со сказанием, которые, судя по всему, Алексей Терентьев неоднократно писал по заказам разных людей.



Рис. 4-4а. Богоматерь Тихвинская. Прорись ГРМ ДР ПР 144.
Подпись на обороте о принадлежности прориси Алексею Терентьеву

Воля митрополита заметна в частых вызовах художника в Новгород «для иконного письма», для чего он всякий раз вынужден был обращаться непосредственно к игумену Тихвинского монастыря, остававшегося хозяином и главным заказчиком не только у мастеров посада, запрещая им при необходимости брать «поряды на стороне» (Сербина, 1954. С. 153, 375), но и представителей других монастырей, также подчинявшихся успенскому архимандриту. По владычной грамоте от 27 июня 1684 г. велено ему «выслать с Тихфины иконописцов Введенского девича монастыря дьякона Алексея Терентьева да Ивана Шемушку и иных с ними добрых иконописцов шесть человек <...> в Новгород для иконного письма со всякими иконными запасы немедленно». Дьякон Алексей, названный в этой группе главным, тогда же подал настоятелю «роспись этих изографов», которых тот «велел сыскать», но кроме его самого, да Ивана Шемушки, «никого на Тихфине нет, разошлись с весны для иконного ж промыслу в волости неведомо куда» (РНБ. Ф. 463. Д. 161. Ст. 1).

В 1687 г. владычной грамотой тихвинскому келарю иеромонаху Феодосию приказывалось принять на монастырское содержание иконника вдового дьякона Алексея Терентьева с сыном на время выполнения ими заказа «по подряду» приказному Андрею Богдановичю Сназину: «велел писать минеи и недели и треоди неоплошно <...> И как к тебе ся наша преосвященнаго митрополита грамота придет, а пока он дьякон Алексей с сыном те минеи и треоди пишут, и ты б им велел жить в Тихфине монастыре и корм и питье давать монастырское против крылошан (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 38. Д. 106. Ст. 1). Скорее всего, речь шла о создании большой серии двусторонних таблеток-святцев с образами всех святых и праздников, т. е. оба мастера были не только фрескистами и иконописцами, но и искусными «мелочниками».

Безусловно, много заказов на создание икон исходили из самого Введенского и Успенского монастырей. Если архив первого не уцелел и восстановить деятельность там обоих Терентьевых не удаётся, то в приходе-расходных книгах последнего много фактов расплаты с обоими художниками. В декабре 1682 г. дьякону Алексею Терентьеву выплачено «два рубля писал Воскресения Христова мерою в аршин» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 446. Л. 96); на следующий год исполнял «на краске риза на золоте, золото казенное и на монастырских хлебах» небольшую икону Богоматери Казанской (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 477. Л. 58); в апреле 1685 – два местных образа в новопостроенную церковь Вознесения: храмовый и Одигитрии Цареградской «от писма денег 4 рубли» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 514. Л. 131). Многочисленны были заказы и на востребованные здесь подносные пядницы с образом Тихвинской (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 514. Л. 123; Д. 534. Л. 65 об., 72 об., 73) и Явления Богородицы

и Николы пономарю Юрышу (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 551. Л. 213 об.; Д. 583. Л. 35).

Художник нередко снабжал монастырь или напротив, покупал у него необходимые для работы материалы и краски: именно к нему обратились за олифой и клеем-карлуком (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 421. Л. 180 об.; Д. 422. Л. 119; 128; Д. 534. Л. 41 об.) для приезжего резца Панфила, известного своими работами в Успенском Пертоминском и Троицком соборе Антониево-Сийского монастыря, в Холмогорах (упом. в 1675–1692) (Мальцев, Мальцева, 1998. С. 75–76), – во время изготовления им в Тихвине новых царских дверей и иконных киотов.

Самой крупной работой мастера была, безусловно, роспись западной паперти Успенского собора 1691/1692 годов, к подробностям исполнения которой мы вернёмся ниже. На следующий год после её завершения отец с сыном приступили к новому монастырскому заказу по украшению фресками жилых настоятельских покоев: «по указу архимандрита Евфимия з братьею дано Введенского девича монастыря вдовому дьякону Алексею Терентьеву с сном Георгием от стенного иконного письма днег два рубли 16 алтын 4 денги, писали Деисус в архимандричьих кельях». Причём монастырские власти доплачивали мастеру за его материалы, которые он использовал во время работы: «дано за серебро за 12 листов два алтын 4 денги, а то серебро изошло на стенное письмо у архимандрита в сенях» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 681. Л. 163, 163 об.).

Примечательно, что почти все работы вдовый дьякон выполнял вместе с сыном – дьяконом Георгием Алексеевым (уп. 1682–1729) (Словарь, 2009. С. 2, 37–38), впоследствии священником церкви Св. Марка в Новгороде. До сих пор этот известный мастер считался потомком тихвинского иконописца монаха Аарона, первые сведения о котором появляются лишь в 1698 г., времени их совместной работы в Александро-Свирском монастыре. В возведённом там заново Троицком соборе (1695–1697) возглавляемая Аароном артель подрядилась писать большую часть икон для задуманного там грандиозного по размерам пятиярусного иконостаса: «монах Аарон да сын его дьякон Георгий с товарищи писали в ново построенную каменную церковь икон три яруса апостолов, пророков, праотцев, своими красками и золотом. Дано им за письмо по зговору сполна сорок пять рублей» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 3. Оп. 2. Д. 205. Л. 152, 154–154 об.). Каждый ярус включал по 21 образу, что объясняет большую сумму выплаченных денег. Работы продолжались ещё и в зимнее время, поскольку в декабре мастерам выдали за «южные алтарные двери архидиакона Стефана да под местные иконы две пелены» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 3. Оп. 2. Д. 205. Л. 182–182 об. См.: Кондратьева, 1992. С. 202–210). Тогда же на келейные деньги троцкого монаха Иоанна Ладожанина иноком Аароном и диаконом Георгием были написаны и некоторые

местные образы Троицкого собора⁸ – «Богоявление»⁹ и «Успение Богоматери»¹⁰, дошедшие до наших дней (под записью). Наконец, ими же были исполнены панели с декоративной росписью для нижней части иконостаса (Архив СПбИИ РАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 10/44. Л. 3 об.; Оп. 2. Д. 205. Л. 182, 182 об.).

В последующие годы монах Аарон все еще работал за пределами тихвинских земель, поскольку следующее известие о нём относится уже к 1709–1710 гг., когда изограф выполняет стенное письмо в архимандричьих кельях Успенского монастыря (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 993. Л. 36, 57 об.), пишет подносные богородичные образы в монастырскую казну, упоминается в связи с приобретением у него золота и красок¹¹. Последний раз имя его упоминается в автографе на иконе Богоматери Тихвинской, созданной в 1711 г. «мерою и подобием против чудотворного образа» (рис. 5)¹². Как и многие провинциальные произведения того времени, она демонстрирует в упрощённой форме следование наследию мастеров Оружейной палаты, сочетавших в живописи традиционность образа и приёмы живоподобного личного письма. Определённый профессионализм исполнителя и приверженность современным направлениям искусства сказалось не только в крепости рисунка и многослойной плавкости красок, но и в каллиграфии авторского текста на нижнем поле, где приведены стихотворные вирши, широко принятые у царских изографов. Видимо, в том же году

⁸ Архив СПбИИ РАН. Ф. 3. Оп. 2. Д. 205. Л. 182–182 об. Запись была сделана в расходной книге за 1698 г., а затем название иконы вычеркнуто, так как за нее расплачивалась не казна, а монах Иоанн. См. также: РГИА. Ф. 834. Оп. 3. Д. 2831. Л. 14; Соловьева, 2007.

⁹ ГРМ. Инв. № ДРЖ 3243. Размеры: 163,8 × 119,7 × 3,8. Надпись на нижнем поле чёрной краской две строки: «Лета 7206 года написан сей святыи образ <...> в церковь пресвятыя неразделныя Троицы во Александров монастырь по обещанию того же монастыря монаха Иоанна ладожанина из его келейных денег».

¹⁰ ГРМ. Инв. № ДРЖ 3242. Размеры: 144,8 × 130 × 3,5. Надпись аналогичная, приведенной выше.

¹¹ 1 октября 1709 г. расплачиваются с ним за шесть пядниц, а 27 декабря «Тихвина монастыря монаху Аарону иконописцу за писмо десяти образов Богородичных дано сорок шесть алтын» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 993. Л. 73 об., 75 об., 89 об.); на следующий год – Там же. Д. 1001. Л. 24 об. –25; 34 («двенадцать икон богородичных пядниц»).

¹² Собрание русских икон при поддержке Фонда Святого Всехвального апостола Андрея Первозванного. Размер: 89 × 66. На нижнем поле две надписи в три колонки белилами: «Написан сий святыи образ мерою И подоб[ием] против чудотворнаго образа Пресвятыя Богородицы Иже на Тихфине»; «Блаженна дева Мария и мати Хранит христиан всвоей благодати. На твой пресвятыи образ взирая, яко истинную самую ты зрю Богородицу верою сердечною и любовию от души припадая поклоняюся с превечным на руку твою держимым младенцем господем нашим Иисусом Христом Благолепно почитая. 7219 писал монах Аарон». См.: Комапко, 2003. № 11. С. 93; Иконы, 2004. № 24. Ил.

монаха Аарона не стало, поскольку в порядной, составленной 16 января 1712 г. его сыном Георгием Алексеевым на росписи южной паперти Успенского собора, тот выступает уже главным мастером, а имя отца не фигурирует.



Рис. 5. Мастер Аарон, тихвинский иконописец. Богоматерь Тихвинская. 1711 год. Собрание русских икон при поддержке Фонда Святого Всехвального апостола Андрея Первозванного

Итак, мы можем вполне определённо утверждать, что бывший дьякон женской Введенской обители Алексей Терентьев, принявший постриг в Успенском Тихвинском монастыре между 1694 и 1697 гг., и монах Аарон – одно и то же лицо, что делает его биографию богаче, а число написанных им произведений существенно возрастает. Следовательно, сын Алексея Терентьева (или монаха Аарона) – дьякон Георгий

Алексеев и есть упомянутый в расходных книгах тихвинский иконописец, один из авторов росписи западной паперти Успенского собора.

В архиве Тихвинского монастыря первые сведения о нём встречаются под 1682 г., когда при расплате за «богородичные пядницы» он назван иконником Введенского девичьего монастыря Егоркой (или Георгейком) Алексеевым Дьяконовым (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 454. Л. 73 об., 115), что указывает на его юный возраст. Еще через три года юношу величают уже Георгием¹³. В 1687 г., живя вместе с отцом в Успенской обители на «корме и питье», он пишет с ним миниатюрные таблетки месячных миней и триодей (РНБ. Ф. 463. Д. 176. Л. 37), требовавших высокого мастерства. В 1691–1692 гг. расписывает западную соборную паперть, причём в документах уже значится, как и его отец, введенским дьяконом; на следующий год – архимандричьи кельи, в 1695-м упомянут среди выборщиков тихвинского поповского старосты (АИ, 1842. № 244. С. 452). Мастер оставался в статусе дьякона при работах с монахом Аароном в Александро-Свирском монастыре, где, как мы помним, сохранились их подписные иконы.

Ещё при жизни отца в начале XVIII в. Георгий становится священником и переводится в Новгород, где служит в церкви Св. Марка. С такой титулатурой имя его уважительно отмечено в летописце 1706 г., описывавшем поновительские работы в кафедральном Софийском соборе: «того же лета июня в <...> день повелением преосвященного Иова митрополита, казначей иеромонах Феодосий нанял Марковского священника Георгия Тихвинца: в соборной церкви Премудрости Божии святыя образы, местные и во тяблех, и около столпов и в пределах, починили и олифили» (Летописец, 1879. С. 381–382).

