

**Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКИЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК»**

Научная статья

**Образы книги Откровения Иоанна Богослова
в архитектурных элементах и росписи западного
фасада
собора Рождества Богородицы Ферапонтова
монастыря**

О.П. Бунина

Архиепископ Иоасаф

Ктитором собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря считается ростовский архиепископ Иоасаф, в миру князь Иван Михайлович Оболенский [17, с. 200–202]. Постриженник Ферапонтова монастыря, будучи в сане архиепископа, на свои средства на месте сгоревшей деревянной церкви возводит¹ первый каменный монастырский собор [13, с. 34]. О роли заказчика в создании древнерусских храмов пишет В.В. Седов: «Составитель программы в древнерусской архитектурной практике не столько создает или проявляет иконографический проект (столько-то нефов, столько-то глав, такие-то своды), сколько способствует выбору той манеры, которая больше всего отвечает особенностям его религиозности. В результате возникает тот мистический оттенок, то таинственное и подчеркнуто-аффектированное прочтение и претворение форм, которое будет характеризовать древнерусскую архитектуру на протяжении многих веков. Этот мистический характер можно считать одной из главных особенностей древнерусской архитектуры вообще. Его появление из аскетической византийской культуры и связанной с ней провинциальной архитектуры связано с фигурами составителей программ, с иерархами русской православной церкви, несшими идеалы и культурные установки очень определенного свойства» [15, с. 570].

На наш взгляд, языком архитектурных форм и живописи архиепископ Иоасаф выражает свое отношение к современным ему значимым церковным событиям. Наибольший резонанс в церкви в конце XV века имели два обстоятельства: ожидание окончания седьмой тысячи лет, то есть конца этого мира² и появление в Новгороде и Москве так называемой «ереси жидовствующих». Заняв кафедру ростовского архиепископа в 1481 году, Иоасаф оказался вовлеченным в эти события. Об отношении архиепископа Иоасафа к еретикам-вольнодумцам, в числе которых были лица из ближайшего окружения Ивана III, в источниках прямо не упоминается. Согласно предположению Н.А. Казаковой и Я.С. Лурье [6, с. 200] Иоасаф занял позицию в вопросе о ереси «жидовствующих», не соответствовавшую точке зрения великого князя московского, оставил архиепископство и уехал в Ферапонтов монастырь, отягченный гневом князя [17, с. 201]. Негодование князя, вероятно, было вызвано тем, что Иван III хотел заручиться поддержкой Иоасафа на предстоящем церковном соборе 1490 года, надеясь через него смягчить приговор вольнодумцам, в числе которых были выдающиеся политические деятели (братья Курицины) и угасить инквизиционный пыл новгородского архиепископа Геннадия. Вероятно, Иоасаф не мог отдать предпочтение ни грозному Геннадию, апеллировавшего к методам испанской инквизиции, ни великому государю, который далеко не всегда действовал в рамках

традиционного православного благочестия. В сложившейся ситуации Иоасаф, оставил кафедру и уехал в место своего пострижения – Ферапонтов монастырь. В его отреченной грамоте причиной ухода названа «великая немощь» [17, с. 201]. По мнению Г.В. Попова косвенное свидетельство нейтрального отношения Иоасафа к еретикам имеется в житии преп. Мартиниана, где говорится о смерти Иоасафа в «совершенном безмолвии» [13, с. 33]. Неизвестно также о том, чтобы Иоасаф вел сколько-нибудь активную деятельность по борьбе с ересью (в чем его укорял новгородский архиепископ Геннадий) и писал полемические или богословские сочинения по этому поводу, как Иосиф Волоцкий, Геннадий Новгородский и ссыльный митрополит Спиридон.

