DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-5-35-57

ICON OF THE APOCALYPSE FROM THE DORMITION CATHEDRAL OF THE KREMLIN. DATE AND HISTORICAL CONTEXT

Summary: The "Apocalypse" icon from the Domition Cathedral of the Moscow Kremlin has long been in the field of view of researchers, but still there is no common opinion about its dating, and therefore there is no context in which this monument would take its place.

The icon has many inscriptions, all of which correspond to the text of the Revelation of John the Theologian. In the construction of the composition, the master of the "Apocalypse" could not rely on the Byzantine tradition of illustrating the Revelation, since it actually did not exist. So what could the author of the iconography of the Moscow Apocalypse have been inspired by? The process of penetration of Renaissance influences into Russian culture, which began in the reign of Ivan III, reached

its highest point at the beginning of the XVI century. The coincidence of certain motives of the iconographic program of the «Apocalypse» with the motives of Botticelli's illustrations for the Divine Comedy, as well as the role of the line in both works, indicate the penetration of Renaissance art influences into iconpainting. The discovered parallels do not allow us to date the icon from the Domition Cathedral earlier than 1491-1500, the icon was most likely written after 1500, in the first decade of the XVI century. The icon became the "banner" of a new period of understanding of eschatological ideas.

Keywords: *Apocalypse, icon, miniature, iconographic program, eschatology, Renaissance influences, iconographic motive, iconography, tradition, art of drawing*

The icon "Apocalypse" from the Dormition Cathedral has long been in the field of view of researchers, but still remains a mystery in many aspects. The researchers have no consensus either about the art center to which it belongs, neither about its dating, and, consequently, there is no historical context in which this monument would take its firm place. The range of proposed dates — from the 1480s to the beginning of the XVI century at first glance is not too wide, but in this case it is essential to try to understand whether the "Apocalypse" refers to the works of the academic tradition of the late XV century or belongs to another post-Dionysian tradition, which was developed in the first decade of the XVI century ¹.

The second important question is the place of this icon in the development of the Russian tradition of illustrating the Revelation of John the Theologian in the XV-XVI centuries. I. Kachalova studied this problem most closely ². She builds a whole chain of works created on the theme of the Apocalypse. The researcher considers the painting of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, created in

the XVth century. Brought to the ideal technical perfection, they turn into pictorial forms, the combinations of which made it possible to convey the meaning of the most abstract concepts. See: Lifshič L. I. O granice ponyatij "dionisievskij stil" i "stil' Dionisiya" Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g. ed. A. L. Batalov, E. S. Smirnova M.: Severnyj Palomnik, 2005. P. 130. (in Russian).

¹ The main tendency of Russian painting in the late XVth and early XVIth centuries. — academic. It manifests itself in the desire to unify and standardize forms, motives, methods of personal and preparatory writing, methods of compositional construction of scenes developed in painting of the first third of

² Kachalova I. YA. Apokalipsis v stenopisi Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya ed. N. S. Vladimirskaya. M.: Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'", 1999. P. 30-53. (in Russian)

Ill. 1. Icon Apocalypse, approx. 1500

1405 by Theophanes the Greek³, containing apocalyptic plots, to be the starting point of the development of the tradition. I. Kachalova calls the icon "Apocalypse" the next monument in this chain. The researcher believes that it was painted in the 1480s for the new Fioravanti Cathedral and, from the point of view of iconography, goes back to the painting of Theophanes the Greek, the oldest example of the inclusion of apocalyptic subjects in Byzantine art. This is followed by the painting of the narthex of the Dormition Cathedral, which appeared in 1515 (the narthex was rewritten in the XVII century in accordance with ancient drawings).

The next stage is the painting of the Annunciation Cathedral in 1547, the program of which, according to I. Kachalova's research, is largely based on the iconography of the icon "Apocalypse"⁴. However, I. Kachalova herself, insisting on the idea of painting Theophanes the Greek as the starting point of the development of the Russian tradition, notes that in view of the theme of Revelation, undeveloped in Byzantine art, only a few selected visions of

John the Theologian could be included in it⁵. From this point of view, it is difficult to imagine that the painting of 1405 could have a significant impact on the formation of a complex, multilevel program of the icon "Apocalypse". It is also appropriate to recall that in 1416 the Annunciation Cathedral was completely rebuilt. In its place grew another, much more extensive church, which in turn was replaced by the temple of 1489⁶. This cathedral, as we remember, was painted in 1508⁷. The history of cardinal reconstructions of the Annunciation Church suggests that the memory of Feofan's painting in it could be preserved only nominally. We also have no information about what, from the point of view of the program, the painting of the Annunciation Cathedral of 1508 represented, except the supposition that the painting of 1547, which decorated the walls of the cathedral after the infamous fire, could to one degree or another repeat the previous one. Some iconographic features of a number of compositions, according to the observations of I. Kachalova, date back to the post-Dionysian epoch⁸. But the iconographic program of painting of the narthex of the Dormition Cathedral (1515) is directly related to the icon, according to I. Kachalova's article⁹. Thus, all the facts indicate that it was the icon from the Dormition Cathedral that became the ancestor of the iconographic tradition that developed during the XVI century. Its predecessor could only be a hypothetically existing, but not extant manuscript¹⁰. In this context, understanding the phenomenon of this monument as absolutely innovative, opening a new era, acquires special significance.

Let's turn to the style of the icon "Apocalypse". Despite the fact that this monument belongs to the Dionysian epoch, its style is strikingly different

from the painting of the famous icon painter. The most accurate description of the style of Dionysius belongs to L. Lifshits¹¹. He highlights such significant features as the complete subordination of the rhythmic structure of the composition to the plane, exquisite contour drawing, strong angles and elongation of proportions as opposed to flattened forms, the complete absence of the effect of chiaroscuro and any dramatic tension in the faces and figures, the lack of connection of gestures and movements with a specific action, as elevation above all worldly. The masters of the time that came after Dionysius tried to follow the path he had trodden, but the height of his individual style was unattainable.

In the works of his followers, the features of Dionysius' style were objectified on the basis of the academic tradition of the XV century, and along this way the importance of spatial caesuras and their rhythm decreases in art, the figures gradually separate from the background, and their gestures become more realistic¹². If, from this point of view, we compare the masterpiece of the master of the "Apocalypse" with the works of late Dionysius or post-Dionysius painting, it becomes obvious that his style does not fit into either framework. He is absolutely unique, and by the power of talent, as many researchers have noted, he is congenial to Dionysius¹³. His art is distinguished by the previously unseen virtuosity and lightness of the drawing created by the free brush of an experienced miniaturist. The color of his work is almost watercolor transparent, and the degree of transparency is such that the graphic sounds on a par with the picturesque, and the preparatory brush drawing, shining through the transparently laid color, acquires the most important value in the style of the icon. The figures of the master of the "Apoc-

Ill. 2. Icon Apocalypse, approx. 1500. Fragment: Angel leads John the Theologian

alypse" are as elegant as those of Dionysius, they also have elongated proportions, but their plasticity, as well as the space in which they are located, are almost tangible. Every movement, every gesture is distinguished by an unprecedented plastic naturalness, and in the construction of architectural forms, both their spatiality and the crystal precision of each compartment amazes.

Especially impressive is the image of Heavenly Jerusalem, a city surrounded by a high wall, in each strand of which an image of an angel is placed in the window opening. The master of the "Apocalypse" shows incredible skill in constructing numerous mise-en-scenes, each of which becomes a true masterpiece, whether it is the image of an angel barely restraining a figure of the Wind, depicted like a naughty putti, or John the Theologian himself leading a philosophical conversation with an elder in white robe, or the battle of the angels-horsemen with the forces of evil. The composition of the icon includes many scenes and figures, but at the same time does not lose in integrity, and according to the general opinion of all researchers who wrote about it, it is a "bright image of future bliss", depicting not

3 Kachalova I.YA. Monumental'naya zhivopis' Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury. M.: Iskustvo, 1990. P. 30. (in Russian).
4 Currently G.P. Chinyakova published another monument — the manuscript Apocalypse from the collection of the RSL (collection of V.V.F.466. № 6), which she dates back to the 1540s. CHinyakova G. P. Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI-XVII vekov. Miniatura, gravyura, ikona, stenopis'. M.: BuksMArt, 2017. P. 26. (in Russian)

5 Kachalova I.YA. Monumental'naya zhivopis' Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury. M.: Iskustvo, 1990. P. 30. (in Russian).
6 Kachalova I.YA. Istoriya arhitektury Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury. M.: Iskustvo, 1990. P. 10. (in Russian).
7 PSRL T. 13. Ч. 1. P.9. (in Russian).
8 Kachalova I.YA. Monumental'naya zhivopis' Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury. M.: Iskustvo, 1990. P. 21-44. (in Russian). P.25-27. (in Russian).
9 Kachalova I.YA. Apokalipsis v stenopisi Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya ed. N. S. Vladimirskaia. M.: Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'", 1999. P. 30-53. (in Russian)
10 Chinyakova G.P. Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI-XVII vekov. Miniatura, gravyura, ikona, stenopis'. M.: BuksMArt, 2017. P. 29. (in Russian)

11 Lifshits L.I. O granice ponyatij "dionisievsij stil" i "stil' Dionisiya" Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g. ed. A. L. Batalov, E. S. Smirnova M.: Severnyj Palomnik, 2005. P. 132. (in Russian).
12 Lifshits L.I. O granice ponyatij "dionisievsij stil" i "stil' Dionisiya" Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g. ed. A. L. Batalov, E. S. Smirnova M.: Severnyj Palomnik, 2005. P. 155-156. (in Russian).
13 Lifshits L.I. O granice ponyatij "dionisievsij stil" i "stil' Dionisiya" Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g. ed. A. L. Batalov, E. S. Smirnova M.: Severnyj Palomnik, 2005. P. 144. (in Russian).

so much the horrors of the last act of world history as the joy and glory gained by the righteous¹⁴.

The whole drama of the Apocalypse is presented in three acts — three grandiose paintings arranged in three tiers. In the upper one we see the Heaven of heaven — in three rows of round glories, the Lord of Hosts, the Lamb and Christ the Almighty are represented, over which the angels spread the scroll of the New Heaven. The compositional center of the middle tier is Glory with Christ-Emmanuel. This tier presents the most dramatic moments of the universal battle of Good and evil. Here we see the whore of Babylon, crumbling cities, angels gathering a terrible harvest, apocalyptic beasts devouring nations.

The third, lower tier shows a picture of the triumph of the just Judgment taking place with Christ-Emmanuel in the center. From the base of His throne, the river of Life flows towards the Heavenly Jerusalem, and on its sides are the righteous and sinners. Despite the presence of three pronounced registers of composition, the boundaries between them are conditional. Such mise-en-scenes are inserted into the picture of each tier, the action of which develops with the transition from tier to tier and clearly indicates their permeability. So, in the upper register, apocalyptic horsemen gallop along the arc of the mandorla of Christ from the second tier, and the angelic host throws fallen angels from the Sky, from which a bloody stream with shooting stars flows to the earth in the second register.

And vice versa, from the second register, the Woman Overcoated in the sun, fleeing from the dragon, aspires upward, and in the upper tier we see her already in white robes, sitting on the throne, established under the Glory of Christ the Almighty. The most important compositional device of the master is the presence in all tiers of the repeatedly repeated figure of testis, a witness, a kind of lyrical hero, namely John the Theologian himself, through whose eyes we contemplate all the presented scenes, traveling with him from tier to tier. First, the angel hands John the book of Revelation, received from the hands of Christ Himself, and the apostle goes on a mystical journey through the icon. We see John in heaven having a conversation with an elder, revealing to him a picture of the glory of Christ the Almighty. We see how the angel shows

14 Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog. M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethnoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. P. 132. (in Russian)

John the Wife who escaped from the dragon and sits on the throne in the villages of Christ.