Однако мастер часто возвращался в Тихвин, где работал по монастырским заказам, причём исполнял не только иконы, но и фресковую живопись. 16 января 1712 г. «поп каменогородские церкви Марка евангелиста» Георгий Алексеев подписал архимандриту Павлу «условие»: «порядился написать у соборной церкви полуденную паперть стенным письмом изсыра, а писать проповеди апостольские, а если проповедей не наполнится, то писать, что архимандрит прикажет, золото по венцам, и по подобным местам класть двойник красный, добрый, а в краски сусло и пшаница на клей и левкас, и левкащики, и гвоздь, и работники управлять подвязи их монастырские. А пить и есть мне с товарищами монастырское, как бывшим иконникам харч отпускали, хлеб и рыба. А от работы взять с товарищи 120 рублей. А наперед взять 50 рублей»¹⁴.

¹³ «Марта 30. РЧД года дано иконнику Георгею Алексееву Дьяконову от писма за 4 иконы Богородицы пядницы 11 алтын 4 денги писал на красках на своем запасе и на хлебах, дпки казенные». – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 514. Л. 128 об.

¹⁴ РНБ. Ф. 463. Д. 148. Л. 13. Порядная упоминается: Бередников, 1859. С. 46. Прим. 49 на с. XVI. В расходной книге за 1712 г. сохранилась запись о выдаче «наперед задатка» денег 50 рублей. – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1015. Л. 48. В апреле-ноябре того же года неоднократно встречаются записи о приобретении материалов для

Средства на росписи галерей монастырь изыскивал самостоятельно, в том числе за счет вкладчиков. Так уже следующей весной он получил обещанные деньги от московского дьяка Оружейной палаты А. А. Беляева¹⁵: «Пожаловал прислал с Москвы в дом пречистыя Богородицы в Тихфине монастырь дьяк Андрей Александрович Беляев на настенное письмо соборные церкви в паперти с южные страны по обещанию своему денег пятьдесят рублей, а привез с Москвы те денги келарь иеромонах Петр» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1047. Л. 51; Д. 1065. Л. 51; Д. 1066. Л. 3 об.). Росписи южной галереи Успенского собора частично сохранились и дают представление о характере монументального искусства этого мастера.

Ежегодные записи приходо-расходных книг Тихвинского монастыря за последующие годы свидетельствуют о многочисленных заказах Георгию Алексею пядничных икон Богоматери Тихвинской, предназначенных в поднос гостям обители (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1049. Л. 52 об.) и для вклада их в другие обители, которые иконограф чаще всего писал, не выезжая из Новгорода¹⁶. Здесь хранились и подписные иконы «новгородского попа», например 1726 г. в городском Преображенском соборе (ЛОГАВ. Ф. 903. Оп. 3. Д. 2. Л. 184). На про-

фресковой росписи: «куплено у тихвинских кузнецов в соборную церковь пресвятыя Бдцы, в паперть с южной страны к стенному письму левкасного пришивного широкошляпного гвоздя, и у кого сколько куплено и кому что за то гвоздя денег дано и то писано ниже сего» (Там же. Л. 73). «Куплено в соборную церковь на паперть к стенному письму подмазывать левкасом щетины на пять алтын и отданы те щетины иконописцу попу Георгию Алексею» (Там же. Л. 77 об.). К концу ноября роспись, видимо, была завершена, поскольку мастер получил деньги за работу: «по указу Гдна отца архимандрита Павла з братьею дано из монастырские казны великого Новаграда каменногогородные церкви Марка евангелиста попу Георгию Алексею за работу стенного писма, что у соборные церкви в паперти с южные страны к прежним дачам достальных денег пятьдесят рублей (Там же. Л. 101). Судя по тому, что в порядной краски не значились в числе материалов, предоставляемых монастырем, художники писали на своих запасах. Остатки их были приобретены властями: «куплено в монастырь у попа Георгия Алексея краски красок празелени дватцать семь фунтов, вохры слезухи шеснаццать фунтов вохры немецкой дватцать три фунта черлени немецкой триццать три фунта вохры грецкой пята (пол?) пята фунта сурику фунт всего красок весом два пуда дватцать четыре фунта с полуфунтом за фунт дано по шти денег з того дано три рубли четыре алтына три денги. У него же попа Георгия куплено клею карлуку два фунта без осмушки дано пятнатцать алтын четыре денги (Там же. Л. 111 об.).

¹⁵ О возведении в дьяконы Оружейной палаты в 1704 г. упоминается в Боярском списке за 1704 г. – РГАДА. Ф. 210. Оп. 2. Д. 51. Л. 287.

¹⁶ В марте 1718 г.: «По приказу господина отца архимандрита Варлаама послано в Великий Новгород служебником с Фадеем Пиминовым к попу Георгию Алексею на письмо трех образов богородичных подносных денег три рубля. Да ему же дано девять дал две де что у него издержано будучи в Новгороде». – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1091. Л. 33 об. В марте 1719 «Послано в Великий Новгород с тихвинским кузнецом с Орефю Чаплиным к попу Георгию Алексею за работу наперед образов богородичных подносных денег два рубли» – Там же. Д. 1100. Л. 6 об., Л. 48; Д. 1105. Л. 3; Д. 1115. Л. 111 об.

тяжении всех 1720-х гг. иконограф работает над живописным убранством новгородских храмов, в том числе церкви Иоанна Предтечи на Опоках, для которой вместе со своим сыном Никифором (Георгиевым) в 1725 г. пишет храмовый житийный образ с 30 клеймами, а через год – икону «Спас на престоле» (Ваучский, С. 36). Тогда же поновлял раму с изображением чудес вокруг Богородицы Знамения в Николо-Дворищенском соборе, о чём свидетельствует надпись на нижнем поле: «<...> 25 г. месяца <...> собора с Дворище диаконе Иоанне Алексееве новоградский поп Георгий смотрел с наймитом Илиею». Сходное поновление имелось на раме другой богородичной иконы того же храма (Трифорова, Комарова, 2005. С. 347). Для одной из церквей или частных заказчиков предназначался дошедший до нас образ Богородицы Умиления 1723 г. с автографом мастера¹⁷. Судя по её уверенной и тонкой живописи, Георгий Алексеев был более талантливым, чем его отец художником, и работал в традициях поздних мастеров Оружейной палаты и живоподобного письма.

Сохранилось ещё несколько подписных произведений, демонстрирующих другое дарование тихвинца – копирование прославленных новгородских икон: так он часто исполнял списки «в меру и подобие» чудотворной Богородицы Знамения, распространившиеся далеко за пределами Новгорода¹⁸, а также востребованные здесь образы Собора местных святых (рис. 6)¹⁹. Последние отличаются мелочностью письма, что подтверждает соответствующее дарование мастера, писавшего вместе с отцом миниатюрные святцы.

¹⁷ Собрание В. Н. Набокова-Алексеева в Москве. 31,7 × 27,1 см. Надпись на нижнем поле справа: «Писал поп Георгий [1723] года». – Опул.: Шесть веков, 2007. Кат. № 31.

¹⁸ Сохранились две такие иконы: в действующей церкви села Татаринцова и в соборной ЦАК МДА, с надписью: «Истинное изображение подобие и мера с самого чудотворного образа Знамения прес(вя)тыя б(о)г(о)р(о)д(и)цы яже велико Нова града писал новоградский поп Георгий 1727 года. Писан сей образ по обещаию капитана Захария Опухтина». – Опул.: Комашко, 2006. Ил. 159. О широком распространении заказанных у мастера списков свидетельствуют описания недошедших до нас памятников. В Казанском девичьем монастыре в тёплом соборе перед жертвенником на иконе Знамения Божией Матери читалась запись: «Истинное изображение подобие и мера с самого чудотворного образа Знамения Пресвятыя Богородицы, иже в великом Новгороде писал Марковский поп Георгий АУК года». В Знаменской церкви с. Красного Казельского уезда Калужской губ. на иконе того же сюжета была авторская подпись того же 1720 г. (РНБ. Ф. 463. Д. 80). Л. 19–20. В Вышнем Волочке в Никольской часовне около теплого Богоявленского собора на южной стене на образе имелся автограф: «истинное изображение подобие и мера чудотворнаго образа Знамения Пречистыя Бдцы иже в Великом Новее граде писал новаградский поп Георгий АУКЗ (1727) года». – Журнал. 1901. С. 25.

¹⁹ Первая из собрания П. И. Щукина в ГИМ (Инв. VIII 2969/3180). Размеры: 10 × 8,5 см. Внизу на «пейзажном» фоне полууставом белильная надпись: «Писал поп Георгии. 1726 год». – Образы, 2015. Кат. № 90. С. 378–381; Вторая икона «Новгородские святые» в собрании ГТГ (Инв. 14297). 31,2 × 26,7 см. Надпись на нижнем поле: «Образ новгородских чудотворцв писал поп Георгий 1728 г.». – Бекенева, 1984. С. 91–95; Комашко, 2006. Ил. 160.



Рис. 6. Георгий Алексеев, тихвинский иконописец.
Собор Новгородских святых 1728 г. Новгород. ГТГ. Инв. 14297

В свою очередь и поп Георгий начинает работать вместе с сыном – **Никифором Георгиевым (уп. 1726–1741)**²⁰ – сначала дьяконом Никольского собора, затем священником Софийского собора, исполнявшего много заказанных икон, в том числе для храмов Санкт-Петербурга, и писавшего уже в более откровенной, чем живоподобное письмо отца, западной манере (рис. 7).

²⁰ Совместно ими написан образ «Святая Елизавета» 1727 года, принесённый в дар цесаревне Елизавете Петровне новгородским архиепископом Феофаном Прокоповичем. – Хранители времени, 2019. Кат. № 51. С. 276–277. О Никифоре Георгиеве и его подписных иконах: Словарь, 2009. С. 140.



Рис. 7. Георгий Алексеев, с сыном дьяконом Никифором Георгиевым.
Святая Елизавета. 1727 год. Новгород, ГММК

Найденные документы позволяют восстановить дальнейшую судьбу художника, оставшуюся до сих пор неизвестной. Около 1729 г. священник Георгий Алексеев по стопам своего отца принял постриг в Юрьеве монастыре с именем Герасим, жил там сначала как иеромонах, затем служил уставщиком «на сенях» в архиерейском доме. 4 июля того же года обратился с просьбой к тихвинскому архимандриту Феодосию о переводе его в родной Успенский монастырь: «по указу архиепископа взят я с Юрьева монастыря в дом архиерейской и определён на степень уставщиком <...> вседушно желаю ко пресвятой Богородице и пока могу и трудами должествую в дом Богоматери трудится, не токмо трудится, но и тело свое грешное подле батюшки погresti». Тогда же мастер получил разрешение и к 17 августа приехал в Тихвин.

Из расходных книг этого периода видно, что инок Герасим вёл там иконописные работы и имел ученика (РНБ. Ф. 463. Д. 80. Л. 20 об.).