По нашему мнению, следует обратить внимание на одно анонимное послание, содержание которого весьма созвучно позиции Иоасафа. Это послание от некоего представителя «заволжских старцев», которое было получено Иосифом Волоцким не позднее декабря 1504 года. Послание сохранилось в единственном списке в сборнике из Иосифо-Волоколамского монастыря. Этот текст был опубликован Б.М. Клоссом [7], который приписывал его авторство Иосифу Волоцкому [1, с. 215]. Авторство послания было пересмотрено исследователем биографии Иосифа Волоцкого – А.И. Алексеевым. По его словам «смысл данного текста решительно расходится с теми взглядами, которые отстаивал Волоцкий игумен» [1, с. 215]. В комментарии к посланию А.И. Алексеев пишет: «Главным вопросом, которым задавался неизвестный адресат послания, являлся вопрос о причинах Божьего долготерпения по отношению к еретикам. Автор рассматриваемого текста, будучи информированным о надругательстве еретиками над христианством, все же предлагает в ответ дожидаться Божьего суда: „Аще попускает Господь, а не погубит их, о сем не дивися, таков бо есть обычай человеколюбца Бога нашего: ожидает убо всем покаания, аще ли же не обратятся истинною, тогда примут сужение с диаволом прельстившим их“. Приведенные в послании цитаты из пророков Моисея, Малахии, Исаяи, Захарии, были призваны, с одной стороны, подкрепить мысль о давней испорченности Израиля, а с другой – выражали идею о том, что бесполезно исправлять человеческими усилиями то, что осуждено Богом. Автор послания, по-видимому, разделял взгляды адресата на ересь в целом, но рекомендовал скорее укреплять в вере слабых, нежели бороться с еретиками: „Тебе же, господине, ныне время благоприятно о истине попечение имети и немощных подкрепи <...>. Конец сим всем господь наш Иисус Христос и иже тебе мзду въздасть противу твоему труду. Аминь“. За последними фразами письма можно угадывать и издевку, и стремление автора уклониться от участия в антиеретической борьбе, к которой призывал адресат» [1, с. 215–216]. Отмечая «сдержанный тон» письма, А.И. Алексеев не определяет составителя послания и ограничивает круг претендентов на авторство «заволжскими старцами» [1, с. 217]. Судя по

характеру послания, вполне возможно предположить, что его автором мог быть бывший архиепископ Иоасаф, находившийся на покое в Ферапонтовом монастыре.

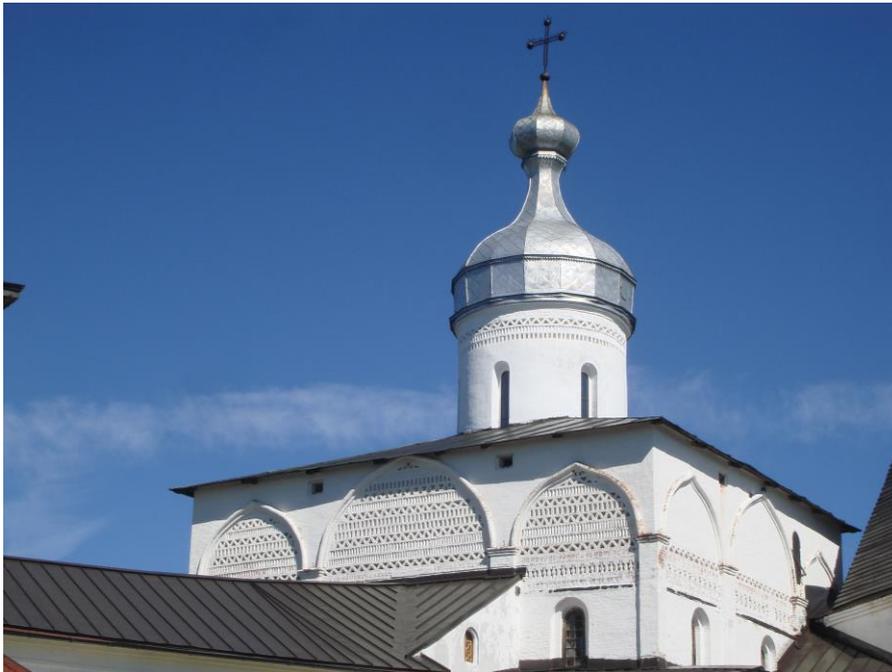
Архитектура собора Рождества Богородицы

Путем исследования семиотической системы декоративных элементов и архитектурных форм собора Рождества Богородицы, попробуем установить, какие идеи могли вдохновлять организатора строительства – Иоасафа.