In the middle tier, the Angel guides the apostle in the midst of all the apocalyptic horrors of the earthly drama and directs him upwards, pointing to the Wife, Overclothed in the sun, running away from the dragon. In the lower case, John is depicted twice. In the first, he walks with an Angel along the river of Life, in the second, an Angel and John stand under the walls of Heavenly Jerusalem and look at the righteous in white robes sitting in the middle of it. It is remarkable that two young characters in Russian princely hats are singled out among the righteous. These are Boris and Gleb, the saints, representatives of Russian holiness among the universal holiness. There are quite a lot of inscriptions on the icon, and they mostly correspond to the text of the Revelation of John the Theologian. We note here that the Revelation¹⁵. The history of the study of the icon is described in detail in the Catalog of icons of the Dormition Cathedral in 2017¹⁶. I. Kachalova, cited here all the dates put forward by different authors, but stopped at the date proposed by L. Lifshits — the 1480s, believing that the icon was painted for the newly (1479) built Dormition Cathedral. The dating put forward by E. Smirnova also agrees with this opinion. However, there is no consensus among these researchers in the selection of analogies. Thus, E. Smirnova brought the style of the master of the “Apocalypse” closer to the style of miniatures of the Book of the Prophets dated 1489¹⁷, while L. Lifshits believes that the miniatures of the Book of the Prophets lack the Hellenic grace that the images of the icon “Apocalypse” breathe, and the features of graphic stylization of the plastic form are more sharply manifested in them. As an analogy to the “Apocalypse”, the researcher cited the miniatures of the manuscript of Novgorod origin — namely, the “Apostle” (SHM), dated abroad in the 70s-80s of the XV century, emphasizing that the master who wrote the miniatures of this manuscript could be an older contemporary of Diony-

15 Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog. M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethnoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. P. 131. (in Russian)

16 Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog. M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethnoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. P. 120-134. (in Russian).

17 Smirnova E. S. Moskovskaya ikonopis' XIV-XVIII vekov. L.: Avra, 1988. C. 36., 296-297. (in Russian)

sus¹⁸. However, a comparison of the miniatures of the “Apostle” and the icon, as it seems to us, shows that the style of the master of the “Apocalypse” has gone much further from them both in Hellenic grace and in virtuosity of possession of the line. G. Popov inclines to a somewhat later dating of the “Apocalypse” — about 1500¹⁹. The analogies he cites relate to the beginning of the XVI century: miniatures of the Psalter with the ascension of 1502 from the Joseph-Volotsky Monastery (SHM. The Eparch. 81), the Ladder of John of Sinai of the beginning of the XVI century from the Trinity-Sergius Lavra (RSL, f.304. No. 162)²⁰ and a collection with the facial texts of the Walk of John the Theologian and the Lives of Boris and Gleb of the last quarter of the XV- beginning of the XVI century (St. Petersburg IIRAN, Archive. Call.238. Op.1. No.71)²¹. The closest to the icon “Apocalypse”, in our opinion, are the miniatures of the last manuscript, in which tall thin figures are painted with a free brush and only slightly tinted with liquid paint. It should be noted that M. Alpatov, one of its earliest researchers, dated the icon to the beginning of the 1500s²². G. Chinyakova, a researcher of the iconographic tradition of illustrating the Apocalypse, believes that the icon could have been created after 1500²³. Despite the differing dates, all researchers agree that the icon of the “Apocalypse” marked the beginning of a different from Dionysian style direction. Nevertheless, the problem of the genesis of the style of the master of the Apocalypse remains unsolved. If in the case of Dionysius, despite all the individuality of the master’s style, his genetic

18 LifshiĈ L.I. O granice ponyatij “dionisievsij stil” i “stil' Dionisiya” Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g. ed. A. L. Batalov, E. S. Smirnova M.: Severnyj Palomnik, 2005. P. 144-145. (in Russian)

19 Popov G. V. Zhivopis' i miniatyura Moskvyy serediny XV- nachala XVI v. M.: Iskusstvo, 1975. P. 64-66. (in Russian).

20 Dionisij “zhivopisec preslovushchij”. K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrya: Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV-XVI vv. iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii: Katalog. M.: Severnyj palomnik, 2002. Cat.№ 65. (in Russian).

21 Dionisij “zhivopisec preslovushchij”. K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrya: Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV-XVI vv. iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii: Katalog. M.: Severnyj palomnik, 2002. Cat.№ 67. (in Russian).

22 Alpatov M. V. Pamyatnik drevnerusskoj zhivopisi XV veka ikona «Apokalipsis» Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. M.: Iskusstvo, 1964. (in Russian)

23 Chinyakova G. P. Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI-XVII vekov. Miniatyura, gravyura, ikona, stenopis'. M.: BuksMArt, 2017. 374 p. P. 24. (in Russian).

connection with the art of Andrei Rublev is obvious, then where the art of the master of the Apocalypse came from is not clear. M. Alpatov believed that he belonged to Moscow culture, but saw in him the influence of Novgorod. What art features of the master of the “Apocalypse” can be called Novgorod? All researchers agree that this is the primacy of a line that builds a form in the most detailed way, which is not covered by color. In Novgorod, at the end of the XV and early XVI centuries, a similar graphic style manifested itself primarily in the art of miniatures (The Ladder of John the Ladder with the Words of Cassian the Roman and the hermit Philemon (Pogodinskaya Ladder, RNL, Pogod. 1058,1480s), The Apostle (Likhachevsky Apostle, Institute of History of the Russian Academy of Sciences. Archive, call.238. Op.1, 3274 1490s — early 1500s)²⁴. These manuscripts came from the scriptorium of the Novgorod Archbishop’s house, which developed at the end of the XV century under the leadership of Archbishop Gennady, and then after 1523 — under the auspices of Archbishop Makarii. It should be noted that both Archbishop Gennady and Makarii were Moscow’s henchmen, “agents of autocratic power,” as A. Nekrasov wrote about them²⁵. In the Novgorod scriptorium at that time, Moscow masters who came with the archbishop and local Novgorodians worked side by side, exerting influence on each other²⁶. As we can see from the example of the Book of the Prophets, the graphic style was not alien to Moscow art²⁷. It is curious that most manuscripts of this time are attributed as Novgorod or Moscow according to the place of housing of the book, but this attribution principle does not always work, since the manuscript could belong to the brush of both Novgorod and Moscow masters.

24 Smirnova E. S. Iskusstvo knigi v srednevekovoj Rusi. Licevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek. M.: Severnyj Palomnik, 2011. Cat.№ 15,19. (in Russian)

25 Nekrasov A. I. Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo. M.: Izogiz, 1937.P.284. (in Russian).

26 Smirnova E. S. Iskusstvo knigi v srednevekovoj Rusi. Licevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek. M.: Severnyj Palomnik, 2011. C. 142-144,159. (in Russian). Gordienko E. A. Novgorod v XVI veke i ego duhovnaya zhizn'. SPb.: Dmitrij Bulanin (DB), 2001. P.44-48. (in Russian). Skrynnikov R. G. Gosudarstvo i cerkov' na Rusi XIV-XVI vv. Novosibirsk: Nauka, 1991. P.149-150. (in Russian).

27 Researchers note the graphic style in the Moscow tradition not only in miniatures. So, M. A. Orlova considers the icon “Christmas” from the collection of P. Korin of the late 15th century to be the best example of a high style, which M. Alpatov cited as a close analogy to the icon “Apocalypse”. See.: Orlova M. A. “Rozhdestvo” iz sobraniya P. D. Korina Drevnerusskoe iskusstvo. XIV-XV vv. ed. O. I. Podobedova. M.: Nauka, 1984. P. 253-266. (in Russian).

Ill. 3. Illustration by Sandro Botticelli for Dante's *Divine Comedy*. Dante and Beatrice. 1481-1500

The Novgorod scriptorium at the turn of the XV-XVI centuries was an outstanding phenomenon. Here, translators who came from different lands, including from the West, such as the Dominican monk Benjamin, worked on translations of the Bible, the Revelation of John the Theologian and other works along with Russian scribes²⁸. We have every reason to assume that invited masters-miniaturists of Western training could also work here. The special creative atmosphere that prevailed in the scriptorium allowed the masters to learn from each other. It is no coincidence that M. Alpatov, in connection with the icon "Apocalypse", spoke about a Moscow master who was influenced by Novgorod, but at the same time did not deny the possibility of Moscow's influence on Novgorod²⁹. Through the art of book miniatures, the Moscow school really had a huge impact on Novgorod, softening the sharp energetic style of the Novgorod tradition, making it more refined. This direction continued to develop in Novgorod, and in the time of Makarii was transformed into the so-called Makariev school. Its striking

example in miniature is the "Life of Nifont" (SHM, the 30s of the XVI century), in which, by the way, A. I. Nekrasov also saw Western influences³⁰. Thus, it is likely that the "graphic style" was originally a Moscow phenomenon, but it was in Novgorod that he found fertile ground for his further development, and we cannot exclude that the master of the "Apocalypse" belonging to Moscow culture, whose writing style exposes an experienced minaturist, was associated with the scriptorium of the Novgorod archbishop's house. The idea of the influence of Western engravings on the miniature of the Grozny time has already been firmly established in science³¹. But Western influences in painting at the beginning of the XVI century are a less developed problem, although these influences have been noted by a number of researchers. M. Alpatov saw the presence of Renaissance features in the icon "Apocalypse"³². They manifested themselves first of all in

28 Gordienko E.A. Novgorod v XVI veke i ego duhovnaya zhizn'. SPb.: Dmitrij Bulanin (DB), 2001. P. 44. (in Russian).

29 Alpatov M.V. Pamyatnik drevnerusskoj zhivopisi XV veka ikona «Apokalipsis» Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. M.: Iskusstvo, 1964. P. 104. (in Russian).

30 Nekrasov A.I. Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo. M.: Izogiz, 1937. P. 270-271. (in Russian).

31 Nevolin YU.A. Novoe o kremlyovskih hudozhnikah miniaturistah i sostave biblioteki Ivana Groznogo Sovetskie arhivy, 1982, № 1. P. 68. (in Russian).

32 Alpatov M.V. Pamyatnik drevnerusskoj opisi XV veka ikona «Apokalipsis» Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. M.: Iskusstvo, 1964. P. 79-80. (in Russian).

the incredible plastic freedom of all the characters, as well as in special attention to the smallest details, to facial expressions and gestures, conveyed with rare authenticity and persuasiveness. Can we assume that the graphic manner of the master is also associated with the influence of Western art? It is well known that drawing in the Renaissance was given an important place in the system of teaching painting, and the significance of the sketch, drawing in this period grows to its comprehension as an almost independent work. In this context, it is appropriate to recall the slightly colored drawings of Jean Fouquet, which served as a preparatory stage for the creation of painting portraits (the heyday of the work of this French master fell in the second half of the XV century)³³. Russian art at the end of the XV- beginning of the XVI centuries may have produced such paintings, where the graphic principle prevails (the Book of the Prophets, the Life of Boris and Gleb)³⁴, was a kind of Russian response to the European trend of the development of drawing as an independent art form. Interestingly, in the famous Pogodin Gospel (RNL), miniatures depicting Evangelists are painted in the classical style for the post-Dionysian time — this is a beautiful multi-layered, complex painting. But the symbols of the evangelists (Eagle, Lion, Angel, Taurus), placed as the top of the screensavers of the Byzantine style are written completely differently³⁵. They are dominated by a line that shines through the transparently laid paint, the undertone. These miniature images also differ in spirit from the "portraits" of the evangelists. They have characteristic gestures, facial expressions, there is no lyrical idealization in them, in their images we feel a different, non-Byzantine beginning. It seems that an unknown master, playfully, as if by the way, supplemented the strict architecture of the screensavers with his almost careless, but masterfully accurate drawings in every detail. Both in style and technique of execution, these miniature images of the symbols of the evangelists are comparable to the icon "Apocalypse" from the Dormition Cathedral

33 Zolotova E. YU. Zhan Fuke. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. (in Russian).

34 Dionisij "zhivopisec preslovushchij". K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrya: Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV-XVI vv. iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii: Katalog. M.: Severnyj palomnik, 2002. Cat. № 62, 67. (in Russian).