Уточнить время росписи западной паперти Успенского собора помогает целый ряд документов. Кроме записей в приходо-расходных книгах о расплатах с иконописцами, это ещё две «тетради пометочные, что выдано в соборную церковь в паперть на стенное письмо всяких красок и золота, и тому записка порознь выдано вдовому дякону Алексею с товарищи»²¹. Как видно из этих источников, художественные материалы передавались им в начале сезона: первая «пометочная тетрадь» фиксирует это под 7 июня 1691 г., вторая – под 26 мая 1692 г., что позволяет заключить, что монументальные работы здесь велись два сезона – с лета 1691 до осени 1692-го. Последние композиции, дополнявшие цикл Апокалипсиса, производились в октябре, поскольку именно тогда в расходной книге «по указу архимандрита Евфимия з братьею по подписной челобитной дано Введенского двча мнтра вдовому дякону Алексею Терентьевичу от стенного иконного писма, что писал в паперти сверх подрядной записи над западными дверми из масла Нерукотворенный Спасов образ со аггелы и иные приписи, за мастерство ему дано 3 рубли» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 681. Л. 64).

За неизменением текста подрядной, нам неизвестна запрошенная за роспись паперти сумма, но очевидно, что даже по сравнению с убранством самого собора, где она составила 270 рублей, артель Терентьева затребовала большие деньги. Лишь по отношению к Козме Немкину сохранились сведения о незначительном авансе, выплаченном ему дважды в июле 1690, причём отмечено, что он в то время уже «пишет» фрески («дано иконописцу новгородцу Козмы Федорову сыну Немкину в задаток в впред взнаем денег четыре рубли и росписка взята, что пишет в паперти постенное письмо» (СПБII РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 647. Л. 43 об.). А чуть позже еще: «дано иконописцу Козмы Федорову Немкину от иконного писма что пишет в паперти впредь в задаток денег шеснацать алтын четыре денги. Иконописец Коземка Немкинъ денги взял и руку приложил» – автограф (СПБII РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 647. Л. 54 об.). Возможно, мастер в это время проводил подготовительные работы, размечал композиции и подсчитывал необходимые затраты.

Основные платы пришлись на следующий год, когда начались росписи. В конце первого летнего сезона – 27 сентября 1691 г. три фрескиста получили 50 рублей²², затем в конце следующего – еще 70

²¹ Две тетради составляют одну единицу хранения: Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 659. Документ опублик.: Сиренов, Шалина, 2019. № 10–11. С. 385–386.

²² 27 сентября 1691 г.: «дано Введенского девича монастыря вдовому дякону Алексею Терентьеву с сыном дяконом же да новгородцу Козмы Федорову сну Немкину по

(СПБНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 664. Л. 175 об.). Запись 22 сентября 1691 г. о выдаче им очередных 50-ти рублей, видимо, повторяет первую²³. Несмотря на то, что существует пометочная тетрадь с расходными материалами, которые мастера брали из монастырской казны, довольно много красок для стенного письма было в начале второго сезона продано из неё главе артели Алексею Терентьеву²⁴.

Как видим, в целом ряде записей названы сюжеты фресок западной паперти, посвящённые Апокалипсису, поэтому не остаётся сомнений, что речь идёт именно о тех композициях, которые частично дошли до нашего времени и подробно иллюстрируют отдельные главы этой книги. Иконография монументальных сцен свидетельствует об обращении мастеров к гравюрам Петера ван дер Борхта, известных по отдельным изданиям Библии Пискатора. Причём повторяют соответствующие листы довольно близко. Для понимания приёмов работавших здесь изографов, механизма копирования ими западных образцов и взаимоотношений с заказчиком, полезно будет обратиться к обнаруженному нами уникальному тексту порядной, составленной 14 марта 1690 г. и представляющей собой договор монастырских властей и иконописцев, нанятых расписать основной объём собора (Сиренов, Шалина, 2019. С. 375–376). Они перечислены поимённо, причём первым вновь, как и в случае с западной папертью, назван представитель потомственной тихвинской семьи Андрей Коровников, вторым – Козьма Бабухин, в то время живущий в новгородском Антониевом монастыре (Подр.: Сиренов, Шалина, 2019. С. 353–355). Определены объём («писать нам <...> соборную церковь всю внутри и оltарь постенным писмом») и условия работы изографов: «добрым мастерством против нашей заручной росписи и печатных образцов (здесь и далее выделено нами. – *И. Ш.*), каковы им, влаstem, поданы на договоре». Особо оговаривается роль заказчика, который может в процессе создания фресок вносить изменения в программу и стиль росписи: «а буде они, власти, против тех наших образцов, которую статью из празников или от страстей Христовых похотят

записи от стенного иконного писма от опокалепису что писали в паперти денег пятьдесят рублей». – Архив СПбНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 663. Л. 17.

²³ 22 сентября 1691 г.: «дано Введенского двча мнтра вдовому дякону Алексею Терентиеву с сном диаком же, да навгородцу Козмы Федорову сну Немкину по записи от стенного иконного писма от опокалепису, что писали в паперти денег пятьдесят рублей» (Там же. Д. 665. Л. 2, 32).

²⁴ 1 мая 1692 г.: «продано из монастырской казны Введенского девича монастыря вдовому дякону Алексею Терентиеву красок: лазори стенной дватцать фунтов, цена рубль восемь алтын две денги. Киневарию фунт цент пятнадцать алтын 6 денги. Голубцу фунт цена 13 алтын 2 денги. Вохры немецкой 5 фунтов цена 3 алтына; празелени 10 фунтов цена 4 алтына 1 денга. Черлени псковской 10 фунтов цена 5 алтын 4 денги. Вохры грецкой четверть фунта цена 6 алтын; вохры слизухи 5 фунтов цена 9 денги; белил 10 фунтов цена 12 алтын 3 денги. И всего взято денег 3 рубля 3 алтына 4 денги». – Архив СПбНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 664. Л. 39–39 об.

которую статью отложить, а прикажут от бытий или ис чудесех каких Пресвятые Богородицы, и нам писать и не прекословить и писать по их властинуму приказу». Подчёркивалось, что предоставленные монастырём материалы должны использоваться с бережением: «а писать то стенное письмо их монастырьскими красками и золотом <...> держать их нам с опасением, изьяну и порухи и хитрости никакие не чинить».

Примечательно, что иконописцы называют условием создания росписи поданную властям их «заручную роспись» – подробно распи-санную иконографическую программу фресок (Сиренов, Шалина, 2019. С. 375–376) и «печатные образцы», которые они также представили архимандриту. То есть было предложено и содержание и стиль росписей, поскольку под «печатными образцами» можно понимать лишь листы европейских гравюр. Следовательно, исчезнувшая в конце XVIII в. монументальная живопись Успенского собора выполнялась в принятой в это время «барочной стилистике» с активным обращением к композициям Библии Борхта-Пискатора и прочим бытовавшим на Руси гравированным изданиям. Дошедшие до нас росписи западной паперти полностью подтверждают это предположение.

Кроме того, ряд документов свидетельствуют о бытовании в иконописной мастерской Тихвинского монастыря западноевропейских гравюр ещё задолго до начала работ по украшению фресками как самого храма, так и его внешней галереи. Как известно, его представители – игумены, казначей, келари и даже иконописцы совершали в Москву ежегодные поездки с разными целями: для улаживания различных дел и споров, оформления бумаг, которые неизменно сопровождались приобретением на столичных ярмарках необходимых материалов, в том числе для книжного письма и живописных работ. В ноябре 1668 года келарем составлена «память» об одной из таких поездок, причем на деньги, «данные вкладом в Успенский монастырь князем Матфеем Васильевичем Прозоровским»²⁵: «Дано Родиону иконнику на золото и на красочную покупку денег 8 рублей, ему же дано 15 алтын <...> ему же дано за московскую езду рубль. Куплено сто образцов печатных, дано четыре рубля двенадцать алтын 4 денги. Родиону Иконнику за тетради, что отданы княжне старице Досифеи рубль 21 алтын <...>» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 10. Д. 191. Ст. 5). Упоминание о приобретении 100 печатных образцов свидетельствует, что это были не сшитые книги гравюр, а выборочные из них листы, практика продажи которых хорошо известна специалистам. Очевидно при этом, что посланный в Москву главный мастер тихвинской иконной горницы выбирал те сцены, которые могли пригодиться при создании икон и фресок. Ещё одно

²⁵ Действительно, документы архива свидетельствуют о большом денежном вкладе М. В. Прозоровского в том же 1668 г.: – Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 247. Л. 9. Там же приведён расход по поездке в Москву с упоминанием о приобретении 300 (?) печатных образцов: Л. 83.

важное свидетельство о распространении на погосте западных гравюр приводит И. П. Мордвинов: «богатые и средние тихвинцы устраивались удобнее, культурнее и изящнее, чем жители других русских городов. Так, например, в домах прорубались большие окна со свинцовыми рамами, со стеклами; в светлицах висели зеркала и «свейские листы», т. е. иностранные картины и гравюры (выд. мною. – *И. Ш.*); шкафы щеголяли иноземною стеклянною и оловянною, а иногда серебряною посудою» (Мордвинов, 1925. С. 35). Таким образом, западные гравюры в Тихвине были доступны не только иконникам, но и жителям посада, активно торговавших в Стекольне (Стокгольме).

Есть серьёзные основания думать, что для росписи собора первоначально подряжались именно те мастера, которые, в конце концов, были наняты для украшения паперти. На наш взгляд, именно они составили к недошедшей до нас порядной первый вариант иконографической программы (Сиренов, Шалина, 2019. С. 377–378), который существенно отличается от второго варианта программы, – судя по всему именно она и легла в основу фрескового убранства 1690 г. Однако что-то пошло не так, и заказ передали Андрею Коровникову и Кузьме Бабухину, авторам этого второго осуществлённого варианта «заручной росписи».

Это тем более вероятно, что в отличие от них, новгородец Кузьма Немкин, главный мастер работавшей на паперти артели, был, как мы видели, опытным профессиональным фрескистом, на протяжении всей второй половины XVII в. участвовавшим в украшении главных московских храмов, а это может пролить свет и на происхождение «печатных образцов» соборной росписи 1690 г. Важно, что документы называют представленные архимандриту и братии листы не просто «переводами» или «прорисьями», но именно «печатными образцами», т. е. гравюрами.

Поскольку нам не удалось обнаружить порядной на исполнение росписи паперти, у нас нет аналогичного документального подтверждения о характере использованных мастерами образцов. Понятно, что ими могли быть как переводы с Библии Борхта-Пискатора, так и подлинные листы гравюр, при этом всё же стоит отметить их наличие в те же годы при росписи самого собора. Кроме того, здесь почти не встречаются зеркальные по сравнению с оригиналами композиции, что само по себе красноречиво свидетельствует о природе образцов и приёмах работы.

Как известно, с древности к символическому содержанию убранства папертей и их фресковому декору относились с большим вниманием, особенно в монастырях²⁶, где эта зона традиционно рассматривалась преддверием храма не только с архитектурной точки зрения, но и в подготовительном духовном смысле. Это объясняет проведение здесь целого ряда церковных обрядов и церемоний, а также пребывание каю-

²⁶ Наиболее важные вопросы на эту тему подняты в работах: Babić, 1969; Бабић, 1978; Gavrilović, 1980; Tomeković, 1981; Papageorgiou, 1982; Tomekovic, 1987.