По нашему мнению, истоки архитектурных форм собора следует искать в тексте Откровения Иоанна Богослова, повествующем об окончании этого мира, грядущем Страшном суде и Небесном Иерусалиме. Христианский храм как образ Небесного Иерусалима – традиционная³ богословская формула [8], которая не могла не быть известна Иоасафу. Небесный Иерусалим – это громадный город-храм нового мира, в котором будут обитать праведники. Во II стихе XXI главы Откровения этот город образно называется Иоанном «невестой, украшенной для мужа своего» (Откр. 21:2). В архитектуре собора Рождества Богородицы образ «невесты» был передан путем декорирования поверхности закомар западного фасада – прием, не имеющий сохранившихся аналогов среди русских храмов XV–XVI веков. Легкое завершение западной стены собора достигается при помощи использования поясов из кирпичной кладки – «бегунца» и «поребрика» в их плоскости. Изысканность композиции придают орнаментальные терракотовые плитки трех типов рисунка: лилии, двойной раппорт пальметт, плиты с имитацией поребрика; богатство и праздничность – профилированные балясины (бусины), вставленные в крестообразные углубления кирпичной кладки. Три богато украшенных закомары напоминают очертания женского свадебного головного убора – кокошника или венца. «Смена количества орнаментальных поясов на различных фасадах собора и чередование их элементов в верхних частях барабана и алтарных апсид придают постройке особую живописность» [18, с. 18]. Идея антропоморфности храма складывалась веками и сохранилась в именовании его элементов: «подножие», «плечи», «главка». Поскольку ферапонтовский собор посвящен Рождеству Богородицы, можно говорить о соотношении его архитектурной формы с образом самой Марии, которая именуется в песнопениях «Одушевленный храм», «Невеста невестная» (Акафист Богородице, XII икос), «Освященный храм» (стихира «О Тебе радуется»). Таким образом, во внешнем облике собора соединились две идеи: Небесного Иерусалима как невесты украшенной для мужа (Христа – *прим. автора*) и Богородицы как невесты невестной, одушевленного и освященного храма.



Западная закомара. Фото из архива собора Рождества Богородицы.



Западные закомары. Фото из архива собора Рождества Богородицы.



25. Рождественский собор. 1490 г. Реконструкция

Собор Рождества Богородицы. Реконструкция С.С. Подъяпольского.

В верхней части западного портала над килевидным архивольтом собор имеет характерную круглую нишу-киот. У соборов этого времени подобная ниша могла быть различной формы: прямоугольной, с полукруглым верхом, килевидной. Форму ниши феррапонтовского собора можно рассматривать как указание на образ из I главы Откровения Иоанна. Иоанн описывает лик Христа как «солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1: 16). «Ассоциация Христа с солнцем находит отражение и в богослужебной практике и в церковном искусстве. Она отчетливо проявляется в обращении на восток при молитве, которое прослеживается с начала христианской традиции. Все это отвечает наименованию Христа „Востоком“ (греч. \square Ανατολή), представляющему собой результат христианской экзегезы библейского ветхозаветного текста» [19, с. 246]. Также отметим, что в последней главе Откровения Христос называет себя «звезда светлая и утренняя» (Откр. 22: 16). Отсюда впоследствии, Дионисий пишет в этом киоте образ Христа-Судии именно в золотых (солнечных) одеждах.