35 RNL. Pogod. 133. F. 10 o6. F. 12. F. 173. F. 110. F. 273.

Ill. 4. Icon Apocalypse, approx. 1500. Fragment: Angel and Demon

and can serve as a close, though not entirely accurate analogy to it. Of course, the mastery of the author of the "Apocalypse" remains an unattainable height, but this analogy, as well as the analogies given by G. Popov, allow, it seems to us, to return to the discussion of the problem of dating the "Apocalypse" from the Assumption Cathedral to the beginning of the XVI century. Apocalyptic sentiments, as is known, colored the last years of the reign of Ivan III, when society lived in anticipation of the end of the world, scheduled for 1492³⁶. The response of the epoch to the premonitions of the end of the world in the art of the 80s and 90s of the XV century was, firstly, the completion of the formation of a high iconostasis with the icon of the Savior in the forces as the central image of the deesis tier, and secondly, the saturation with new motifs of the traditional ico-

36 Alekseev A.I. Pod znakom konca vremen: Ocherki russkoj religioznosti kon. XIV- nach. XVI vv. SPb.: Aletejiya, 2002. (in Russian).

nography of the “Last Judgment”³⁷. But perhaps the most striking phenomenon of the time was the birth of a new iconography, called “Rejoices about You.” In it, one of the motifs of the composition “The Last Judgment” was transformed into the image of Heavenly Jerusalem³⁸. Note that all these works were not connected textually with the Revelation of John the Theologian, although the text of the Apocalypse was known to the ancient Russian scribes. However, in the ancient manuscripts that have come down to us, it is always explained through the interpretations of Andrew of Caesarea. The earliest sample of the complete text of the Apocalypse without interpretations in the Church Slavonic language contains the Moscow Codex of the New Testament from the Chudov Monastery, dating from the second half of the XIV century. G. Vzdornov believes that this manuscript, written in Constantinople, appeared in Russia at the end of the XIV century, but did not receive a wide response³⁹. In 1499, the full text of the Revelation was included in the Bible of Archbishop Gennady⁴⁰. Such a significant event could hardly have gone unnoticed in the world of bookishness and scribes, and in this context it is significant that the icon from the Assumption Cathedral is the first work of iconography containing detailed inscriptions quoting the Revelation of John the Theologian. The Master of the Apocalypse could not rely on the Byzantine tradition of illustrating Revelation, since it actually did not exist. The apocalyptic series of engravings by Albrecht Durer appeared in 1496-1498, and as we know, the influence of Durer’s iconography manifested itself for the first time in Russian art only in the middle of the XVI century in the frescoes of the Annunciation Cathedral (the image of an angel on

fiery legs)⁴¹. The interpretation of the text by the master of the “Apocalypse” also differs from the earlier Western tradition, known to us from such monuments as the Trier and Bamberg Apocalypse⁴². From the point of view of the narrative content, the icon from the Dormition Cathedral is much closer to the tapestries of the Angers Apocalypse of 1373-1381⁴³. At least, the image in the upper tier of the icon, along with the Sabaoth and Christ the Almighty Lamb, surrounded by elders, attracts attention, which is, of course, a tribute to Western tradition. So what could the author of the iconography of the Moscow Apocalypse be inspired by? After the predicted Doomsday hadn’t in 1492, the society did not quit the apocalyptic mood, but they began to develop in a slightly different direction. In 1499, the German mathematician Stofler published his new prediction of a worldwide flood, which he set for 1524. His published predictions quickly spread not only across Europe, but also penetrated into Russia. Their popularization in Russia was promoted by Nikolai Bulev. A native of Lubeck, who received a university education, Nikolai Bulev first appeared in Russia as part of the embassy of Georg von Thurn in 1490 and stayed for some time in Novgorod, as he received an order from Archbishop Gennady to compile new Easter tables. At the very beginning of the XVI century (after 1504), Bulev found himself at the papal court, and in 1508 he returned to Russia, where he became the court physician of the Grand Duke. In his writings, he promoted not only astrology, but also proved the advantage of the Catholic dogma of Filioque, acting as a catalyst for the development of Russian theological thought. Orthodox scribes had to enter into a polemic with this representative of the Western world⁴⁴. One of the earliest Russian works on the theme of the Doomsday was “The Legend of the Seventh Thousand Years” by Joseph Volotsky, where he convinces his readers that the last dates are known only to the Divine

Son Himself and are not open to the apostles or even angels⁴⁵. In his essay, Joseph repeatedly refers to the Rejection of John the Theologian, but does not quote directly. Joseph’s banner was taken up by other scribes. A peculiar result of this work was the famous Epistle of the elder Philotheus to Misyur-Munekhin (1524), where, continuing the polemic with Boolev, he created a picture of the cosmos ordered by the Divine will, solid and unchangeable, subordinated not to the movement of the stars, but to the plans of divine house-building⁴⁶. Thus, the peak of interest in the topic of the Doomsday falls precisely on the period from the end of the XV century to 1524. It was during this period that a number of images of “John the Theologian on Patmos” appeared in Russian art, in which he is represented dictating a Revelation to his disciple Prokhor. These are the icons “The Apostle John the Theologian on Patmos with walking” from Dmitrov (CMNAR) of the late XV century⁴⁷, the icons of the same name of the beginning of the XVI century from the Trinity Church in (GTG), from the collection of I. S. Ostroukhov (GTG)⁴⁸, from the Vologda Church on Toshna (VSHAMZ)⁴⁹. The icon of the Apocalypse from the Assumption Cathedral naturally falls into this context of special interest in the apocalyptic theme, but at the same time represents a deeply peculiar, unlike anything else, response to the challenge of the era. In this work, not the image of planetary destruction and intimidation was created, but the image of the indestructible Divine cosmos and victory over chaos.

The process of penetration of Renaissance influences into Russian culture, which began in the reign of Ivan III, reaches its apogee at the beginning of the XVI century, in the last years of the

reign of Ivan Vasilyevich and the first years of the reign of his son Vasily III. The presence of Nikolai Bulev at the Grand Ducal court in 1508 speaks for itself. Bulev, as we remember, in the 1480s was at the papal court in Rome, the largest center of Renaissance culture, where in 1480-1481, at the invitation of Pope Sixtus, the best masters of Italy worked, including, for example, Sandro Botticelli. These facts are important to us because they confirm the existence of channels through which the influences of Italian art could penetrate into Russia. In the 1490s, Savonarola raised his voice in Italy, calling for repentance. In anticipation of the end of time, many Renaissance artists fall under the influence of this preacher, abandoning the values of humanistic culture and turning their eyes to the Church. One of them was Botticelli. During this period, he created one of his most significant and innovative works — illustrations for Dante’s Divine Comedy (1492-1500), executed in a new graphic technique (metal pin, pen). Botticelli turned to Dante’s illustration earlier, in 1481. Then, according to his drawings for “Hell”, engravings were made for the printing edition⁵⁰. Botticelli’s drawings for the Divine Comedy differ in style from his early, classical Renaissance works. The main thing that the researchers note is the absence of a mathematically grounded perspective construction characteristic of the Renaissance. Three-dimensionality in them is conveyed primarily by the combination of graphic plans and foreshortening of figures. In his drawings we see the unclosed movement of circular lines, images of spheres “with almost immaterial outlines”⁵¹. They clearly indicate that under the influence of the new religious wave, the art of the Renaissance master has changed and become more irrational. It is easy to imagine that it could find a lively response among the masters remaining in the old, medieval system, such as the master of the “Apocalypse” from the Dormition Cathedral, who also conveys three-dimensionality primarily through the connection of graphical-

37 Evseeva L. M. Eskhatologiya 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika ed. A. M. Lidov. M.: Progress-Tradiciya, 2000. P. 411-427. (in Russian). Shalina I. A. Drevnejshaya pskovskaya ikona «Strashnogo suda» V sozvezdii L’va. Sbornik statej po drevnerusskomu iskusstvu v chest’ L’va Isaakovicha Lifshica ed. M. A. Orlova. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya, 2014. P. 538-579. (in Russian).

38 Nersesyan L. V. K voprosu o proiskhozhdenii i simvolicheskom soderzhanii “O Tebe raduetsya” Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus’: K 100-letiyu Andrey Nikolaeovicha Grabara (1896-1990) ed. E. S. Smirnova. SPb.: Dmitrij Bulanin (DB), 1999. P. 394. (in Russian).

39 Vzdornov G. I. Rol’ slavyanskij monastyrskih masterskih pis'ma Konstantinopolja i Afona v razvitii knigopisaniya i hudozhestvennogo oformleniya russkih rukopisej na rubezhe XIV-XV vv. // TODRL. Otv. red.: D. S. Lihachev. L., 1968. T. 23. S. 176. (in Russian).

40 Romodanovskaya V. A. Gennadijevskaya Bibliya // Pravoslavnaia enciklopediya. T. 10. S. 584.

41 Kachalova I. YA. Apokalipsis v stenopisi Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya ed. N. S. Vladimirovskaya. M.: Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik “Moskovskij Kreml’”, 1999. P. 41-42. (in Russian).

42 Zorich A. Apokalipsy IX-XI vv. // https://www.medievalmuseum.ru/01mss/medieval_codexes_apocalipsi.htm

43 Giraud-Labalte, Claire: Der Wandteppich der Apokalypse. Rennes 1982.

44 Bulanin D. M. Bulev (Byulov) Nikolaj. // Slovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi. V. 2. 2-ya polovina XIV — XVI v. CH. 1. L., 1988. Siničyna N. V. Tretij Rim: istoki i evolyuciya russkoj srednevekovoj koncepcii (XV-XVI vv.). M.: Indrik, 1998. P. 176, 226. (in Russian).

45 Alekseev A. I. O «Prosvetitele» i poslaniyah Iosifa Volockogo // Vestnik cerkovnoj istorii. 2008. № 2 (10). P. 121-220. (in Russian). The author dates the creation of the “«Prosvetitel’»” to 1490-1502. This is also an important fact for the dating of our icon, since Joseph Volotsky was the main ideologist of the era, his works became programmatic for icon painters.

46 Siničyna N. V. Tretij Rim: istoki i evolyuciya russkoj srednevekovoj koncepcii (XV-XVI vv.). M.: Indrik, 1998. P. 226. (in Russian).

47 Central’nyj muzej drevnerusskoj kul’tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva. Ikony Moskvy XIV-XVI vv. Red-sost. L. M. Evseeva, V. M. Sorokatj. Moskva, 2007. Cat. № 63. P. 101-106. (in Russian).

48 Dionisij “zhivopisec preslovushchij”. K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyra: Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV-XVI vv. iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii: Katalog. M.: Severnyj palomnik, 2002. Cat. № 48. P. 191. (in Russian).