щихся монахов и готовящихся принять постриг, нищих и больных, ожидающих милости и исцелений, заблудших, искавших духовного прозрения. Для росписей входной зоны византийского периода характерными были сюжеты протоевангельского цикла, а палеологовской эпохи – ветхозаветные прообразовательные сюжеты (Луковникова, 2003). Аналогичной традиции придерживалось древнерусское искусство, но со второй половины XVI и особенно к середине XVII в. система фрескового декора нартексов, галерей и папертей, широко востребованных в архитектуре этого времени, претерпела существенные изменения. Находившиеся вне стен храма, эти компартименты символизировали «внешнюю» зону или выход из сакрального пространства, что естественным образом связывало с их убранством семантику начала и конца священной истории спасения человечества. Отражавшие эти представления новые или реанимированные старые иконографические программы включали несколько циклов. Начальные периоды мира чаще реализовались через иллюстрации ветхозаветной истории, особенно популярной в позднее Средневековье Книги Бытия с эпизодами создания мира, «хождения» Троицы или родословия Христа (Древо Иисеево).

Будучи местом раскаяния, внешние монастырские галереи гораздо чаще, чем в приходских соборах, украшались назидательными и нравоучительными сценами, притчевыми и аллегорическими композициями, иллюстрирующими различные переводные сборники и патерики. Здесь же могли располагаться нарративно-литературные циклы, иллюстрации житийных повестей и сказаний о богородичных иконах. Определённое влияние на характер росписей галерей в XVII в. оказала древняя традиция украшения диаконников, с их поминальной символикой, прежде всего, синодичными композициями. Именно эти идеи определили расположение на западной внешней стене Успенского собора двух упомянутых выше иконных комплексов.

С середины – второй половины XVII в. наиболее востребованными становятся эсхатологические темы – расширенные сцены Страшного суда с эпизодами разлучения души с телом и Апокалипсиса, отражавшие в большей степени не столько идеи входа, сколько выхода из храма, т. е. грядущие судьбы мира и спасения человечества. Нередко содержание такого убранства непосредственно было связано с назначением окружающих собор частей архитектурного ансамбля, часто служивших местом погребения важных ктиторов и вкладчиков монастыря. Так использовалась и соборная паперть в Тихвине, где лежало тело боярина князя Ивана Ивановича Шуйского, во иноцехъ схимника Юны († 1638) (Бередников, 1859. С. 109. Прим. 99). На северной галерее Успенского храма Кирилло-Белозерской обители находилась усыпальница Шереметевых, почему она и была украшена сценами из книги Откровения Иоанна Богослова. Пожалуй, именно этому литературному сочинению посвящена большая часть дошедших до нас фресковых циклов середины – второй половины столетия (Чинякова, 2017. С. 36–38). В этом отноше-

нии роспись паперти Успенского собора в 1691 г. продолжала уже вполне устоявшуюся традицию.

Среди дошедших памятников впервые она встречается в убранстве западного крыльца Успенского собора Московского Кремля (1642–1643), фрески которого, видимо, воспроизводили предшествующую программу и исполнены еще в традиционной иконографической форме. Упомянутый апокалипсический цикл северной галереи церкви Кирилло-Белозерского монастыря был исполнен в 1650 г. ярославскими иконописцами Иваном Тимофеевичем по прозвищу Макар и Севастьяном Дмитриевичем с товарищами по заказу и обету боярина Ф. И. Шереметева²⁷, здесь постригшегося и захороненного в этом компартименте. Примечательно, что среди дошедших до нас памятников именно эта роспись является первым обращением русских художников к серии гравюр Питера ван дер Борхта (1540/45–1608) на сюжеты Откровения (*Visiones Apocalyptica*), выполненной им для увража на темы Священного Писания, известного как «Библия Борхта»²⁸.

На Руси они получили известность в составе так называемой «Библии Пискатора» и во второй половине XVII в. стали одним из наиболее востребованных западных иконографических источников. Однако лишь часть кирилловских фресок следует европейским прототипам – сцены «Небесный Иерусалим», «Разрушение Вавилона», «Ангел, облачённый в облако», в то время как другие композиции остаются в рамках древнерусской традиции миниатюр лицевых Апокалипсисов (Чудовской редакции), что, безусловно, отражает переходный период овладения изографами западных источников. Анализируя сцену Видения Небесного Иерусалима, А. В. Гамлицкий полагает, что работавшие над этой ранней росписью мастера пользовались изданием Библии Николаса Иоанниса Пискатора 1643 г. (Гамлицкий, 2017. С. 298), в которое были включены соответствующие гравюры Борхта в уменьшенном варианте. Аналогичная непоследовательность мастеров, использовавших как традиционные, так и новые источники, отличает росписи западной паперти церкви Воскресения на Дебре в Костроме (Кильдышев, 1996. С. 51–75), украшенной вместе с основным объёмом здания артелью костромичей в 1650–1652 гг. В сценах, иллюстрирующих сюжеты: «Снятие первых четырёх печатей», «Видение четырёх всадников», «Преследование змием Жены, облечённой в солнце», «Заключение сатаны», – очевидно использование Апокалипсиса Питера ван дер Борхта, перегравированного в 1630-е гг. по четыре композиции на листе, включён-

²⁷ «А писали на папертных на закладенных больших окнах стенным письмом ярославцы иконники Иван Тимофеев сын прозванием Макар, да Савастьян Дмитриев сын с товарищи, дано им по записи от мастерства к задатку к 30 рублям 157-го [1649] г. 220 рублей». – Цит. по: Бочаров, Выголов, 1979. С. 214.

²⁸ Самое раннее издание: Лейден, 1592 и 1593; затем: Амстердам, 1602, 1613, 1639, 1662, 1682; Харлем 1717.

ные в Библию Пискатора, изданную накануне появления этого ансамбля – в 1646-м (Гамлицкий, 2006. С. 20–26). Возможно, что и в первом примере, и в этом случае лишь частичное применение новых композиционных схем могло определяться не нерешительностью мастеров к существенному изменению художественного языка росписей, а элементарной неполнотой имеющихся в их распоряжении комплектов западных гравюр. Те же образцы были использованы в росписи на тему Апокалипсиса в небольшом приделе московской церкви Троицы в Никитниках, посвящённого Иоанну Богослову (1653) (Овчинникова, 1970. С. 132), однако, отличительной чертой этого ансамбля стало последовательное воспроизведение мастерами листов европейской Библии Борхта–Пискатора: здесь нет уже ни одного сюжета, сохранившего древнерусскую иконографию. Правда, и в более поздних ансамблях «переходный характер» обращения к ним сохраняется, например, в стенописи Троицкого собора Даниловского монастыря в Переславле-Залесском, выполненной в 1668 г. костромскими мастерами во главе с Гурием Никитиным (Сукина, 2001. Ил. 61). Обширный цикл Откровения (26 сцен) занимает здесь западную стену и часть нижних регистров южной и северной стен самого храма.

С 1670-х гг. число подобных лицевых циклов существенно увеличивается, распространяясь по всему Поволжью. В начале этого десятилетия были расписаны стены западной галереи Воскресенской надвратной церкви в архиерейском доме в Ростове Великом (Никитина, 2002. С. 26); в 1675 – западное крыльцо ярославской церкви Николы Мокрого (Рутман, 2008. С. 255); в 1676 – западная стена Крестовоздвиженского собора в Романове (Тутаев), где работали ярославские иконописцы под руководством Василия Ильина Запокровского и костромичи во главе с Гурием Никитиным (?), явно использовавшие прориси гравюр Апокалипсиса Борхта – Пискатора, поскольку композиции там переданы в зеркальном отражении (Чинякова, 2017. С. 38); в 1680-х – южное крыльцо Воскресенского собора в Борисоглебской слободе (Тутаев). В Ярославле в последней четверти XVII в. местными мастерами созданы еще два ансамбля на интересующую нас тему и с использованием тех же образцов: западные галерея и крыльцо церкви Илии Пророка (Бусева-Давыдова, Рутман, 2002), а в 1691 г. вместе с костромскими фрескистами расписано западное крыльцо Введенского собора Толгского монастыря (Шумилина, 2010. С. 300–306). Еще одна группа иллюстраций Апокалипсиса появилась в 1698 г. на южном крыльце Успенского собора в Ростове. Таким образом, ко времени исполнения тихвинской росписи тема, испытавшая сильное влияние на неё гравированных листов Борхта, стала излюбленной для украшения папертей, галерей, крылец и даже западных стен соборных интерьеров, где ранее всегда отдавали предпочтение композициям Страшного суда. Широкое распространение «западных» циклов Откровения, причём в землях очень далёких от столицы, в том числе на Севере, свидетельствует о бытовании в последней

четверти XVII в. значительного числа как самих увражей и отдельных гравировальных листов Библии Борхта-Пискатора, так и сделанных с них бумажных прорисей, имевшихся в распоряжении мастеров самых разных артелей.

Паперть Успенского собора Большого Тихвинского монастыря, как и его боковые галереи, перекрыта крестовыми сводами, каждый из которых опирается на опоры стен, между их склонами располагаются восточная и западная распалубки (рис. 8). В южной оконечности она завершается угловым пространством, где секции перекрытия опираются на круглый столб, а в северной переходит на гульбище, не сохранившее настенной живописи.



Рис. 8. Козма Федоров Немкин, Алексей Терентьев, Георгий Алексеев. Росписи западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря 1691–1692 год.
Фото автора

От ансамбля, иллюстрирующего текст Откровения Иоанна Богослова, уцелели 22 композиции разной сохранности, которые помимо верхних зон (в образовавшихся усечённых треугольниках трёх секций крестовых сводов, разделенных пополам по его шельге в направлении север-юг), занимали еще три люнета восточной стены (рис. 9). Повествование, соответствующее развитию сюжета в книге, начинается в центре при входе на паперть на западном склоне, продолжается на симметричном ему восточном, затем переходит на участки крестовых сводов и на люнеты, следуя на север. Достигнув угла, оно переносится на противоположную часть галереи, на правые от входа в собор компартименты, и завершается у поворота на южное гульбище. Композиции, каждая из которых заключает иллюстрацию нескольких стихов одной главы Откровения, всегда придерживаются порядка следования с запада на восток.

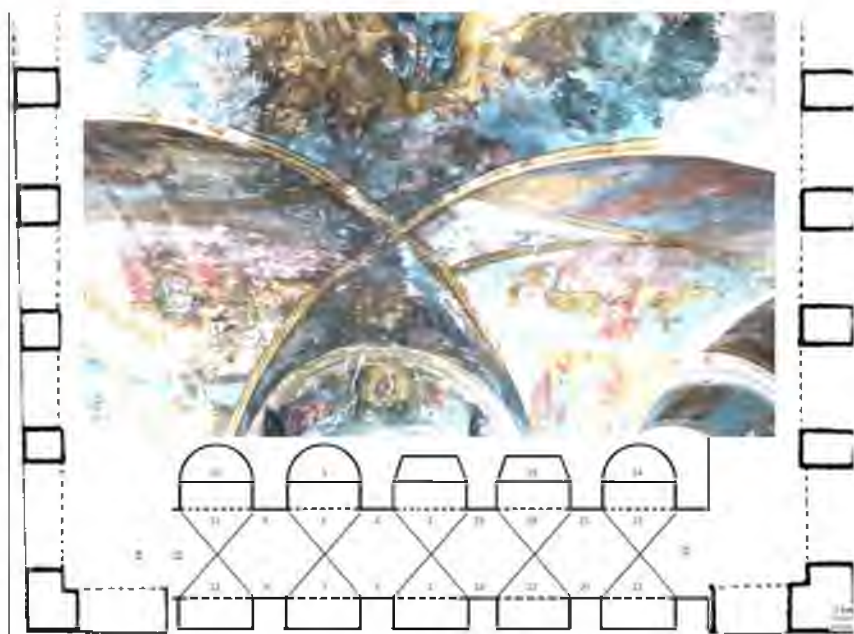


Рис. 9. Схема расположения композиций на сводах и люнетах западной паперти Успенского собора

Фрески лишь частично раскрыты из-под записей, искажающих их первоначальный облик, и находятся в тяжёлом состоянии сохранности, все последние десятилетия заметно ухудшающемся на наших глазах. Повсеместно прослеживаются утраты красочного слоя, особенно сильные в цокольной зоне, потёртости, хорошо заметные на угасших сопроводительных надписях, многочисленны механические повреждения. В результате поздних поновлений многие участки утратили верхние лессировочные слои живописи, и в этих местах изображения смотрятся обобщенно и довольно грубо. На значительных площадях образовались

утраты грунта, которые в настоящее время заполнены новым реставрационным основанием. Наиболее существенные утраты подобного рода можно отметить на сценах, иллюстрирующих 8 главу (стихи 8–9, стихи 12–13), 16 и 19 главу Апокалипсиса. В местах намочения стен, протечек и плесени живопись либо вообще не сохранилась, либо уцелела фрагментарно. Повсеместны небольшие утраты штукатурного основания вместе с красочным слоем, отслоение живописи, высолы, придающие поверхности неприятный белёсый налет. Тем не менее, композиции прочитываются почти все, что даёт право говорить об иконографическом замысле и его источниках.