Перед центральным входом в собор, перед порогом (все три порога в соборе сложены из белокаменных блоков) находится крупная белая известковая плита. Этот неслучайный

элемент архитектуры можно соотнести с образом белого камня из II главы Откровения: «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написано имя, которого никто не знает кроме того, кто получает» (Откр. 2: 17). Отметим, что текст Откровения на Руси до середины XV века существовал исключительно в толковании святого Андрея Кесарийского [16, с. 367]. О белом камне Андрей Кесарийский (далее А.К. – *прим. автора*) пишет следующее: «Манной образно называются будущие блага, как сходящие с неба, откуда и горний Иерусалим. Сии блага получают победившие диавола; они же, удостоившись десной части, получают и камень бел, то есть побеждающий и, неизвестное в настоящей жизни, новое имя» [3, с. 21].

Современный российский библеист и экзегет текста Откровения архимандрит Ианнуарий (Ивлиев) сообщает о том, что в древности белый камень использовался в качестве приглашения на пир, при этом на камне писалось имя приглашающего. «Изменение имени всегда связывалось с изменением сущности человека. Пребывающий верным, христианин получит от Иисуса Христа новое состояние славы, вечной жизни и спасения. Полнота личного общения с Христом выражается в том, что новое имя будет известно только Христу и самому обладателю новой сущности» [5, с. 60].

Таким образом, белый камень, который лежит при входе в храм является своеобразным приглашением на пир в царстве Бога. Иллюстрацию подобного пира мы можем видеть в стенописи собора на западном своде южной арки в сцене, изображающей притчу о брачном пире⁴. Из всех трех входов в собор только западный портал полностью выполнен из белого камня. Выделение западного входа выражает идею, что только таким путем, имея «камень бел» можно пройти в этот небесный город. Исполнение одного главного входа в собор из белого камня не было традиционным приемом в древнерусской архитектуре, достаточно посмотреть на ближайшие по времени и месту подобные памятники – соборы Спасо-Каменного [12, с. 441] и Кирилло-Белозерского монастырей [4, с. 173], в которых все три входа, предположительно, белокаменные. Использование белого камня только для декорации входов в храмах, целиком построенных из кирпича, имело символический смысл, вероятно, связанный с описанием Небесного Иерусалима: «А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины» (Откр. 21: 21).

В нижней части западной и частично южной стены собор украшен рядом из декоративной терракотовой плитки в виде чередующихся двадцати с половиной изображений «крин с двумя пальметами» и двадцати трех «зверей». Каждая плитка имеет изображение лилии и пары деревьев. Одно дерево имеет два цветка, а второе – два круглых плода. С одной стороны, изображение пальм можно рассматривать как атрибут

торжествующих праведников: «Великое множество людей <...> стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр. 7: 9). С другой стороны, образ дерева с плодами и листьями упоминается в последней главе Откровения: «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр. 22: 2). Андрей Кесарийский толкует образ этого дерева так: «Под древом жизни, приносящим двенадцать плодов, можно понимать лик апостольский по причине соучастия его с истинным древом жизни, даровавшим и нам причастие Своего Божества чрез воплощение. Плоды его суть принесшие стократный плод, а листья – плод в шестьдесят крат. <...> Ибо и между спасаемыми будет различие, как между листьями и плодами: одни прославятся более, а другие менее. Вообще в Священном Писании очень часто одно древо упоминается вместо многих, как равно много случаев, когда употребляется множественное число вместо единственного» [3, с. 195]. Последнее пояснение, которое делает А.К. связано с тем, что в греческом тексте этого стиха употребляется слово ξύλον, которое в переводе означает «дерево», а также «деревья».

Зверь на терракотовой плитке напоминает льва, барса или гепарда. В текстах Ветхого завета такой зверь часто является образом храброго, но свирепого хищника. Пророки описывали мир будущего века, в котором лев станет мирным, «как вол, будет есть солому» (Исаия 11: 7). В Новом Завете лев является образом дьявола (I послание Петра 5: 8). Только в Откровении львом из колена Иудина назван Христос (Откр. 5: 5), то есть образ льва становится однозначно положительным, следовательно, вполне подходящим для украшения центрального фасада собора.