49 Ikony Vologdy XIV-XVI vekov. M., 2007. Kat. № 35. S. 271-281. (in Russian).

50 <https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli/Late-works>

51 Frank Zöllner Sandro Botticelli als Apelles und als Grisaillemaler. Petronius’ „Monocremos“ als Inspiration für die Selbstreferentialität der Malerei?: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300-1550 // Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300-1550, ed. by Claudia Lehmann, Norberto Gramaccini, Johannes Rößler and Thomas Dittelbach, Berlin, New York et. al.: de Gruyter, 2018. Herbert Horne, Botticelli: Painter of Florence. Florenz: S.P.E.S. 1986. <http://www.bionetti.ru/content/1047>

Ill. 5. Illustration by Sandro Botticelli for Dante's Divine Comedy. Hell. 1481-1500

ly constructed plans, who also has a dominant line that conveys the subtlest moods and emotional states of numerous characters. In a striking way, the very idea of this icon, where John the Theologian travels through the tiers (circles, spheres) of the Kingdom of Heaven and the earth of the Day of Judgment, brings to mind the creation of the great master of the Renaissance.

Moving from sphere to sphere and contemplating the phenomena of the transcendental world, John the Theologian resembles Dante, led by Virgil or Beatrice, but the apostle's guides here are angels (or one of the apocalyptic elders), revealing to the apostle the mysteries of the Universe and the Eternal Kingdom of Heaven. The appearance in the icon of such characters as a black "demon" carrying infant souls in a box can only be understood as an echo of the ideas about Purgatory that sounded in Dante's poem. Next to this figure is the inscription "Both Death and Hell give up dead man's own". On the basis of this inscription, I. Kachalova identified the image as the personification of the Earth giving its dead⁵². But it is difficult to agree with this. The accompanying in-

scription is quite specific, and it deals with Death and Hell. The figure of a "demon" with a box standing on the edge of the abyss, in which the rising dead and a girlish figure are depicted on a blue background. However, there is no inscription defining it as an allegory of the Sea. In this case, the maiden figure is Death, and the figure we call the demon is the personification of Hell. It is remarkable that in the lower corner of the icon, in accordance with the text of the Apocalypse, Hell, a dark figure with soft, feline grace is depicted leaving the confines of the underworld⁵³. Thus, this is the first episode of the history of Hell, and the dark figure with the box is the second episode, represents the development of events. Now Hell raises a box filled with pure souls from the abyss, and the pose, and all the tectonics of his figure, speaks of upward movement. Moreover, with his precious burden, he is heading towards the river, beyond which the villages of the righteous stretch. Behind Hell is a fiery hell with sinners, and his figure is located on the border between Paradise and hell territory, exactly in the place where, since the end of the XV century, Russian icons of the "Last

52 Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog. M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. Cat.№ 4. P.129. (in Russian).

53 Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog. M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. Cat.№ 4. P.129. (in Russian).

Judgment" began to depict a merciful fornicator⁵⁴. Interestingly, there are two categories of dark forces present on the icon. One is a traditional image of demons for ancient Russian art in the form of dark winged figures with thin arms and legs and hair standing on end, to which the master of the Apocalypse gave an extraordinary grace. However, in general, they are very traditional in their iconography⁵⁵. Another category is those whom we conventionally called "demons". They differ sharply from ordinary demons, firstly, by the absence of wings, and secondly, by their completely Renaissance plasticity and grace, correctly articulated angles and comely hairstyles. The demon Hell, carrying souls in a box, seems to sag slightly under his weight, leaning back and bending his knees, and the one depicted above, talking to an angel, is presented in the most difficult angle, with his back to the audience and half-turned to the angel. When looking at them, at how correctly and freely the figures are written, one involuntarily recalls Botticelli's illustration of "Hell" with the figure of a giant in chains standing with his back to the viewer. The master very accurately conveys the bending of the body, the transfer of body weight to one leg, the setting of the feet. He had clearly seen something similar to Botticelli's drawing, or maybe even had some kind of engraved sample. In general, in the figures of the "demons", of course, there is nothing left of the anatomical certainty with which the giant's body is conveyed by the Renaissance artist, but the masterly alignment of the angle with knowledge of chiasm is clearly present. The images of Botticelli and the images of John the Theologian traveling through the tiers of the icon, as in Dante's circles, are very close in spirit. These are very precisely found angles, gestures, facial expressions every time (despite the almost miniature size), conveying the nature of the conversation between the two philosophers. Twice the angel companion of John is depicted inside the sphere in which he moves through the space of the icon. John either looks at him or enters into this sphere. The idea of these images echoes those sheets of illustrations where Dante is depicted inside a sphere

with his escorts, floating in the space of Paradise, gestures of raised hands expressing amazement, delight, fear, reflection. Echoes of Renaissance art can be seen in a number of other motifs. So, the wonderful angels holding the figures of the winds evoke a Botticelli drawing depicting a beautiful Pomona leading by the hand of a naughty path, and the idea of the Wind as a blue figurine is the image of Zephyr in the famous Botticelli "Spring". The rarest iconographical motif, which we find in the icon "Apocalypse" — a round dance of four figures of angels holding hands, vaguely resembles the round dance of angels in "Mystical Christmas", which Botticelli wrote in 1500⁵⁶. Of course, all these are not direct, but indirect coincidences. But the similarity of some motives is very eloquent. The coincidences of the ideas and motives of the iconographic program of the «Apocalypse» with the main idea and some motives of Botticelli's illustrations to Dante's Divine Comedy that we have discovered are peculiar manifestations of the influence of Renaissance art. We cannot yet say exactly which channels this influence went through, but it was there, the influences penetrated, assimilated and processed in accordance with the accepted system of icon painting⁵⁷. The discovered parallels between the icon "Apocalypse" and Botticelli's illustrations of Dante make us inclined to date the icon from the Dormition Cathedral no earlier than 1490-1500 years. Moreover, given that the spread of new artistic ideas and images does not happen instantly, the icon painted in Moscow could have been created after 1500, but no later than the first decade of the XVI century. This work is undoubtedly a monument to a new period of understanding of eschatological ideas, which began after 1492. It was a kind of response of the Orthodox Church to the ideas of Chiliasm and a

54 Shalina I.A. Drevnejshaya pskovskaya ikona «Strashnogo suda» V sozvezdii L'va. Sbornik statej po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L'va Isaakovicha Lifshica ed. M. A. Orlova. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya, 2014. P. 538-579. (in Russian).

55 Antonov D.I., Majzul's M. R. Demony i greshniki v drevnerusskoj ikonografii. Semiotika obraza. M., 2011. P. 66, 70. (in Russian).

56 The picture has an inscription in Greek "This picture I, Alexander, painted at the end of 1500 in the troubles of Italy in half the time after the time when [said in chapter] the eleventh John and the second year of the Apocalypse will be fulfilled, at the time when the devil is three seconds half of the year was released. Then he was shackled in shackles in accordance with the twelfth and we will see him [trampled on the ground] as in this picture." See: Dejmming B. Sandro Botticelli. Kel'n, 2003. P.86.

57 O nekotoryh kanalah proniknoveniya zapadnyh vliyanij. See: Chinyakova G.P. Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI-XVII vekov. Miniatura, gravyura, ikona, stenopis'. M.: BuksMArt, 2017. P. C. 24. Preobrazhenskij A.S. Zapadnye motivy i formy v postvizantijskoj zhivopisi Moskovii. Predvaritel'nye razmyshleniya. // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vyp. 6 / Pod red. A. V. Zaharovoj, S. V. Mal'cevoj, E. YU. Stanyukovich-Denisovoj. — Spb.: NP-Print, 2016. P. 252-266. (in Russian).

special interest in the Revelation of John the Theologian, which arose in the West in connection with the Protestantism movement and, thus, is embedded not only in the Russian, but also in the Western cultural context. It is the icon “Apocalypse”, painted for the Dormition Cathedral, the main temple of the Moscow Kingdom, that stands at the origins

of the Russian tradition of illustrating the Apocalypse in the XVI century. It can be assumed that the painting of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in 1508 followed exactly this pattern, as well as the frescoes on the theme of the Apocalypse that decorated the narthex of the Assumption Cathedral in 1513.

REFERENCES:

1. Alekseev, A.I. 2002. *Pod znakom konca vremeni: Ocherki russkoj religioznosti kon. XIV- nach. XVI vv.* Saint Petersburg, p. 347 (in Russian)
2. Alpatov, M.V. 1964. *Pamyatnik drevnerusskoj zhivopisi XV veka ikona «Apokalipsis» Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya.* Moscow, p. 110 (in Russian)
3. Antonov, D.I., Majzul's, M.R. 2011. *Demony i greshniki v drevnerusskoj ikonografii. Semiotika obraza,* Moscow, p. 375 (in Russian)
4. Chinyakova, G.P. 2017. *Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI-XVII vekov. Miniatura, gravюра, ikona, stenopis'.* Moscow, p. 374 (in Russian)
5. Dejmming, B. 2003. *Sandro Botticelli.* Koln, p. 96 (in Russian)
6. Dionisij “zhivopisec preslovushchij”. *K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrya: Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV-XVI vv. iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii: Katalog.* Moscow, 2002. p. 303 (in Russian)
7. Evseeva, L.M. 2000. *Eskhatologiya 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika,* Moscow, p. 411-430 (in Russian)
8. Gordienko, E.A. 2001. *Novgorod v XVI veke i ego duhovnaya zhizn',* Saint Petersburg, p. 466 (in Russian)
9. *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV-XVI vek. Katalog.* M.: Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie kul'tury «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'», 2016. p. 328 (in Russian)
10. Kachalova, I.YA. 1990. *Istoriya arhitektury Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury,* Moscow, pp.6-20. (in Russian)
11. Kachalova, I.YA. 1990. *Monumental'naya zhivopis' Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury.* Moscow, pp. 21-44. (in Russian)
12. Kachalova, I.YA. 1999. *Apokalipsis v stenopisi Blagoveshchenskogo sobora Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* ed. N. S. Vladimirovskaya. Moscow, Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik “Moskovskij Kreml'”, pp. 30-53. (in Russian)
13. Klvividze, N.V. 1998. *Ikona “Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Carya” i ee literaturnye paralleli Iskusstvo hristianskogo mira,* Moscow, vol.2, pp.49-56. (in Russian)
14. Lifshic, L.I. 2005. *O granice ponyatij “dionisievsij stil” i “stil’ Dionisiya” Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1-2 noyabrya 2005 g.,* Moscow, pp.126-162. (in Russian)
15. Nevolin, YU.A. 1982. *Novoe o kremlyovskih hudozhnikah miniatyuristah i sostave biblioteki Ivana Groznogo Sovetskie arhivy,* no. 1, pp.68-70. (in Russian)
16. Nekrasov, A.I. 1937. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo,* Moscow, p. 395 (in Russian)
17. Nersesyan, L.V. 1999. *K voprosu o proiskhozhdenii i simvolicheskom soderzhanii “O Tebe raduetsya” Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus': K 100-letiyu Andrey Nikolaevicha Grabara (1896-1990),* Saint Petersburg, pp.380-398. (in Russian)
18. Orlova, M.A. 1984. *“Rozhdestvo” iz sobraniya P. D. Korina Drevnerusskoe iskusstvo. XIV-XV vv.,* Moscow, pp.253-266. (in Russian)
19. Popov, G.V. 1975. *ZHivopis' i miniatura Moskvy srediny XV- nachala XVI v.,* Moscow, p. 334 p. (in Russian)
20. Siničyna N.V.1998. *Tretij Rim: istoki i evolyuciya russkoj srednevekovoj koncepcii (XV-XVI vv.),* Moscow, p. 410 (in Russian)
21. Shalina, I.A. 2016. *Novgorodskie ikonopiscy i “hitrecy” epohi vladyki Makariya Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Epoha svyatitelya Makariya. Katalog vystavki.* Saint Petersburg., pp.5-162. (in Russian)
22. Shalina, I.A. 2014. *Drevnejshaya pskovskaya ikona «Strashnogo suda» V sozvezdii L'va. Sbornik statej po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L'va Isaakovicha Lifshica,* Moscow, pp.538-579. (in Russian)
23. Skrynnikov, R.G. 1991. *Gosudarstvo i cerkov' na Rusi XIV-XVI vv.* Novosibirsk, p. 393 (in Russian)
24. Smirnova, E.S. 1998. *Moskovskaya ikonopis' XIV-XVIII vekov,* Leningrad, p. 318 (in Russian)
25. Smirnova, E.S. 2011. *Iskusstvo knigi v srednevekovoj Rusi. Licevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek.* Moscow, p. 559 (in Russian)
26. Samoylova, T.E. 2020. *Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Carya.* Moscow, p.68 (in Russian)
27. Sorokatyj, V.M. 1999. *Ikona «Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Carya». Nekotorye aspekty soderzhaniya Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiya i Drevnyaya Rus'. K 100-letiyu A. N. Grabara,* Saint Petersburg, pp. 399-417. (in Russian)
28. Zolotova, E. YU. 1986. *Zhan Fuke.* Moscow, p. 160 (in Russian)