Цикл Апокалипсиса начинается на западном склоне крестового свода над входом в галерею (сх. 1) изображением Иоанна Богослова на острове Патмос, иллюстрирующим Откр. 1: 9–10 («*Я, Иоанн, <...> был на острове, называемом Патмос, за слово Божие...*»). Это редкая композиция росписи, полностью сохранившая древнерусскую иконографию и прямо не связанная с соответствующей западной гравюрой. В центре среди скальных горок размещён традиционный для входных миниатюр Евангелий портрет автора, развернувшегося в сторону неба и демонстрирующего раскрытую книгу. Десницей апостол указывает на текст: «Блжн <...> словес <...> пр(о)рочества <...> соблюдаишиа» («Блажен читающий и слушающие слова пророчества сего и соблюдающие написанное в нем; ибо время близко». – Откр. 1: 3). Однако вверху видны остатки совсем «не русской» по очертаниям ауры, явно навеянной изображением Христа в облачной славе на первом листе Питера ван дер Борхта. Судя по остаткам растительности по сторонам горок, очевидна и попытка мастера передать уходящий вдаль пейзаж с кронами деревьев. Обращение в начальной сцене к привычной иконографии вполне понятно в силу её особой каноничности и многовековой традиции использования. Не случайно, аналогичным образом решена она и в других памятниках, например, на западной галерее Воскресенской церкви в Ростове, где иконное изображение Иоанна с Прохором выглядит ещё более архаичным. Все последующие иллюстрации имели в своей основе гравюры, и, несмотря на ограниченные «нервюрами» треугольные поверхности сводов и распалубок, неудобные для размещения прямоугольных композиций, с той или иной степенью подробности воспроизводили главные особенности произведений Питера ван дер Борхта – условное трёхмерное пространство, расположение в них персонажей, их позы и жесты, облачное небо, сияющий ореол, ландшафт, «реквизит» и стаффаж, даже отдельные детали.

Повествование Апокалипсиса продолжается на симметричной восточной части крестового свода (над входом в храм, сх. 2; рис. 10 а–б) и представляет собой *Видение Сына Человеческого посреди семи светильников* (1: 12–16). Мастер повторяет светящуюся ауру оригинала, хотя и придаёт ей вполне иконный вид, копирует позу Христа, фигура которого приобретает каноничные пропорции и пластику, сохраняет форму и порядок расстановки подсвечников, получивших типично рус-

скую орнаменту; даже рисунок звёзд в руке Иисуса и направление выходящего из его уст меча. Пытается также воспроизвести сложную позу лежащего на первом плане визионера – Иоанна Богослова, заменяя принятый на Западе юный образ привычным на Руси обликом старца. Естественно, везде исчезают тени и свето-теневая проработка анатомически верных объёмов, которые повсеместно сохраняют иконную пластику. Тщательная и последовательная трансформации европейского источника в сторону каноничности форм и образов коснулась абсолютно всех композиций, независимо от профессиональной выучки того или иного мастера.



Рис. 10а. Видение *Сына Человеческого* среди семи светильников (1: 12–16).
Фреска западной паперты Успенского собора Тихвинского монастыря,
1691–1692. Фото автора



Рис. 106. Видение Господа среди семи светильников (Откр. 1: 10–18)
 Апокалипсис Борхта-Пискатора. Гравюра из Библии Пискатора
 (Theatrum biblicum hoc est historia sacra per Nicolaum Johannis Piscatorem.
 Anno 1674) 1674 г. ГРМ ДР ГР 78. Л. 472

Ещё решительнее от образца отходит автор следующей сцены (западная распалубка, сх. 3) с Видением 24 старцев (Откр. 4: 2–10), повторяющей лишь общую схему, но в целом вполне вписывающуюся в традиционную иконографию. Прежде всего, за счёт отказа от пространственного кругового расположения коленапреклонённых молящихся фигур, сохраняющих главные жесты – тянущие руки с венцами к Господу. Не повторяет мастер и показанное со спины изображение Иоанна, заменив его привычным, развёрнутым в три четверти силуэтом. Саваоф здесь, как и во всех других случаях, приобретает облик Ветхого денми с восьмиугольным нимбом; западная конструкция престола заменяется на древнерусскую; сидящие по периметру четыре апокалипсических животных, подобно иконам Спаса в силах, вписаны в ауру рядом с тронем, что оказалось ближе тексту: «и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади» (6).

В сходной по смыслу и построению сцене (восточная распалубка, сх. 4); иллюстрирующей Откр. 5: 1–8, тихвинский художник, напротив, довольно близок западному образцу. Сохраняя его основные элементы, он пытается приспособить горизонтально направленную картину Борхта к вертикальной конусообразной форме компартамента, срезанного «нервюрами». Воспроизводит редкое по конфигурации вытянутое седа-

лице, сложное расположение венценосных старцев, очертания лир (похожих на гусли, как в древнерусском переводе), позу летящего ангела и стоящего на коленях Иоанна, развернувшегося спиной к зрителю. И всё же по сравнению с гравюрой, он показан почти вполборота, что также следовало канону изображения святых. На коленях Саваоф держит раскрытую книгу с семью золотистыми печатями и указывает на размещённую в ней надпись «АГНЕЦЪ», заменившую само животное, имеющееся на гравюре и соответствующее тексту видения.

Выбор первых четырёх сцен, как и последующих, весьма избирателен, мастера полностью опускают содержание 2 и 4 глав Апокалипсиса, воспроизводят не самые распространённые на Руси эпизоды, но в точности следуют последовательности начальных четырёх гравюр П. Борхта, размещённых Пискактором на первом листе цикла. Важно, что все фресковые композиции включают надписи с указанием соответствующих глав и стихов, как и в западном источнике.

Наибольшего сходства с гравированным листом добивается художник сцены, размещённой в первом люнете западной стены (сх. 5; рис. 11 а–б) с фигурами четырёх апокалипсических всадников (Откр. 6: 1–8), стремясь повторить сложные позы лошадей, упавших и в ужасе обернувшихся людей, образ скелета с трезубцем в руках, повергающим их тела. В точности передан силуэт воина в золотых латах с венцом на голове, натянувшего тетиву лука, развевающиеся на ветру весы, даже распростёршего руки летящего ангела в небесном сегменте. Слева внизу на позёме воспроизведен апокалипсический зверь красного цвета, изрыгающий пламя.



Рис. 11а. Снятие первых четырех печатей с книги (четыре апокалипсических всадника (Откр. 6: 1–8)). Фреска западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря, 1691–1692. Фото автора

Композиционная схема и основные позы персонажей сохраняются в следующих трёх сценах, но в силу специфики компартиментов, содержание листов опять вынужденно «срезано» и размещённые по углам изображения опущены. Это хорошо видно по иллюстрации «Снятие пятой печати» (Откр. 6: 9–11) на восточном склоне свода (сх. 6), где нет окружающих по сторонам престола групп ведомых ангелами людей. Тем не менее, даже в рунированной композиции «Снятие шестой печати» (6: 12–17) (западный склон свода, сх. 7), передающей сотрясаемую ветром твердь, падение пылающих звезд, очевидно следование гравюре Борхта, благодаря которой легко восстанавливаются недостающие фрагменты.



Рис. 116. Снятие первых четырех печатей с книги (четыре апокалиптических всадника (Откр. 6: 1–8). Апокалипсис Борхта-Пискатора. Гравюра из Библии Пискатора (Theatrum biblicum hoc est historia sacra per Nicolaum Johannem Piscatorem. Anno 1674). 1674 г. ГРМ ДР ГР 78. Л. 473

Чтобы сохранить основные элементы сцены «Видение 144 000 праведников, оставшихся верными Господу» (Откр. 7: 2–12), у Борхта занимающей всю ширину горизонтального листа, и вписать их в конусовидную западную распалубку (сх. 8), изограф вынужден был плотнее разместить «небесные» группы людей в белых одеждах с пальмовыми ветвями в руках и приблизить их к фигуре Саваофа. Собственно толпу

праведников он представил так, как обычно поступали в этом случае иконописцы, показав возвышающихся «лесенкой» головы, почему в целом изображение приобрело вполне традиционный характер.

Третий лист печатных образцов, ставших иконографическим источником росписи западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря, начинается гравюрой «Снятие седьмой печати» (Откр. 8: 2–3): *«И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб...»*. Ему соответствует следующая фреска на восточной распалубке (сх. 9; рис. 12 а–б), в которой мастер вновь вынужден вытягивать по вертикали формат западной композиции, «сдвинув» все ангельские фигуры к центру. Но главная мизансцена оставлена без изменений, причём повторяется не только поза Саваофа, разведёнными руками вручающего трубы небесным посланникам; но и форма престола, имеющего на гравюре классический архитектурный вид – со сложно профилированными столешницей и филёнкой. Конечно, тихвинский фрескист не передаёт ее конструкцию в точности, но желание сделать это очевидно. Примечательно, что даже уходящий вдаль пейзаж западного источника вполне реалистично намечен в нижней узкой зоне распалубки.



Рис. 12а. Снятие седьмой печати (Откр. 8: 2–3). Фреска западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря, 1691–1692. Фото автора

Далее повествование переносится на люнету восточной стены (сх. 10), где была расположена иллюстрация текста: *«Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела»*

(Откр. 8: 7). Она почти полностью утрачена, но в верхней правой части хорошо просматривается фигура коленапреклоненного ангела, слетающего из облаков и оглашающего звуком трубы землю, на которую извергаются горящие языки пламени. В этой части изображения изограф прямо следует за печатным образцом.



Рис. 126. Снятие седьмой печати (Откр. 8: 2–3). Апокалипсис Борхта-Пискатора. Гравюра из Библии Пискатора (Theatrum biblicum hoc est historia sacra per Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1674). 1674 г. ГРМ ДР ГР 78. Л. 474

Поскольку росписи здесь, как и предыдущие сцены, соответствуют четырём композициям на третьем листе Библии Борхта-Пискатора, можно восстановить сюжеты этой и других руинированных сцен. Композиция на восточном склоне крестового свода (сх. 11) явно иллюстрировала 8: 8–9: *«Второй Ангел вострубил... и третья часть моря сделалась кровью... и третья часть судов погибла»*. Несмотря на плохую сохранность живописи, в верхней части утраченной части различимо изображение летящей фигуры трубящего ангела в красном хитоне и голубом гиматии. Внизу и справа высокие языки пламени, а слева внизу накренившееся судно с белым парусом, рядом с ним прочитывается фигура тонущего мужчины в розовой рубашке и фрагменты ещё двух уходящих под воду кораблей. Очевидно, что сцена повторяла не только композиционные особенности гравюры, но и детали – рисунок обшивки

кормы с килем, позу небесного посланника, расположение огненных языков пламени.