Согласно тексту Откровения, «побеждающие», то есть мученики займут особое положение в храме Бога: «Побеждающего сделаю столпом в храме Бога моего, и он уже не выйдет вон; и напишу на нем имя Бога Моего и имя града Бога Моего, Нового Иерусалима, нисходящего с неба от Бога Моего, и имя Мое новое» (Откр. 3: 12). Подобно тому, как апостолы считались «столпами» (Галл. 2: 9) и образно несли на себе строение первоначальной церкви, мученики должны стать столпами в строении будущего храма [5, с. 75]. Вероятно, столбы внутри собора и изображения воинов-мучеников связаны с этой идеей.



Декоративные плитки западного фасада. Фото из архива собора Рождества Богородицы.

Стенопись западного фасада

Как отмечает М.А. Орлова, «Роспись фасадов, за исключением традиционной ее основы, определяемой посвящением храма, в гораздо большей степени, чем живопись интерьеров, была связана с конкретными историческими событиями. Почти каждый памятник наружной живописи может служить своего рода историческим источником» [10, с. 46].

Роспись западного фасада состоит из четырех регистров. Первый регистр представляет Деисус – моление святых. Крайняя слева фигура святого в Деисусе, скорее всего, является образом Иоанна Богослова. М.А. Орлова связывает появление апостола Иоанна с именем заказчика росписи – князя или церковного иерарха. Однако, по нашему мнению, Иоанн был изображен в Деисусе именно как прорицатель Откровения о конце мира. Заметим, что в русских иконах Страшного суда конца XV – середины XVI веков⁵, апостол Иоанн со свитком Откровения изображался слева от Христа, судящего народы. В случае ферапонтовского собора, можно сказать, что Дионисий перенес образ Иоанна через стену из сцены Страшного суда (где его изображение отсутствует) в Деисус западного портала. Таким образом, весь собор, в единении его архитектуры и живописи, представляет собой аллюзию на видение апостолом Иоанном прославленного обитания праведников с Богом в спустившемся с небес Иерусалиме нового мира.

Картина нового мира в стенописи западного фасада представлена над входом в собор на 4-х килевидных архивольтах портала. Она иллюстрирует I стих XXI главы Откровения: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежние небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет». Дионисий изображает новое небо в виде небесного свода с солнцем, луной и звездами, а землю как плодоносящее поле и цветущий луг, при этом изображения воды

(водной стихии) мы на портале не видим. Почему в новом мире нет места морской стихии? А.К. поясняет это так: «Ибо для чего море, когда людям не нужно будет ни плавать, ни перевозить и доставлять по нему земные произведения в отдаленные пределы? Не будет в нем нужды даже в том случае, если бы оно означало бурную и волнующуюся жизнь. Ибо во святых не останется тогда ни смущения, ни страха» [3, с. 181]. Ианнуарий (Ивлиев) этот стих комментирует следующим образом: «Море – непреходящий библейский символ хаоса, бездны и гибели. <...> В новом мире ничего такого уже не будет, то есть не будет самой возможности зла» [5, с. 313]. Начало этого нового мира, в котором не будет моря, открывается для достойных уже при входе в собор.

Справа от центрального входа Дионисий поместил изображение архангела Гавриила, держащего свиток. Надпись на свитке гласит: «Ангел Господень напишет имена входящих во храм». Имена праведников будут записаны. Имя человека – признак личности, это означает, что в новом мире личность праведника будет сохранена. Эта идея отражена еще в словах Христа, обращенных к ученикам: «Радуйтесь тому, что имена ваши записаны на небесах!» (от Луки 10: 20). Что будет с теми, чьи имена не записаны, пророчествует Иоанн: «И поклонятся ему (дьяволу – *прим. автора*) все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни у Агнца, закланного от создания мира» (Откр.13: 8).