Татьяна Евгеньевна Самойлова

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник

Государственная Третьяковская галерея

e-mail: tsamol@mail.ru

Москва, Россия

ORCID 0000-0003-0775-9127

DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-5-35-57

ИКОНА «АПОКАЛИПСИС» ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА КРЕМЛЯ. ДАТИРОВКА И ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Аннотация: Икона «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля во многих отношениях остаётся загадкой: у исследователей нет единого мнения по поводу её датировки, а, следовательно, нет контекста, в котором бы этот памятник занял своё прочное место.

На иконе много надписей. Все они соответствуют тексту Откровения Иоанна Богослова, которое на русский язык было переведено в конце XV века. В построении композиции мастер «Апокалипсиса» не мог опираться на византийскую традицию иллюстрирования Откровения, поскольку её фактически не было. Совпадения некоторых мотивов иконографической программы «Апокалипсиса» с мотивами иллюстраций Боттичелли к «Божественной Комедии», также как и роль

линии в обоих произведениях свидетельствуют о проникновении влияний искусства Ренессанса в иконопись конца XV — начала XVI века. Обнаруженные параллели не позволяют датировать икону из Успенского собора ранее 1491-1500 годов. Учитывая, что распространение новых художественных идей и образов требует времени, икона, скорее всего, была написана после 1500 года, в первом десятилетии XVI века и стала «знаменем» нового периода осмысления эсхатологических представлений, связанных с предсказаниями западных астрологов о всемирном потопе в 1524 году.

Ключевые слова: Икона, миниатюра, иконографическая программа, Апокалипсис, эсхатология, искусство Ренессанса, влияния, искусство рисунка, традиция, иллюстрация, иконографический мотив.

Икона «Апокалипсис» из Успенского собора давно находится в поле зрения исследователей, но по-прежнему во многих отношениях остаётся загадкой. У исследователей, обращавшихся к ней, нет единого мнения ни по поводу художественного центра, которому она принадлежит, ни по поводу её датировки, а, следовательно, нет и контекста, в котором бы этот памятник занял своё прочное место.

Диапазон предлагаемых датировок — от 1480-х годов до начала XVI века — на первый взгляд не слишком широк, но в данном случае принципиально попытаться понять, относится ли «Апокалипсис» к произведениям академической традиции конца XV века ¹ или принадлежит уже иной пост-

дионисиевской традиции, получившей развитие в первое десятилетие XVI века.

Второй важный вопрос — место этой иконы в развитии русской традиции иллюстрирования Откровения Иоанна Богослова в XV-XVI вв. Наиболее пристально изучением этой проблемы занималась И. Я. Качалова ². Она выстраивает целую цепочку произведений, созданных на тему Апокалипсиса. Исходной точкой развития традиции исследователь считает роспись Благовещен-

вершенства они превращаются в изобразительные формы, комбинации которых позволяли передавать смысл самых отвлечённых понятий. См.: Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // *Древнерусское искусство. Идеи и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы Международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М., 2005. 130 с.*

² *Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Редкол.: Н. С. Владимирская и др. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 30-53.*

ского собора Московского Кремля, созданную в 1405 году Феофаном Греком, содержащую апокалиптические сюжеты³. Следующим памятником в этой цепочке И. Я. Качалова называет икону «Апокалипсис». Исследователь считает, что она была написана в 1480-е гг. специально для нового фиоровантиевского собора и, с точки зрения иконографии, восходит к росписи Феофана Грека, самому древнему примеру включения апокалиптических сюжетов в византийском искусстве. Далее следует роспись паперти Успенского собора, появившаяся в 1515 году (паперть переписана в XVII веке в соответствии с древними прорисями). Следующий после неё этап — роспись Благовещенского собора 1547 года⁴, программа которой, согласно исследованию И. Я. Качаловой, во многом основывается на иконографии иконы «Апокалипсис». Однако сама же И. Я. Качалова, настаивая на идее росписи Феофана Грека как исходной точке развития русской традиции, отмечает, что ввиду неразработанности темы Откровения в византийском искусстве, в неё могло быть включено лишь несколько избранных видений Иоанна Богослова⁵. С этой точки зрения трудно представить, что роспись 1405 года могла оказать существенное влияние на формирование сложной, многослойной и многоуровневой программы иконы «Апокалипсис». Уместно вспомнить и то, что в 1416 году Благовещенский собор был полностью перестроен. На его месте выросла иная, значительно более обширная церковь, которую в свою очередь сменил храм 1489 года⁶. Этот собор, как мы помним, был расписан в 1508 году⁷. История кардинальных перестроек Благовещенского храма говорит о том, что память о росписи Феофана в ней могла быть сохранена лишь номинально, без какой-либо конкретики. О том, что собой представляла, с точки зрения программы,

роспись Благовещенского собора 1508 года, у нас также нет никаких сведений, кроме предположения о том, что роспись 1547 года, украсившая стены собора после печально знаменитого пожара, по устоявшейся традиции, могла в той или иной степени повторять предшествовавшую. Некоторые иконографические особенности ряда композиций, по наблюдениям И. Я. Качаловой, восходят к постдионисиевской эпохе⁸. А вот иконографическая программа росписи паперти Успенского собора 1515 года имеет прямое отношение к иконе, что прекрасно показала И. Я. Качалова в своей статье⁹. Таким образом, все приведённые выше факты указывают на то, что именно икона из Успенского собора стала родоначальницей той иконографической традиции, которая развивалась на протяжении XVI века. Предшественницей её могла быть лишь гипотетически существовавшая, но не дошедшая до нас роспись¹⁰. В данном контексте осмысление феномена этого памятника как абсолютно новаторского, открывающего новую эпоху, обретает особую значимость.

Обратимся к живописному стилю иконы «Апокалипсис». Несмотря на то, что этот памятник относят к дионисиевской эпохе, его стиль разительно отличается от живописи знаменитого иконописца. Наиболее точное описание стиля Дионисия принадлежит Л. И. Лифшицу¹¹. Он выделяет такие его значимые черты, как полное подчинение ритмического строя композиции плоскости, изысканный контурный рисунок, сильные ракурсы и удлинение пропорций в противовес уплощённости форм, полное отсутствие эффекта светотени и какого-либо драматического напряжения в линиях и фигурах, отсутствие связи жестов и движений с конкретным действием как приподнятость над всем мирским и житейским. Мастера эпохи, наступившей после ухода с исторической сцены, Дионисия, пытались следовать проторенной им

тропой, но высота его индивидуального стиля была недостижима. В работах его последователей черты стиля Дионисия объективизируются на основе академической традиции XV века, и на этом пути в искусстве снижается значение пространственных цезур и их ритма, фигуры постепенно отделяются от фона, а их жесты становятся более реалистичными¹². Если с этой точки зрения сравнить шедевр мастера «Апокалипсиса» с произведениями позднего Дионисия или постдионисиевского времени, то становится очевидным, что его стиль не укладывается ни в те, ни в другие рамки. Он абсолютно уникален, а по силе таланта, что отмечали многие исследователи, конгениален Дионисию¹³. Его искусство отличается невиданная ранее виртуозность и лёгкость рисунка, создаваемого свободной кистью опытного миниатюриста. Колорит его произведения почти акварельно прозрачен, и степень прозрачности такова, что графическое начало в иконе звучит наравне с живописным, а подготовительный кистевой рисунок, просвечивающий сквозь прозрачно положенный колер, приобретает в стилистике иконы важнейшее формообразующее значение. Фигуры мастера «Апокалипсиса» столь же изящны, как и у Дионисия, они тоже имеют вытянутые пропорции, но их пластика, как и пространство, в котором они находятся, почти осязаемы. Каждое движение, каждый жест отличаются невиданной ранее пластической естественностью и конкретной наполненностью, а в построении архитектурных форм поражает как их пространственность, так и кристаллическая выверенность каждого компартимента. Особенно впечатляет изображение Небесного Иерусалима, города, окружённого высокой стеной, в каждом прясле которой в оконном проёме помещено изображение ангела. Мастер «Апокалипсиса» проявляет невероятное мастерство в построении многочисленных мизансцен, каждая из которых становится подлинным шедевром, будь то изображение ангела, с трудом сдерживающего фигурку Ветра, изображённого подобно расшалившемуся путти, или самого Иоанна Богослова, ведущего философскую беседу со старцем в белых одеждах, или битва ангелов-всадников с силами зла. Ком-

позиция иконы включает в себя множество сцен и фигур, но при этом не проигрывает в цельности, и, по общему мнению всех писавших о ней исследователей, являет собой «светлый образ грядущего блаженства», изображая не столько ужасы последнего акта мировой истории, сколько радость и славу, обретаемых праведниками¹⁴.

Вся драма Апокалипсиса представлена в трёх актах — трёх грандиозных картинах, расположенных тремя ярусами. В верхнем мы видим Небо небес — в трёх рядоположенных круглых славах представлены Господь Саваоф, Агнец и Христос-Вседержитель, над которыми ангелы распростёрли свиток Нового Неба. Композиционным центром среднего яруса является Слава с Христом-Еммануилом. В этом ярусе представлены самые драматические моменты вселенской битвы добра и зла. Здесь мы видим Вавилонскую блудницу, рушащиеся города, ангелов, собирающих страшную жатву, апокалиптических зверей, пожирающих народы.