Примечателен творческий подход исполнителей к овладению образцом в следующей иллюстрации текста (западный склон крестового свода, сх. 2): *«Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда... Имя сей звезде "полынь"; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки...»* (Откр. 8: 10–11), что подтверждает и уцелевшая под ней надпись: «Апокалипсис. Гла И. Сти А и АІ». Видимо, в силу того, что повествование здесь заканчивается, был использован зеркальный вариант композиции листа Борхта – единственный случай в этой части росписи паперти. Поэтому чуть укрупнённая фигура трубящего в облаках ангела развернута в сторону начала фрескового цикла. Соответственно справа на берегу оказались пять мужских фигур, умерщвленных «горькой» от «полыни» водой, позы и жесты которых лишь отчасти повторяют аналогичные изображения на гравюре, где они показаны не на переднем, как на фреске, а на дальнем плане. В центр перенесена и упавшая на море звезда в окружении пламени, при этом сохранены потоки льющихся источников и «европейский» пейзаж уходящего вдаль ландшафта. Таким образом, все четыре композиции третьего листа Борхта также были востребованы росписью левой части паперти.

Здесь сохранилась еще одна композиция, которая необычно расположена на северном склоне крестового свода (сх. 13), когда-то явно примыкавшего к стене бокового закрытого помещения (разобранного), выделенного на паперти во второй половине XVII в., где могла располагаться ризница. Видимо, это была иллюстрация «Четвертый ангел вострубил» (Откр. 8: 12–13), соответствующая следующей гравюре, которой открывается четвёртый лист Библии Пискагора. Это подтверждает и сохранившаяся в нижней части композиции надпись белой краской: «Апокалипсис гла И ст VI и ГІ». Лист позволяет реконструировать утраченное изображение. В верхней части неба над облаками частично сохранилось изображение трубящего ангела и аналогичные печатному образцу золотистые диски «затмившихся» солнца и луны. В точности повторены очертания холмов и кущей на представленном внизу чрезвычайно подробном, уходящем к горизонту пейзажном фоне с деревьями с пышными кронами, городом со зданиями розового цвета под остроконечными крышами.

Поскольку правая часть росписи паперти начинается лишь с композиции «Шестой ангел вострубил», пропуская стихи 9 главы, которой посвящена следующая гравюра Питера ванн дер Борхта, можно думать, что на стене, отделяющей от галерей угловое северо-западное помещение (ризницы?), вполне могла находиться утраченная с её разборкой сцена, соответствующая последовательности листа с печатным образцом. Там находится иллюстрация первых стихов 9 главы Апокалипсиса – «Пятый ангел вострубил», в которых повествуется о сходе из дыма на землю саранчи, мучающей людей *«не имеющих печати Божией*

на челах своих». Таким образом, принцип точного копирования этого западного цикла позволяет с большой долей убедительности восстановить содержание даже не дошедших до нас композиций.

Правая часть повествования начинается на первой от входа в собор восточной распалубке (сх. 15; рис. 13 а–б). Здесь иллюстрируется гл. 9: 13–15: *«Шестой Ангел вострубил, и я услышал один голос от четырех рогов золотого жертвенника, стоящего пред Богом...»*.



Рис. 13а. Шестой ангел вострубил (Откр. 9: 13). Фреска западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря, 1691–1692. Фото автора

Верхняя часть сцены точно следует образцу, но фигуры Саваофа, сидящего в клубах серых облаков за престолом и трубящего ангела заметно укрупнены, как и нижняя мизансцена, вписанная в узкое конусообразное «основание» свода. Примечательно, что вместо «рогатого жертвенника» представлен алтарь со светильниками по углам, два из которых зажжены. Ангелы, колющие мечами и копьями поверженных людей, показаны в рост, причём мастер отказался от сложных «западных» ракурсов печатного листа и привёл к однообразию позы павших ниц грешников. Конфигурация свода не позволила включить и всю правую часть композиции Борхта с приближающейся «тьмой» всадников, однако надо сказать, что эта фреска – одна из лучших в цикле, а пространственное решение фигур и пластическая проработка их объёмов свидетельствует не просто о высоком профессионализме мастера, но и следованию стилю европейского образца.



Рис. 136. Шестой ангел вострубил (Откр. 9: 13) Апокалипсис Борхта-Пискатора. Гравюра из Библии Пискатора (Theatrum biblicum hoc est historia sacra per Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1674). 1674 г. ГРМ ДР ГР 78. Л. 475

На симметричной западной распалубке (сх. 16; рис. 14 а–б) размещается широко востребованное в эти годы изображение «облачного ангела» в радужной мандорле, передающего открытую книгу Иоанну Богослову и иллюстрирующего первые три стиха 10-й главы Откровения («И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного

облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом...»). За исключением уже отмеченных общих принципов изменения оригинала, в данном случае, также вызванных суживающимся книзу сводом, мастера следуют ему довольно близко, но в поисках большего контакта со зрителем солнечный лик разворачивают анфас. При этом сохраняется поза «сильного» ангела, стоящего одновременно на море и земле, «облачная» пластика его фигуры, широкий размах крыльев и даже такие детали как языки пламени, исходящие из ног – «столпов огненных». Удерживаются очертания радуги и облаков и, видимо, подробности морского пейзажа, плохо сохранившегося и остающегося частично под поздними записями. Последовательность сцен по Пискатору–Борхту сохраняется и в данном случае, ибо с учётом утраченной последней сцены левой части, использованы все композиции четвертого листа книги.

Последние сцены отличаются бóльшим архаизмом живописи, что можно объяснить работой менее опытного местного мастера, а некоторые из них отступают от последовательности и иконографии западного цикла гравюр и следуют иным источникам, при этом находят точки соприкосновения с росписями других русских храмов и изображениями лицевых Апокалипсисов. Важно, что они дополняют цикл Борхта, а не заменяют его отдельные сцены, что можно объяснить лишь традицией и символической значимостью вводимых сюжетов. Это, прежде всего, композиция на западном склоне крестового свода (сх. 17) с фигурами Еноха и Ильи, склонившихся над драконом, согласно подписи, иллюстрируют 11 главу (стихи 8–9): *«и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят. И многие из народов и колен, и языков и племен будут смотреть на трупы их три дня с половиною, и не позволят положить трупы их во гробы»*. Действительно, действие происходит на фоне города с башнями и остроконечными крышами: перед крылатым апокалипсическим зверем бездны с рогами и венцом, из раскрытой пасти которого исходит лента с начертанными на ней словами, склонились указывающий на небо Енох и Илья. Сзади на фоне палат размещён взирающий на облака Иоанн Богослов с тростью в руках («И дана мне трость, подобная жезлу». – Откр. 11: 1). Эта сцена довольно близко повторяет аналогичную композицию 1676 г. в росписях Крестовоздвиженского собора в Романове (Тутаеве), доказывая один источник вдохновения мастеров. В любом случае ряд деталей, в том числе изрыгаемый зверем свиток с текстом, явно восходят к западному образцу: отдалённое сходство обе они имеют с листом Библии в переводе Мартина Лютера (Любек, 1533–1534. Fol. 233 (De Biblia, 1533. Fol. CCXXXIII; Чинякова, 2017. С. 133), хотя и представляют собой русифицированный

вариант изображения, близкий лицевым Апокалипсисам (Чинякова, 2017. С. 132–137).



Рис. 14а. Явление Ангела в облаке и вручение открытой книги Иоанну Богослову (Откр. 10: 1). Фреска западной паперти Успенского собора Тихвинского монастыря, 1691–1692. Фото автора

Симметричная и частично расчищенная фреска, расположенная на склоне крестового свода над окном перед чудотворной иконой Богоматери Тихвинской (сх. 18), является иллюстрацией 12 стиха 11 главы Апокалипсиса (*«И услышали они с неба громкий голос, говоривший им: взойдите сюда. И они взошли на небо на облаке; и смотрели на них враги их»*). Однако она охватывает события, описанные и в предыдущих

стихах. В соответствии и с насыщенным текстом этого и последующего отрывка, и лежащей в основе сложной по замыслу гравюрой Питера Борхта, а также необходимостью вписать изображение в неудобный треугольный по конфигурации свод, композиция распадается на ряд мизансцен. Трансформируя оригинал, тихвинские мастера переносят акцент с земной части повествования на небесную, – на образы Ильи и Еноха, возносящихся на облаках. При этом сохраняются их коленапреклоненные позы и жесты тянущихся к солнцу рук. Показанные Борхтом со спины мужи в высоких шляпах, развёрнуты на зрителя, зато фигуры двух убегающих и оглядывающихся юноши и средовека в точности следуют оригиналу, как и скопированные оттуда отдельные части рушащихся за ними зданий. Напротив, пожирающий людей красный апокалипсический «зверь, выходящий из бездны» (Откр. 11: 3–12) с рогами, хвостом и крыльями, *приближен к центру*. Когтистыми лапами он удерживает двух распростёршихся на земле людей и пожирает ещё одного человека. По понятным причинам мастера отказались от изображения большого числа трупов на улице города, сосредоточив оставшихся вокруг чудовища.



Рис. 146. Явление Ангела в облаке и вручение открытой книги Иоанну Богослову (Откр. 10: 1). Апокалипсис Борхта-Пискагора. Гравюра из Библии Пискагора (Theatrum biblicum hoc est historia sacra per Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1674). 1674 г. ГРМ ДР ГР 78. Л. 475

Следующая гравюра Борхта, иллюстрирующая стих 1 главы 12 с изображением «Видение Жены, облеченной в солнце и стоявшей на луне и змии», отсутствует в тихвинской росписи. Логика следования сюжетов при переходе на люнеты, как видно по всем трём сохранившимся примерам, подсказывает, что таким участком паперти должна была стать поверхность стены, ныне занимаемая оконным проёмом, выходящим на западную грань южного столпа с чудотворной иконой Богоматери Тихвинской (сх. 19). Мы не знаем в точности, каковы были его очертания в XVII в., но в 1794 г. ниша была сильно расширена (Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 3. Д. 76. Л. 5 об.). Видимо, эта часть стены и была местом расположения указанного сюжета, тем более что его композиция у Борхта вполне могла подразумевать разделение мизансцен на две части – слева и справа от узкого окна.

Редкий для росписи тихвинской паперти «обратный» перевод гравюры Борхта представлен на следующей западной распалубке (сх. 20). Это иллюстрация стихов 13: 1, 8, 11–13 (*«и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим <...> и поклонятся ему все живущие на земле <...> И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон...»*). Семиглавое апокалипсическое чудовище с венцами на головах появляется в правой части сцены, зеркально по отношению к оригиналу, но его подробности вплоть до опущенной «раненой» главы повторено тихвинским художником, как и очертания второго двурого зверя, «подобного агнцу», и низведённых с неба на землю огненных языков пламени. Мастер вновь отказался от большого числа поклоняющихся персонажей, заменив их двумя упавшими ниц фигурами.