Третий, нижний ярус являет картину торжества совершающегося справедливого Суда со Христом-Еммануилом в центре. От основания Его трона в сторону Небесного Иерусалима течёт река Жизни, а по её сторонам располагаются праведники и грешники. Несмотря на наличие трёх выраженных регистров композиции, границы между ними условны. В картину каждого яруса вставлены такие мизансцены, действие которых развивается с переходом из яруса в ярус и ясно указывает на их проницаемость. Так, в верхнем регистре апокалиптические всадники скачут по дуге мандорлы Христа из второго яруса, а ангельское воинство, низвергает с Неба падших ангелов, от которых во второй регистр, на землю течёт кровавый поток с падающими звёздами. И наоборот, из второго регистра вверх стремится спасающаяся от дракона Жена, облачённая в солнце, и в верхнем ярусе мы видим её уже в белых одеждах, восседающей на престоле, утверждённом под Славой Христа-Вседержителя. Важнейшим композиционным приёмом мастера является присутствие во всех ярусах многократно повторенной фигуры *testis'a*, свидетеля, своеобразного лирического героя, а именно самого Иоанна Богослова, глазами которого мы созерцаем все представленные сцены, путешествуя

3 Качалова И. Я. Монументальная живопись // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990. С. 30.
4 В настоящее время Г. П. Чинякова опубликовала ещё один памятник — рукописный Апокалипсис из собрания РГБ (коллекция В. В. Егорова. Ф. 466. № 6), который она датирует 1540-ми годами. См. Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 26.
5 Качалова И. Я. Монументальная живопись // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990. С. 30.
6 Качалова И. Я. История архитектуры Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 10.
7 ПСРЛ. Т. 13. Ч. 1. С. 9.

8 Качалова И. Я. Монументальная живопись // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 25-27.
9 Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. М., 1999. С. 30-53.
10 Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 29.
11 Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское искусство. М., 2005. С. 132.

12 Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское искусство. М., 2005. С. 155-156.
13 Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское искусство. М., 2005. С. 144.

14 Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век: Каталог. М., 2016. Кат. № 4. С. 132 (автор описания И. Я. Качалова).

с ним из яруса в ярус. Сначала ангел передаёт Иоанну книгу Откровения, полученную из рук Самого Христа, и апостол отправляется в мистическое путешествие по иконе. Мы видим Иоанна на Небе, ведущего беседу со старцем, открывающим ему картину славы Христа Вседержителя. Мы видим, как ангел показывает Иоанну Жену, спасающуюся от дракона и сидящую на престоле в селениях Христа. В среднем ярусе Ангел проводит апостола посреди всех апокалиптических ужасов земной драмы и направляет вверх, указывая на Жену, облачённую в солнце, убегающую от дракона. В нижнем регистре Иоанн изображён дважды. В первом с Ангелом он идёт вдоль реки Жизни, во втором — Ангел и Иоанн стоят под стенами Небесного Иерусалима и взирают на сидящих посреди него праведников в белых одеждах. Замечательно, что среди праведников выделены два молодых персонажа в характерных русских княжеских шапках — Борис и Глеб, представители русской святости среди святости вселенской. На иконе довольно много надписей, и в основном они соответствуют тексту Откровения Иоанна Богослова¹⁵.

История изучения иконы довольно подробно изложена в Каталоге икон Успенского собора 2017 года¹⁶. И. Я. Качалова привела здесь все выдвигавшиеся разными авторами датировки, но остановилась на дате, которую предложил Л. И. Лифшиц — 1480-е годы, полагая, что икона была написана для только что (1479) выстроенного Успенского собора. С этим мнением согласуется и датировка, выдвинутая Э. С. Смирновой. Однако в подборе аналогий у этих исследователей нет единого мнения. Так, Э. С. Смирнова сблизила стиль мастера «Апокалипсиса» со стилем миниатюр Книги пророков, датированной 1489 годом¹⁷, тогда как Л. И. Лифшиц считает, что миниатюры Книги пророков лишены той эллинской грации, которой дышат образы иконы «Апокалипсис», и в них резче проявляются черты графической стилизации пластической формы. В качестве аналогии «Апокалипсису» исследователь привел миниатюры рукописи новгородского

происхождения — а именно, «Апостола» (ГИМ), датированного рубежом 70-80-х годов XV в., подчёркивая, что мастер, написавший миниатюры этой рукописи, мог быть старшим современником Дионисия¹⁸. Однако сравнение миниатюр «Апостола» и иконы, как нам представляется, показывает, что стиль мастера «Апокалипсиса» значительно дальше ушёл от них как в эллинской грации, так и в виртуозности владения линией. Г. В. Попов склоняется к несколько более поздней датировке «Апокалипсиса» — около 1500 года¹⁹. Аналогии, которые он приводит, относятся к началу XVI века: миниатюры Псалтири с воследованием 1502 года из Иосифо-Волоцкого монастыря (ГИМ. Епарх. 81), Лествицы Иоанна Синайского начала XVI века. из Троице-Сергиевой Лавры (РГБ, ф. 304. № 162)²⁰ и сборник с лицевыми текстами «Хождения Иоанна Богослова» и «Жития Бориса и Глеба» последней четверти XV — начала XVI века (СПб.: ИИРАН, Архив. Колл. 238. Оп. 1. № 71)²¹. Наиболее близки иконе «Апокалипсис», на наш взгляд, миниатюры последней рукописи, в которой высокие тонкие фигуры написаны свободной кистью и лишь слегка тонированы жидко положенной краской. Заметим, что началом 1500-х годов датировал икону «Апокалипсис» и М. Алпатов, один из самых первых её исследователей²². Г. П. Чинякова, исследователь иконографической традиции иллюстрирования Апокалипсиса, считает, что икона могла быть создана после 1500 года²³.

Несмотря на разнящиеся датировки, все исследователи сходятся в том, что икона «Апокалипсис» положила начало иному, отличному от дионисиевского, стилистическому направлению. Тем не менее проблема генезиса стиля мастера «Апокалипсиса» остаётся нераскрытой. Если в случае с Дионисием,

несмотря на всю индивидуальность стиля мастера, очевидна его генетическая связь с искусством Андрея Рублёва, то откуда пришло искусство мастера «Апокалипсиса», не совсем ясно. М. Алпатов считал, что он принадлежит московской культуре, но видел в нём и влияние Новгорода. Какие же черты искусства мастера «Апокалипсиса» можно назвать новгородскими? Все исследователи сходятся в том, что это главенство линии, подробнейшим образом выстраивающей форму, которая не укрывается цветом. В Новгороде конца XV и раннего XVI века подобный графический стиль проявился прежде всего в искусстве миниатюры (Лествица Иоанна Лествичника со Словами Кассиана Римлянина и отшельника Филимона (Погодинская Лествица), РНБ, Погод. 1058-1480-е гг.; Апостол (Лихачёвский Апостол), Институт истории РАН. Архив, колл. 238. Оп. 1, 3274, 1490-е — начало 1500-х годов)²⁴. Эти рукописи вышли из скриптория новгородского архиепископского дома, который развивался в конце XV века под руководством архиепископа Геннадия, а затем после 1523 года — под эгидой архиепископа Макария. Заметим, что и архиепископ Геннадий, и Макарий были ставленниками Москвы, «агентами самодержавной власти», как писал о них А. И. Некрасов²⁵. В новгородском скриптории тогда трудились бок о бок и московские мастера, приехавшие вместе с архиепископом, и местные, новгородские, оказывая влияние друг на друга²⁶. Как мы видим на примере Книги пророков, графический стиль был не чужд и московскому искусству²⁷. Любопытно, что большинство рукописей этого времени атрибутируются как новгородские или московские по месту вложения книги, но этот принцип атрибуции не всегда работает,

поскольку рукопись могла принадлежать кисти как новгородского, так и московского мастера.

Новгородский скрипторий на рубеже XV-XVI веков был явлением выдающимся. Здесь над переводами Библии, Откровения Иоанна Богослова и других сочинений наряду с русскими книжниками трудились и переводчики, приехавшие из разных земель, в том числе и из западных, как, например, монах-доминиканец Вениамин²⁸. Мы имеем все основания предполагать, что здесь могли работать и приглашённые мастера-миниатюристы западной выучки. Особая творческая атмосфера, царившая в скриптории, позволяла мастерам учиться друг у друга. Не случайно М. Алпатов в связи с иконой «Апокалипсис» говорил о московском мастере, испытывавшем влияние Новгорода, но при этом не отрицал и возможности влияния Москвы на Новгород²⁹. Через искусство книжной миниатюры московская школа действительно оказала на Новгород огромное влияние, смягчив резкий энергичный стиль новгородской традиции, сделав его более рафинированным. Это направление продолжало развиваться в Новгороде и в эпоху Макария преобразовалось в так называемую макарьевскую школу. Её ярким примером в миниатюре может служить «Житие Нифонта» (ГИМ, 30-е годы XVI в.), в котором, кстати, А. И. Некрасов также усматривал западные влияния³⁰. Таким образом, вполне вероятно, что «графический стиль» изначально был всё-таки явлением московским, но именно в Новгороде он нашёл благодатную почву для своего дальнейшего развития, и мы не можем исключать, что принадлежащий московской культуре мастер «Апокалипсиса», стиль письма которого обличает опытного миниатюриста, был связан со скрипторием новгородского архиепископского дома.

Мысль о воздействии западных гравюр на миниатюру грозненского времени уже прочно утвердилась в науке³¹. А вот западные влияния в живописи начала XVI века — проблема менее разработанная, хотя эти влияния и отмечались рядом исследователей. Присутствие ренессансных

15 Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век: Каталог. М., 2016. Кат. № 4. С. 131 (автор описания И. Я. Качалова).

16 Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век: Каталог. М., 2016. Кат. № 4. С. 120-134 (автор описания И. Я. Качалова).

17 Смирнова Э. С. Московская иконопись XIV-XVIII веков. М., 1988. С. 36, 296-297.

18 Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское искусство. М., 2005. С. 144-145.

19 Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. М., 1975. С. 64-66.

20 Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 65 (автор описания И. В. Левочкин).

21 Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 67 (автор описания Г. А. Победимова).

22 Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.

23 Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 24.

24 Смирнова Э. С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011. Кат. № 15, 19.

25 Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 284.

26 Смирнова Э. С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011. С. 142-144, 159. Гордиенко Э. А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб., 2001. С. 44-48. Скрынников Р. Г. Государство и церковь на Руси XIV-XVI вв. Новосибирск, 1991. С. 49-150.

27 Графический стиль в памятниках московской традиции исследователи отмечают не только в миниатюрах. Так, М. А. Орлова считает столичным памятником икону «Рождество» из собрания П. Корина конца XV века, которую М. Алпатов приводил в качестве близкой аналогии иконе «Апокалипсис». См.: Орлова М. А. «Рождество» из собрания П. Д. Корина // Древнерусское искусство. XIV-XV вв. М., 1984. С. 253-265.

28 Гордиенко Э. А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб., 2001. С. 44.

29 Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 104.

30 Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 270-271.

31 Неволлин Ю. А. Новое о кремлёвских художниках-миниатюристах и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68-70.

черт М. Алпатов видел в иконе «Апокалипсис»³². Они проявились прежде всего в невероятной пластической свободе всех персонажей, а также в особом внимании к мельчайшим деталям, к мимике и жестам, переданным с редкой достоверностью и убедительностью. Можем ли мы предположить, что графическая манера мастера также связана с влиянием западного искусства? Хорошо известно, что рисунку в эпоху Ренессанса отводили важное место в системе обучения живописи, и значимость наброска, рисунка в этот период вырастает до его осмысления как почти самостоятельного произведения. В данном контексте уместно вспомнить слегка подцвеченные рисунки Жана Фуке, служившие подготовительным этапом для создания живописных портретов (расцвет творчества этого французского мастера пришёлся на вторую половину XV века)³³. Не исключено, что появление в русском искусстве конца XV — начала XVI века таких живописных произведений, где превалирует графическое начало (Книга пророков, Житие Бориса и Глеба)³⁴, явилось своеобразным русским ответом на общеевропейскую тенденцию развития рисунка как самостоятельного вида искусства. Интересно, что в знаменитом Погодинском Евангелии (РНБ) миниатюры с изображением евангелистов написаны в классическом для постдионисиевской эпохи стиле — это прекрасная многослойная, сложная живопись. А вот символы евангелистов (орёл, лев, ангел, телец), помещаемые как завершение заставок византийского стиля, написаны совершенно иначе³⁵. В них главенствует линия, которая просвечивает сквозь прозрачно положенную краску, подцветку. Эти миниатюрные образы отличаются и по духу от «портретов» евангелистов. У них характерные жесты, мимика, в них нет лирической идеализации, в них явственно чувствуется иное, не византийское начало. Такое впечатление, что неизвестный нам мастер, играючи, как бы между

прочим, дополнил строгую архитектуру заставок своими почти небрежными, но мастерски точными в каждой детали рисунками. И по стилю, и по технике исполнения эти миниатюрные изображения символов евангелистов сопоставимы с иконой «Апокалипсис» из Успенского собора и могут служить ей близкой, хотя и не совсем точной аналогией. Безусловно, маэстрия автора «Апокалипсиса» остаётся недостижимой высотой, но данная аналогия, как и аналогии, приведённые Г. В. Поповым, позволяют, как нам кажется, вернуться к обсуждению проблемы датировки «Апокалипсиса» из Успенского собора началом XVI века.

Апокалиптические настроения, как известно, окрасили последние годы правления Ивана III, когда общество жило ожиданием конца света, назначенного на 1492 год³⁶. Ответом эпохи на предчувствия конца света в искусстве 80-90-х годов XV века было, во-первых, завершение формирования высокого иконостаса с иконой Спаса в силах как центрального образа деисусного чина, а во-вторых, насыщение новыми мотивами традиционной иконографии «Страшного суда»³⁷. Но, пожалуй, самым ярким явлением времени стало рождение новой иконографии, получившей название «О Тебе радуется». В ней один из мотивов композиции «Страшный суд» был трансформирован в образ Небесного Иерусалима³⁸. Заметим, что все эти произведения не были связаны текстуально с Откровением Иоанна Богослова, хотя текст Апокалипсиса был известен древнерусским книжникам. Однако в дошедших до нас древних рукописях он всегда сопряжён с толкованиями Андрея Кесарийского. Наиболее ранний образец полного текста Апокалипсиса без толкований на церковно-славянском языке сохранил московский кодекс Нового Завета из Чудова монастыря, датированный второй половиной XIV века. Г. И. Вздорнов считает, что данная рукопись, написанная в Константинополе, появилась на Руси в конце XIV века, но не получила

широкого отклика³⁹. В 1499 году полный текст Откровения был включён в Библию архиепископа Геннадия⁴⁰. Столь знаковое событие вряд ли могло остаться незамеченным в мире книжности и книжников, и в этом контексте знаменательно, что икона из Успенского собора — первое произведение иконописи, содержащее развёрнутые надписи, цитирующие Откровение Иоанна Богослова.

Мастер «Апокалипсиса» не мог опираться на византийскую традицию иллюстрирования Откровения, поскольку её фактически не было. Апокалиптическая серия гравюр Альбрехта Дюрера появилась в 1496-1498 годах, и, как мы знаем, влияние иконографии Дюрера проявилось впервые в русском искусстве только в середине XVI века во фресках Благовещенского собора (изображение ангела на огненных ногах)⁴¹. Отличается интерпретация текста мастером Апокалипсиса и от более ранней западной традиции, известной нам по таким памятникам, как Трирский и Бамбергский Апокалипсис⁴². С точки зрения сюжетного состава икона из Успенского собора значительно ближе к гобеленам Анжерского Апокалипсиса 1373-1381 годов⁴³. По крайней мере, обращает на себя внимание изображение в верхнем ярусе иконы наряду с Саваофом и Христом Вседержителем Агнца в окружении старцев, что является, безусловно, данью западной традиции. Так чем же мог вдохновляться автор иконографии московского Апокалипсиса?

После того как в 1492 году запланированный конец света не состоялся, общество не рассталось с апокалиптическими настроениями, но они стали развиваться в несколько ином русле. В 1499 году немецкий математик Штофлер опубликовал своё новое предсказание о всемирном потопе, который он назначил на 1524 год. Его опубликованные предсказания быстро распространились не только

по Европе, но проникли и в Россию. Их популяризации на Руси способствовал «немчин» Николай Булев. Уроженец Любека, получивший университетское образование, Николай Булев первый раз оказался в России в составе посольства Георга фон Турна в 1490 году и задержался на некоторое время в Новгороде, так как получил от архиепископа Геннадия заказ на составление новых пасхальных таблиц. В самом начале XVI века (после 1504 года) Булев оказался при папском дворе, а в 1508 году вновь в России, где стал придворным врачом великого князя. В своих сочинениях он пропагандировал не только астрологию, но и доказывал преимущество католического догмата о Filioque, выступив катализатором развития русской богословской мысли. Православным книжникам пришлось вступить в полемику с этим представителем западного мира⁴⁴. Одним из самых ранних русских произведений на тему конца света стало «Сказание о седьмой тысяче лет» Иосифа Волоцкого, где он убеждает своих читателей в том, что последние сроки известны только Самому Божественному Сыну и не открыты ни апостолам, ни даже ангелам⁴⁵. В своём сочинении Иосиф неоднократно ссылается на Откровение Иоанна Богослова, но не приводит прямых цитат. Зная Иосифа было подхвачено другими книжниками. Своеобразным итогом этой работы явилось знаменитое Послание старца Филофея к Мисюрю-Мунехину (1524), где, продолжая полемику с Булевым, он создал картину упорядоченного Божественной волей космоса, прочного и неизменного, подчинённого не движению звёзд, а планам божественного домостроительства⁴⁶. Таким образом, пик интереса к теме конца света приходится именно на период с конца XV века до 1524 года. Именно в этот период в русском искусстве появляется целый ряд образов «Иоанна Богослова на Патмосе», на которых он представлен диктующим Откровение, данное свыше своему ученику Прохору. Это иконы «Апостол Иоанн

32 Памятник древнерусской живописи XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 79-80.

33 Золотова Е. Ю. Жан Фуке. М.: Изобразительное искусство, 1986.

34 Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 62 (автор описания И. В. Левочкин), Кат. № 67 (автор описания Г. А. Победимова).

35 РНБ. Погод. 133. Л. 10 об. Л. 12. Л. 173. Л. 110. Л. 273.

36 Алексеев А. И. Под знаком конца времен: Очерки рус. религиозности кон. XIV — нач. XVI вв. СПб., 2002.

37 Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. С. 411-427. Шалина И. А. Древнейшая псковская икона «Страшного суда» // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М., 2014. С. 538-579.

38 Нерсисян Л. В. К вопросу о происхождении и символическом содержании «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990). СПб., С. 394.

39 Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV-XV вв. // ТОДРЛ. Отв. ред.: Д. С. Лихачев. Л., 1968. Т. 23. С. 176 (171-199).

40 Ромодановская В. А. Геннадиевская Библия // Православная энциклопедия. Т. 10. С. 584.

41 Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 41-42.

42 Зорич А. Апокалипсисы IX-XI вв. // https://www.medievalmuseum.ru/01mss/medieval_codexes_apocalipsi.htm

43 Giraud-Labalte, Claire: *Der Wandteppich der Apokalypse*. Rennes, 1982.

44 Буланин Д. М. Булев (Бюлов) Николай // Словарь книжников и книжности Древней Руси. В. 2. 2-я половина XIV-XVI в. Ч. 1. Л., 1988. Силицына Н. В. Третий Рим: истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV-XVI вв.). М., 1998. С. 176, 226.

45 Алексеев А. И. О «Просветителе» и посланиях Иосифа Волоцкого // ВЦИ. 2008. № 2 (10). С. 121-220. Автор датирует создание «Просветителя» 1490-1502 годами. Это тоже важный факт для датировки нашей иконы, так как Иосиф Волоцкий был главным идеологом эпохи, его произведения становились программными для иконописцев.

46 Силицына Н. В. Третий Рим: истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV-XVI вв.). М., 1998. С. 226.

Богослов на Патмосе с хождением» из Дмитрова (ЦМиАР) конца XV века ⁴⁷, одноимённые иконы начала XVI века из Троицкой церкви (ГТГ), из коллекции И. С. Остроухова (ГТГ) ⁴⁸, из вологодской церкви на Тошне (ВГИАМЗ) ⁴⁹. Икона «Апокалипсис» из Успенского собора естественно ложится в этот контекст особого интереса к апокалиптической теме, но при этом представляет собой глобо своеобразный, ни на что не похожий ответ на вызов эпохи. В этом произведении был создан не образ планетарного разрушения и устрашения, но образ нерушимого Божественного космоса и победы над хаосом.

Начавшийся в царствование Ивана III процесс проникновения в русскую культуру ренессансных влияний достигает своего апогея именно в начале XVI века, в последние годы правления Ивана Васильевича и первые годы царствования его сына Василия III. Присутствие Николая Булева при великокняжеском дворе в 1508 году говорит само за себя. Булев, как мы помним, в 1480-е годы находился при папском дворе в Риме, крупнейшем наряду с Флоренцией центре ренессансной культуры, где в 1480-1481 годах по приглашению папы Сикста работали лучшие мастера Италии, в числе которых был, например, Сандро Боттичелли. Эти факты важны для нас, поскольку подтверждают существование каналов, через которые могли проникать на Русь влияния итальянского искусства. В 1490-е годы в Италии возвышает свой голос Савонарола, призывая к покаянию. В ожидании наступления конца времён под воздействие этого проповедника попадают многие художники эпохи Ренессанса, отказываясь от ценностей гуманистической культуры и обращая свой взор к Церкви. Одним из них был Боттичелли. В этот период он создаёт одно из своих самых значимых и новаторских произведений — иллюстрации к «Божественной комедии» Данте (1492-1500), исполненные в новой графической технике (металлический штифт, перо). Боттичелли обращался к иллюстрированию Данте и ранее, в 1481 году. Тог-

да по его рисункам к «Аду» были выполнены гравюры для типографского издания ⁵⁰. Рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» по своей стилистике отличаются от его ранних, классических ренессансных произведений. Главное, что отмечают исследователи — отсутствие характерного для эпохи Возрождения математически обоснованного перспективного построения. Трёхмерность в них передаётся прежде всего соединением графических планов и ракурсами фигур. В его рисунках мы видим незамкнутое движение циркульных линий, изображения сфер «с почти имматериальными очертаниями» ⁵¹. Они явно свидетельствуют о том, что под воздействием новой религиозной волны искусство ренессансного мастера изменилось и стало более иррациональным. Легко представить, что оно могло бы найти живой отклик среди мастеров, остающихся в старой, средневековой системе, таких как мастер «Апокалипсиса» из Успенского собора, который также трёхмерность передаёт прежде всего ракурсами фигур и соединением графически выстроенных планов, у которого также главенствует линия, передающая тончайшие настроения и эмоциональные состояния многочисленных персонажей. Поразительным образом и сама идея этой иконы, где Иоанн Богослов путешествует по ярусам (кругам, сферам) Царства Небесного и земли Судного дня, заставляет вспомнить творение великого мастера эпохи Возрождения. Перемещающийся из сферы в сферу и созерцающий явления трансцендентного мира Иоанн Богослов напоминает Данте, ведомого Вергилием или Беатриче, но проводниками апостола здесь являются ангелы (или один из апокалиптических старцев), открывающие апостолу тайны мироздания и вечного Царства Небесного. Появление в иконе таких персонажей иконы, как чёрный «демон», несущий в коробе младенческие души, может быть понято только как отзвук представлений о Чистилище, прозвучавших в поэме Данте. Рядом