Фреска на симметричной ей восточной распалубке (сх. 21; рис. 15а) хотя и продолжает повествование книги Иоанна Богослова, нарушает последовательность цикла Питера Борхта и представляет иллюстрацию лишь одного – первого стиха 14 главы Откровения: *«И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи, у которых имя Отца Его написано на челах»*. По содержанию она прямо связана со следующей сценой, но не имеет параллели в этом западном источнике. В какой-то степени можно говорить, что образ Агнца на Сионе является центральной частью последнего листа того же цикла у Пискатора, представляющего Небесный Иерусалим. Однако в данном случае стоящий на охристой скале апокалипсический агнец, на которого с облачного неба исходят огненные лучи солнца, иллюстрирует начальные слова указанной главы. У подножия холма множество поклоняющихся людей, протягивающих руки в жесте адорации, а внизу в конусообразной части свода коленапреклонённая фигура Иоанна Богослова, записывающего в раскрытой книге текст «Мнозы<...> званія <...>». Можно смело говорить о западном происхождении оригинала, лежащего в основе этой фрески, причём о раннем генезисе иконографии, восходящей корнями еще к Бамбергскому (ок. 1020, Bibl.

d'État de Bamberg, Msc. Bibl. 140. F. 34r) и Трирскому (ок. 810, Bibl. de la ville de Trèves, Ms 31) Апокалипсисам. В переработанном виде такая сцена получила широкое распространение в древнерусских лицевых книгах XVI–XVII вв. (Чинякова, 2017. С. 161–165), но там Агнец обычно представлен стоящим на престоле, т. е. в большей степени похож на иконную традицию. Тихвинский вариант явно существовал в каких-то неизвестных нам образцах, поскольку очень близкое, почти дословное изображение использовано автором росписи западной стены Крестовоздвиженской церкви в Романове (Тутаеве) (1676) (рис. 15б), большая часть сцен которого основана на иконографии древнерусских лицевых рукописей.



Рис. 15а. Видение запечатанной книги и Агнца на престоле (Откр. 14: 1) Фреска западной паперты Успенского собора в Тихвине, 1691–1692. Фото автора



Рис. 156. Видение запечатанной книги и Агнца на престоле (Откр. 14: 1).
Фреска западной стены Крестовоздвиженской церкви в Романове (Тутаев).
1676. Фото автора

Следующая композиция на западном склоне крестового свода (сх. 22), иллюстрирующая 14: 2–10, в целом также следует за гравированным листом Борха, но из-за треугольной конфигурации отведённого пространства и в силу уступающего мастерством ведущим исполнителям росписи фрескиста, сохраняет большую традиционность. Художник изменяет пропорциональные соотношения между мизансценами: верхняя небесная зона «перемещена» в центр пространства, фигура си-

дящего на троне Спасителя увеличена и занимает главное место в композиции. Как и на оригинале, по обеим сторонам мандорлы изображены апокалипсические старцы с гуслиями. Иное расположение трёх летящих ангелов – в красном гиматии с раскрытой книгой, с золотым кубком («с вином ярости Божией») и еще один в голубом хитоне, распростёрший руки над развалинами Вавилона (последний в большей степени повторяет сложный ракурс фигуры Борхта). Левый из них демонстрирует «вечное Евангелие» сидящему в углу и обернувшемуся Иоанну Богослову (на гравюре он занимает центральное место внизу и изображён лежащим, поднимающим голову к летающему посланнику). На страницах книги с красным обрезаем написан текст: «Убойтесь Бга и ...д...ь...» («Убойтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час суда Его...»). Перед визионером-апостолом лежит ещё одна книга, на развороте которой поверх авторской находится поздняя надпись: «Приидеть часъ суда его поклонитися». Если верно наше предположение относительно размещения сюжета видения Жены, облечённой в солнце, последовательность воспроизведения всех четырёх композиций предпоследнего листа Апокалипсиса Борхта в Библии Пискаatora сохраняется и в данном случае.

Росписи симметричной – восточной части крестового свода, расположенной над последней люнеттой стены (сх. 23), иллюстрирует 14 главу книги Откровения (стихи 14–19). Это третья фреска цикла, представленная зеркально по отношению к европейской гравюре, послужившей её иконографическим источником. В центре светло-красной мандорлы с золотыми лучами на облаках восседает Спаситель в золотом венце, разведёнными руками передающим ангелам серпы, причём жесты – в обратном переводе, – переданы очень точно. Аналогично с подробностями оригинала решена нижняя часть сцены жатвы и сбора винограда. Ангел в красном хитоне с серпом жнёт колосья, другой срезает с зеленых ветвей красные виноградные гроздья, а справа изображены еще три небесных посланника, один из которых подносит корзину с виноградом, другой перекладывает его в давяльную, третий следит за текущей из точила струей вина.

Не полностью сохранившаяся композиция (утрачена нижняя часть вместе со штукатурным основанием) последнего люнета (сх. 24) – «Семь ангелов выливают чаши гнева Божия на землю» – иллюстрирует 16 главу Апокалипсиса: *«И услышал я из храма громкий голос, говорящий семи Ангелам: идите и вылейте семь чаш гнева Божия на землю...»*. Как и на гравюре, всю верхнюю часть пространства занимают семь ангелов, выливающих «чаши гнева», в том числе на фигуру огромного апокалипсического рогатого и крылатого зверя, восседающего на постаменте и изрыгающего из раскрытой пасти водяной поток. Перед ним на фоне скал группа людей, в том числе в коронах, вторящих гравированному изображению, как и фрагментарные очертания рушащегося

города. Примечательно, что тихвинская фреска следует оригиналу гораздо последовательнее, чем очень похожая на нее роспись Крестовоздвиженского собора в Романове 1676 г.

Вослед двум утраченным фрескам, последняя из дошедших до нас сцен цикла расположена на южном склоне крестового свода, примыкающего к юго-западному столпу (сх. 25). Она иллюстрирует 19 главу Апокалипсиса, стихи 11–21: *«И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный <...> облечен в одежду, обгавленную кровью. Имя Ему: "Слово Божие". И воинства небесные следовали за Ним на конях белых...»*. Несмотря на плохую сохранность живописи, очевидно, что она также восходит к гравированному листу Борхта и повторяет его довольно близко. Вверху свода в золотой мандорле слева изображён ангел («стоящий на солнце») с поднятыми руками. Ниже в огромном красном пламени поверженный апокалипсический трёхглавый зверь с хвостом и крыльями, в точности повторяющий фигуру на западном образце. Слева на облаках *«облеченный в обгавленную кровью одежду»* всадник – «Слово Божие» на белом коне с венцом на голове и мечом, исходящим из его уст. С другой стороны поражённое им и убегающее от возмездия конное войско с вооружёнными воинами в латах и шлемах, за которыми следуют летящие птицы. По сравнению с близким по замыслу оригиналом тихвинские мастера, как обычно, сокращают число персонажей.

Перед этой сценой, согласно следованию листов Борхта, должны были находиться ещё две композиции, иллюстрирующие главы 17–18 Апокалипсиса («Видение Блудницы и гибели Вавилона»), а после Небесного воинства – еще три сцены, соответствующие тексту главы 20 – «Заключение сатаны на тысячу лет», «О Гоге и Магоге» и «Небесный Иерусалим». Поскольку паперть в этой части подвергалась неоднократным перестройкам, трудно сказать, были ли включены они изначально в тихвинский ансамбль. Однако в силу точного следования левой части западной галереи иллюстрациям Пискатора, незавершённости повествования правой половины и важного значения последних сюжетов книги Откровения, вполне закономерно ожидать их в оконечности юго-западной части галереи.

Можно уверенно утверждать, что фресковый цикл Апокалипсиса создавался при активном использовании западных образцов – прорисей или даже самих гравюр Борхта-Пискатора. Большая часть фресок является прямым, а не зеркальным их отражением, три отмеченных случая зеркального копирования во многом были связаны с характером повествования. Примечательна попытка художников распределить сцены не только по хронологии событий и в соответствии с нарративной последовательностью текста, – от первой главы к концу книги, – но и придерживаться замыслу и принципу соединённости композиций – по четыре иллюстрации на одном листе – в гравюрах Борхта, использован-

ных Пискактором для своей Библии. Это также подтверждает возможность знакомства мастеров с соответствующими «печатными образцами» книги, имевшимися у художников, расписывавших основной объём Успенского собора. Однако независимо от того, какой материал был на руках исполнителей, следует заметить, что при следовании ему они отнюдь не дословно повторяли западные гравюры, обращаясь к традиционному иконографическому языку не только в передаче облика священных образов, но и канонических деталей, имевших сакральный смысл. Понятно, что оставаясь в границах своих возможностей, далеких от столичных мастеров, они были вынуждены упрощать трёхмерные композиции и объёмно-пластические формы, созданные западными художниками-реалистами, уплощать пространство, схематизировать архитектурные формы и ландшафт. Тем не менее, в отличие от более ранних росписей на тему Апокалипсиса, отражавших «переходный» характер, где только часть композиций восходили к западным источникам, а большая часть фресок ещё была связана с традиционной иконографией лицевых Апокалипсисов, фресковый цикл тихвинского собора отражает зрелый период обращения к гравюрам: помимо портрета Иоанна, здесь нет ни одного исконно древнего изображения.

Плохое состояние фресок и не до конца раскрытая живопись паперти не позволяет в полной мере судить о художественных особенностях росписи. Однако некоторые наиболее сохранные композиции всё же дают представление о мастерстве её исполнителей. Так в нижней части сцены правой части галереи «Шестой ангел вострубил (Откр. 9: 13) вполне реалистично изображена группа павших ниц людей, поражаемых копьями ангелов (рис. 16).

Поверженные тела показаны в разных и довольно сложных позах, отличающихся от оригинала, и поэтому вполне самостоятельных. Например, лежащий навзничь юноша в красном платье, старец, распластавший вверх безвольные руки и согнувший ноги в коленях, или фигура мужчины, стоящего на четвереньках и закрывшего лицо руками. Обобщённые абрисы, отвечающие найденным художником ракурсом, убедительная объёмно-пластичная трактовка, с анатомически верными движениями фигур, облачённых в пышные платья со спадающими драпировками, свидетельствуют о свободе мастера, умеющего придать персонажам нужные и разнообразные жесты, что демонстрирует явный отход от иконописных традиций. Можно сказать, что все композиции сохраняют определённый диссонанс между стремлением сохранить целое в рамках канонического восприятия пространства и облечь каждую из составляющих частей новой формой, которая выходит далеко за нормы и приёмы древнерусского искусства.



Рис. 16. «Шестой ангел вострубил (Откр. 9: 13). Фрагмент фрески западной паперти Успенского собора в Тихвине, 1691–1692. Фото автора

Некоторые сцены левой половины паперти, прежде всего «Снятие первых четырех печатей с книги (четыре апокалиптических всадника) (Откр. 6: 1–8), демонстрируют работу одарённого мастера, находившегося под большим влиянием оригинала и пытавшего почти дословно передать не только позы поверженных людей, но и рисунок их одежд и

драпировок. Возможно, влиянию художественного языка гравюр обязана и более жесткая манера письма, разделки платьев, активно выбеленных в наиболее освещённых местах и затемненных в складках. Письмо округлых объёмных ликов с пухлыми щеками и реалистически написанными носами свидетельствуют о приверженности барочному стилю. Для приёмов этого мастера характерна очень пастозная система плавей, напоминающих эмалевую живопись и придающих ликам подобие фарфоровой поверхности, с активным использованием румянца и пробелки. Памятуя о будущих тонких барочных работах Георгия Алексеева, можно думать, что эти сцены принадлежали именно его кисти.

Литература и источники

АИ – Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. V (1676–1700). СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1842.