с этой фигурой располагается надпись «И Смерть, и Ад даша мертвеца своя». На основании этой надписи И. Я. Качалова определила изображение как олицетворение Земли, отдающей своих мертвецов ⁵². Однако с этим трудно согласиться. Сопроводительная надпись достаточно конкретна, и в ней речь идёт о Смерти и Аде. Фигура «демона» с коробом стоит на краю бездны, в которой на голубом фоне изображены восстающие мертвецы и девическая фигура. Однако надписи, определяющей её как аллегорическую Моря, нет. В данном случае девическая фигура — это Смерть, а фигура, которую мы называем демоном — персонификация Ада. Замечательно, что в нижнем углу иконы в соответствии с текстом Апокалипсиса Ад в виде тёмной фигуры с мягкой, кошачьей грацией изображён покидающим пределы преисподней ⁵³. Таким образом, это первый эпизод истории Ада, а тёмная фигура с коробом — это второй эпизод, развитие событий. Теперь Ад поднимает из бездны короб, наполненный чистыми душами, причём поза и вся тектоника его фигуры говорит о движении вверх. Более того, со своей драгоценной ношей он направляется в сторону реки, за которой простираются селения праведников. За спиной Ада — огненная геенна с грешниками, а его фигура расположена на пограничной между Раем и геенной территории, именно в том месте, где с конца XV века на русских иконах «Страшного суда» стали изображать милосердного блудника ⁵⁴. Интересно, что на иконе присутствуют тёмные силы двух категорий. Одна — это традиционное для древнерусского искусства изображение бесов в виде тёмных крылатых фигурок с тонкими ручками и ножками и торчащими дыбом волосами, которым мастер Апокалипсиса придал необыкновенное изящество. Однако в целом они весьма традиционны по своей иконографии ⁵⁵. Другая категория — это те, кого мы

условно называли «демонами». Они резко отличаются от обычных бесов, во-первых, отсутствием крыльев, а во-вторых, своей совершенно ренессансной пластикой и грацией, правильно артикулированными ракурсами и разнообразными причёсками. Демон Ад, несущий души в коробе, как бы слегка проседает под его тяжестью, откидываясь назад и подгибая колени, а тот, что изображён вверху беседующим с ангелом, представлен в сложнейшем ракурсе, спиной к зрителям и вполоборота к ангелу. При взгляде на них, на то, как правильно и свободно написаны фигуры, невольно вспоминается иллюстрация Боттичелли к «Аду» с фигурой гиганта в цепях, стоящего спиной к зрителю. Мастер очень точно передаёт изгиб тела, перенос тяжести тела на одну ногу, постановку стоп. Он явно видел нечто подобное рисунку Боттичелли, а может, даже имел какой-то гравированный образец. В целом, в фигурах «демонов», разумеется, не остается ничего от той анатомической определённости, с которой передано тело гиганта у ренессансного художника, но мастерская выстроенность ракурса со знанием хиазма явно присутствует. Очень близки по духу образам Боттичелли и изображения Иоанна Богослова, путешествующего по ярусам иконы, как по Дантовым кругам. Это каждый раз очень точно найденные ракурсы, жесты, мимика (несмотря на почти миниатюрный размер), передающие характер беседы двух философов. Дважды ангел-спутник Иоанна изображён внутри сферы, в которой он перемещается по пространству иконы. Иоанн либо взирает на него, либо входит внутрь этой сферы. Идея этих образов перекликается с теми листами иллюстраций, где Данте изображается внутри сферы со своими провожатыми, парящими в пространстве Рая, жестами воздетых рук выражая изумление, восторг, страх, размышление. Переключки с искусством Ренессанса можно увидеть и ещё в целом ряде других мотивов. Так, замечательные ангелы, удерживающие фигурки ветров, вызывают в памяти рисунок Боттичелли, изображающий прекрасную Помону, ведущую за руку шалющего пути, а сама идея Ветра как фигурки голубого цвета — изображение Зефира в знаменитой боттичеллиевской «Весне». Редчайший для иконописи мотив, который мы обнаруживаем в иконе «Апокалипсис» — хоровод из четырёх фигур ангелов, держащихся за руки, отдалённо напомина-

47 Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. Иконы Москвы XIV-XVI вв. Ред.-сост. Л. М. Евсеева, В. М. Сорокатый. Москва, 2007. Кат. № 63. С. 101-106.

48 Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 48. Автор описания Э. К. Гусева. С. 191.

49 Иконы Вологды XIV-XVI веков. М., 2007. Кат. № 35. С. 271-281. Автор описания Л. В. Нерсисян.

50 <https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli/Late-works>

51 Frank Zöllner Sandro Botticelli als Apelles und als Grisaillemaler. Petronius' „Monocremos“ als Inspiration für die Selbstreferentialität der Malerei?: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300-1550 // Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300-1550, ed. by Claudia Lehmann, Norberto Gramaccini, Johannes Rößler and Thomas Dittelbach, Berlin, New York et. al.: de Gruyter, 2018. Herbert Horne, Botticelli: Painter of Florence.Florenz: S.P.E.S. 1986. <http://www.binetti.ru/content/1047>

52 Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век. Каталог. М., 2016. Кат. № 4. С. 129 (автор описания И. Я. Качалова).

53 Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век. Каталог. М., 2016. Кат. № 4. С. 129 (автор описания И. Я. Качалова).

54 Шалина И. А. Древнейшая псковская икона «Страшного суда» // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица / Отв. ред. М. А. Орлова. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 538-579.

55 Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа. М., 2011. С. 66, 70.

ет хоровод ангелов в «Мистическом Рождестве», которое Боттичелли написал в 1500 году⁵⁶. Конечно, всё это не прямые, а косвенные совпадения. Но сходство некоторых мотивов весьма красноречиво.

Обнаруженные нами совпадения идей и мотивов иконографической программы «Апокалипсиса» с главной идеей и некоторыми мотивами иллюстраций Боттичелли к «Божественной Комедии» Данте — своеобразные проявления воздействия искусства эпохи Ренессанса. Мы не можем пока точно сказать, по каким именно каналам шло это воздействие, но оно было, влияния про-никали, усваивались и перерабатывались в соответствии с принятой системой иконописания⁵⁷.

56 Картина имеет надпись на греческом языке: «Эту картину я, Александр, написал в конце 1500 года в неурядицах Италии в половине времени после времени, когда исполнится [сказанное в главе] одиннадцатой Иоанна и втором годе Апокалипсиса, в то время, когда дьявол на три с половиной года был выпущен. Затем он был закован в кандалы в соответствии с двенадцатой, и мы увидим его [попраным на земле], как на этой картине». См.: Деймминг Б. Сандро Боттичелли. Кельн, 2003. М. 86.

57 О некоторых каналах проникновения западных влияний см.: Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 24. Преображенский А. С. Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии. Предварительные размышления // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. С. 252-266.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Алексеев А. И. Под знаком конца времен: Очерки русской религиозности кон. XIV–нач. XVI в. — СПб.: Алетей, 2002. — 347 с.
2. Алексеев А. И. О «Просветителе» и посланиях Иосифа Волоцкого // Вестник Церковной истории. — 2008. — № 2 (10). — С. 121-220.
3. Алтатов М. В. Памятник древнерусской живописи XV века — икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. — М.: Искусство, 1964. — 110 с.
4. Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа. — М.: Индрик, 2011. — 375 с.
5. Буланин Д. М. Булев (Бюлов) Николай // Словарь книжников и книжности Древней Руси: [в 4 вып.] / Рос. Акад. наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). — Вып. 2: Вторая половина XIV-XVI в., ч. 1: А-К / ред. Д. М. Буланин, Г. М. Прохоров. — Л.: Наука, 1988. — 518 с.
6. Гордиенко Э. А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. — СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2001. — 466 с.
7. Деймминг Б. Сандро Боттичелли. — Кельн: Арт-родник, 2003. — 96 с.
8. Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Выставка произведений древнерусского искусства XV-XVI вв. из собраний музеев и библиотек России / Министерство культуры Российской Федерации; Государственная Третьяковская галерея / Редкол.: Е. В. Гладышева и др. — М.: Северный паломник, 2002. — 303 с.
9. Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — 752 с.
10. Золотова Е. Ю. Жан Фуке. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — 160 с.
11. Зорич А. Апокалипсисы IX-XI вв. — URL: https://www.medievalmuseum.ru/01mss/medieval_codexes_apocalipsi.htm
12. Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV-XVI век. Каталог. — М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016. — 328 с.

13. Качалова И. Я. История архитектуры Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М.: Искусство, 1990. — С. 6-20.
14. Качалова И. Я. Монументальная живопись // Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М.: Искусство, 1990. — С. 21-44.
15. Качалова И. Я. Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Редкол.: Н. С. Владимирская и др. — М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 30-53.
16. Квливидзе Н. В. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» и её литературные параллели // Искусство христианского мира / Главн. ред. А. Салтыков. — М.: Издательство православного Свято-Тихоновского богословского института, 1998. — Вып. 2. — С. 49-56.
17. Лифшиц Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы Международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. / Ред.-сост.: А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. — М.: Северный Паломник, 2005. — С. 126-162.
18. Неволин Ю. А. Новое о кремлёвских художниках-миниатюристах и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы, 1982. — № 1. — С. 68-70.
19. Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. — М.: Изогиз, 1937. — 395 с.
20. Нерсисян Л. В. 1999. К вопросу о происхождении и символическом содержании «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990) / Отв. ред.: Э. С. Смирнова. — СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 1999. — С. 380-398.
21. Орлова М. А. «Рождество» из собрания П. Д. Корина // Древнерусское искусство. XIV-XV вв. / Отв. ред. О. И. Подобедова. — М.: Наука, 1984. — С. 253-266.
22. Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. — М.: Искусство, 1975. — 334 с.
23. ПСРЛ. Т. 13. Ч. 1. — СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1904. — 310 с.
24. Синецына Н. В. Третий Рим: истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV-XVI вв.). — М.: Индрик, 1998. — 410 с.
25. Скрынников Р. Г. Государство и церковь на Руси XIV-XVI вв. — Новосибирск: Наука, 1991. — 393 с.
26. Смирнова Э. С. Московская иконопись XIV-XVIII веков. — Л.: Аврора, 1988. — 318 с.
27. Смирнова Э. С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. — М.: Северный Паломник, 2011. — 559 с.
28. Самойлова Т. Е. Благословенно воинство Небесного Царя. — М.: Прогресс-традиция, 2020. — 68 с.
29. Сорокатый В. М. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию А. Н. Грабара / Отв. ред. Э. С. Смирнова. — СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 1999. — С. 399-417.
30. Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI-XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. — М.: БуксМАрт, 2017. — 374 с.
31. Шалина И. А. Новгородские иконописцы и «хитрецы» эпохи владыки Макария // Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. Каталог выставки. — СПб.: Palace Editions, 2016. — С. 5-162.
32. Шалина И. А. Древнейшая псковская икона «Страшного суда» // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица / Отв. ред. М. А. Орлова. — М.: Государственный институт искусствознания, 2014. — С. 538-579.
33. Herbert P. Horne. Botticelli: Painter of Florence. — URL: <http://www.binetti.ru/content/1047>
34. Giraud-Laballe C. Der Wandteppich der Apokalypse. — Rennes 1982. — 259-270 p.
35. Ronald W. Lightbown. Botticelli. — URL: <https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli/Late-works>
36. Zöllner F. Botticelli. — C. H. Beck, 2009. — 128 p.