Бекенева Н. Г. Об иконе «Образ новгородских святых» из собрания Государственной Третьяковской галереи // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М.: ГОСНИИР, 1984. № 9 (39). С. 91–95.

[Бередников Я. И.] Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого Большого мужского монастыря. Тихвин: Тип. деп. внешней торговли, 1859.

Ваучский А. Иоанно-Предтеченская церковь, что на Опоках в г. Новгороде. Новгород, 1900.

Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Вологда. Кириллов. Феропонтово. Белозерск. М.: Искусство, 1979.

Бусева-Давыдова И. Л., Рутман Т. А. Церковь Ильи пророка в Ярославле. М.: Северный паломник, 2002.

Гамлицкий А. В. Библейские гравюры Петера ван дер Борхта: от Антверпена до Ярославля // Филёвские чтения: тезисы IX научной конференции. М.: ЦМиАР, 2006. С. 20–26.

Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: ОО «Букс-МАРТ», 2017. С. 256–322.

Дилигул Е. С. Рукописная традиция Сказания о Тихвинской иконе Богоматери в XVII в. // Петербургский исторический журнал: исследования по российской и всеобщей истории. 2018. № 3 (19). СПб.: Санкт-Петербургский институт истории РАН, 2018. С. 259–265.

Журнал 84-го заседания Тверской Ученой Архивной Комиссии, от 6 ноября 1901 г. Тверь, 1901.

Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV– начала XX века. Каталог выставки. М.: ЦМиАР, 2004.

Кильдышев А. Фрески церкви Воскресения на Дебре в Костроме. «История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в Костроме. Кострома: Костромской фонд культуры, 1996.

Кириллин В. М. Сказание о Тихвинской Богоматери «Одигитрии». Литературная история памятника до XVII в., его содержательная специфика и связи с культурой. Тексты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 156.

Кирьянова С. А. Три иконных образца тихвинского иконописца Алексея Терентьева из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева // На рубеже культур: Тихвин в XVII столетии: материалы науч.-практ. конф. СПб.: Каламос, 2015. С. 41–44.

Книга об Иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской: сказание о явлении и чудесах православной святыхни / РНБ; пред., пер. и комм. Е. В. Крушельницкой. СПб.: РНБ, 2004.

Колесникова Л. А. Тихвинские иконописцы XVII – начала XVIII вв. // Наследие монастырской культуры. Ремесло, искусство, искусство: статьи, рефераты, публикации. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. Сб. 2. С. 68–75.

Комашко Н. И. Подписные иконы изографов Оружейной палаты и их последователей // Антиквариат и предметы коллекционирования. 2003. № 10 (11). С. 84–95.

Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006.

Кондратьева Е. В. Тихвинские мастера в Александро-Свирском монастыре // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1992. С. 202–210.

Летописец новгородский церквам Божиим // Новгородские летописи. СПб.: Археографическая комиссия, 1879.

Мальцев Н. В., Мальцева О. Н. Мастера иконостасной скульптуры и иконописцы Северной России XVI–XVIII веков. Вып. 1. СПб., 1998.

Мильчик М. И., Шалина И. А. Икона «Богоматерь Тихвинская» с 24-мя клеймами чудес и ее автор Родион Сергиев // ПКНО. 1994. М.: АН СССР, 1996. С. 181–196.

Мордвинов И. П. Старый Тихвин и Нагорное Обонежье: исторический очерк. Тихвин: Уисполком, 1925.

Никитина Т. Л. Церковь Воскресения в Ростове Великом. М.: Северный паломник, 2002.

Образы русских святых в собрании Исторического музея. М.: ГИМ, 2015.

Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. М.: Искусство, 1970.

Румянцева В. С. О новгородских художниках второй половины XVII века // Феодализм в России. М.: Наука, 1987. С. 295.

Сербина К. Н. Очерки социально-экономической истории русского города. Тихвинский посад в XVI–XVIII вв. М.; Л.: Академия Наук СССР, 1954.

Сиренов А. В., Шалина И. А. Росписи Тихвинского Успенского собора по архивным документам // Новгородский исторический сборник / Санкт-Петербург. ин-т истории РАН; Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Институт археологии РАН. Вып. 18 (28). Великий Новгород, 2019. С. 349–386.

Сивак С. И. К истории строительства собора Николая на Дворище (Вновь найденный документ XVII века) // Новгород древний – Новгород социалистический. Археология, история, искусство. Новгород, 1977. С. 23–24.

Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2009.

Соловьева И. Д. Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь. Художественное наследие и историческая летопись. СПб., 2007.

Сукина Л. Б. Программа цикла «Апокалипсис» в росписи Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры: материалы науч. конф., 2000. М.: [АЛЕВ-В], 2001. Вып. 4. С. 187–192.

Рутман Т. А. Храмы и святыни Ярославля: История и современность. 2-е изд. пер. и доп. Ярославль: Рутман А., 2008. С. 255.

Трифонова А. Н., Комарова Ю. Б. Иконостас Николо-Дворищенского собора в Новгороде // Искусство христианского мира. Вып. 9. М.: Свято-Тихоновский православный институт, 2005. С. 325–354.

Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 1–4. М.: Печ. А. И. Снегиревой, 1910. Т. 3.

Федосеева М. В. «Мера и подобие» иконы Богоматери Тихвинской (прорисы и образцы чудотворного образа) // *Seminarium Bulkinianum*. II. К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 301–316.

Чинякова Г. П. Русь и Запад. Становление русской традиции лицевого Апокалипсиса в XVI – начале XVII века // Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: ОО «Букс-МАРТ», 2017. С. 8–240.

Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний. К 60-летию Музея имени Андрея Рублева. М.: ЦМиАР, 2007.

Шумилина Е. Л. Свято-Введенский Толгский монастырь. Библейские циклы нидерландских художников в росписи Введенского собора 1690-х годов. М., 2010.

Хранители времени. Реставрация в Музеях Московского Кремля. Каталог. М.: ГММК, 2019.

Babic G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris: C. Klincksieck, 1969.

Бабић Г. Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина // Византијка уметност почетком XIV века: научни скуп у Грачаници. Београд, 1978. С. 105–126.

De Biblia vth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche viltich vthgesettet, mit sundergen vnderichtingen, also man seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket MDXXXIII (1533).

Gavrilović Z. Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in the Medieval Serbia Nartex Programmes of Lesnovo and Sopocani // Зорпаф / Faculty of Philosophy, Belgrade. 1980. № 11. С. 46–53.

Tomeković S. Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans Peloponnèse // Zograf / Faculty of Philosophy, Belgrade. 1981. № 12. P. 25–42.

Tomekovic S. Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa // Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања. Јуни 1985. Београд, 1987.

Parageorgiou A. The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus // *Rayonnement Grec: Hommage a Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982.

Архивные материалы

Архив СПБИИ РАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 10/44. Приходо-расходная книга за 1698 г.

Архив СПБИИ РАН. Ф. 3. Оп. 2. Д. 205. Приходо-расходная книга за 1698 г.

- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 10. Д. 191. Сст. 5. Память келаря о поездке в Москву. 1668 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 14. 1671. Д. 105. Сст. 1. Письмо митрополита новгородского Питирима архимандриту Ионе, 12 апреля 1671 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. Картон 38. Д. 106. Сст. 1. Письмо митрополита новгородского Корнилия архимандриту Макарию 1689.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Книги приходо-расходные казначея старца Гавриила.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 102. Переписная книга Успенского монастыря, 1648.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 149. Приходо-расходные казначея, старца Стефана.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 182. Книги приходо-расходные казначея старца Дионисия Путятина 1660–1664 гг.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 213. Приходо-расходные книги, 1665 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 247. Приходо-расходные книги, 1668 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 351. Книги приходо-расходные 1679 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 352. Книги приходо-расходные, 1677 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 421. Книги приходо-расходные, 1681 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 422. Книги приходо-расходные, 1681/82 гг.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 446. Книги приходо-расходные, 1682/1683 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 454. Книги приходо-расходные, 1682/1683 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 477. Книги приходо-расходные, 1684 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 514. Книги приходо-расходные 1685 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 534. Книги приходо-расходные, 1687 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 551. Книги приходо-расходные 1687 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 583. Книги приходо-расходные, 1688 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 617. Книга приходо-расходная келаря Феодосия 1690 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 647. Книги казенные пометочные 1690 г. с 1 сентября по 17 августа.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 659. Две тетради пометочные, что выдано на стенное письмо красок и золота в паперть соборной церкви, 1691–1692 г.
- Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 663. Книги пометочные денежному расходу при казначее монахе Авфонии, 1691–1692 гг.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 664. Книга приходо-расходная казначея монаха Авфонии, 1691 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 665. Книги пометочные денежному расходу, 1691 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 681. Книги приходо-расходные, 1693 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 993. Книги приходо-расходные казначея Мисаила, 1709 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1001. Книги расходные казначея монаха Мисаила, 1710 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1015. Книга расходная за 1712 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1047. Книги приходные казначея монаха Мисаила, 1716 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1049. Вкладная книга Николо-Беседного монастыря, 1717 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1065. Книга приходо-расходная казначея монаха Симона, 1717 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1066. Книга расходная во время поездки ризничего в Новгород, 1717 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1091. Книга расходная казначея иеромонаха Селивестра, 1718 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1100. Книги расходные казначея монаха Симеона, 1719 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1115. Книги приходо-расходные казначея монаха Мисаила, 1712 г.

Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 3. Д. 76. Приходо-расходные книги, 1794 г.

Сивак С. И. Собор Николы на Дворище. Историческая справка. Новгород, 1980 // Архив УГК ОИПИК Новгородской области. № Р-127/8. Л. 17–30.

РГАДА. Ф. 210. Оп. 2. Д. 51. Боярский список за 1704 г.

РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 6. Д. 7001. Столбцы бывш. архива Оружейной палаты. 1659/1660.

РГИА. Ф. 834. Оп. 3. Д. 2831. Переписная книга Александро-Свирского монастыря, 1698 г.

РНБ. Ф. 463. Д. 80. Малов А.Ф. Новгородские иконописцы XVI и XVII вв. Статья и материалы к статье. Автограф. Приложение Новгородские иконописцы XVIII в.

РНБ. Ф. 463. Д. 82. А. Ф. Малов. Новгородский иконописец конца XVII века. Статья и материалы к статье. Черновой автограф.

РНБ. Ф. 463. Д. 88. Материалы к исследованию о тихвинских иконописцах. Автограф. Прил.: Мордвинов И. П. Материалы к исследованию о тихвинских иконописцах. Автограф. Б. д.

РНБ. Ф. 463. Д. 148. Мордвинов И. П. Иконники тихвинцы. Материалы для словаря.

РНБ. Ф. 463. Д. 161. Отписка архимандрита тихвинского Успенского монастыря Макария митрополиту Новгородскому и великолуцкому Корнилию об отсылке в Новгород иконописцев дьякона Алексея Терентьева и Ивана Шемушки. Черновик. 1684. 1 сст.

РНБ. Ф. 463. Д. 176. Документы о тихвинских иконниках. 1651–1735. Копии рукой И. П. Мордвинова. Л. 35–36 (Указ митрополита Корнилия об освобождении из цепи иконника дьякона Алексея Терентьева с запрещением входить ему в Введенский девичий монастырь. 1681).

ЛОГАВ – Государственный архив Ленинградской обл., Выборг. Ф. 903. Оп. 3. Д. 2. Описи имущества Спасо-Преображенского собора, составленные 26 и 27 апреля 1922 и 12 марта 1925 года Тихвинским уездным исполнительным комитетом для передачи имущества в пользование церковному управлению.