Нижний регистр росписи представляет собой изображение подвесных пелен с двумя декоративными медальонами. Традиционно исследователями считается, что образ белых пелен или завесы навеян описанием ветхозаветной скинии Моисея. [11, с. 338–341]. Бог дает такое повеление Моисею относительно ограды скинии: «Сделай двор скинии: с полуденной стороны к югу завесы для двора должны быть из крученого виссона, длиною во сто локтей по одной стороне...» (Исход 27: 9). Известно, что виссоном в древнем мире называлась тонкая ткань, часто белого цвета, которая использовалась в религиозных целях, а также для украшения. По нашему мнению, образ белых пелен является скорее указанием на стих из XXI главы Откровения: «И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их» (Откр. 21: 3). Собор мог пониматься не столько как образ прошлой ветхозаветной скинии, сколько как образ скинии небесной, места общения Бога и праведников в грядущем новом мире.



Портальная роспись и архитектура западного фасада. Фото из архива собора Рождества Богородицы.

Итак, следует сделать вывод о том, что архитектура и стенопись собора Рождества Богородицы являли современникам Иоасафа и Дионисия образ будущей награды праведникам – Небесный Иерусалим. И войдут в него только те, «которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь право на древо жизни и войти в город воротами» (Откр. 22: 14). Таким образом, только исполнение заповедей Христа (о любви к Богу и ближним) даст право на жизнь в небесном граде. Возможно, что таким был взгляд Иоасафа на церковно-еретическую борьбу и эсхатологические ожидания в конце XV – начале XVI веков, и этот взгляд нашел свое воплощение в уникальном облике ферапонтовского собора. Можно сказать, что гармоничные формы этого воплощения свидетельствуют нам о благородном характере одухотворенной личности инок Иоасафа, урожденного князя Оболенского, архиепископа ростовского, ярославского, белозерского.

Литература

1. Алексеев, А.И. Иосиф Волоцкий / А.И. Алексеев. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 335 с.
2. Алексеев, А.И. Религиозные движения на Руси последней трети XIV – начала XVI века: стригольники и жидовствующие / А.И. Алексеев. – М.: Индрик, 2012. – 560 с.
3. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис / Андрей Кесарийский. – М., 1901. Репринт. Изд.: Молодая гвардия, 1992. – 220 с.
4. Бочаров, Г.Н. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск / Г.Н. Бочаров, В.П. Выголов. – М.: Искусство, 1969. – 295 с.
5. Ивлиев, И. И увидел я новое небо и новую землю. Комментарий к Апокалипсису / И. Ивлиев. – М.: Издательство ББИ, 2015. – 346 с.
6. Казакова, Н.А. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XV века / Н.А. Казакова, Я.С. Лурье. – М.; Л., 1955. – 544 с.
7. Клосс, Б.М. Неизвестное послание Иосифа Волоцкого / Б.М. Клосс // ТОДРЛ. – Л., 1974. – Т. 28. – С. 350–352.
8. Лидов, А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии / А.М. Лидов. URL: <http://www.rusarch.ru/lidov1.htm>. Дата обращения: 29.04.16.
9. Нерсесян, Л.В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря / Л.В. Нерсесян. – М.: Северный паломник, 2006. – 157 с.
10. Орлова, М.А. К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря / М.А. Орлова // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера – М., 1989. – С. 46–56.
11. Орлова, М.А. О происхождении традиции изображения подвесных пелен в росписях древнерусских храмов / М.А. Орлова // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Сб. статей. – М., 2005. – С. 338–341.
12. Подъяпольский, С.С. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV–XVI вв.) / С.С. Подъяпольский // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. – М., 1970. – С. 437–458.
13. Попов, Г.В. Поездка Дионисия на Белоозеро / Г.В. Попов // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. – М., 1989. – С. 30–46.
14. Сарабьянов, В.Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря / В.Д. Сарабьянов. – М.: Индрик, 2014. – 152 с.

15. Седов, В.В. Сакральное пространство древнерусского храма: архитектурный аспект // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / [редактор-составитель А.М. Лидов]. – М., 2006. – С. 556–579.
16. Православная энциклопедия / Андрей Кесарийский. – М., 2008. – Т. 2. – С. 367.
17. Православная энциклопедия / Иоасаф. – М., 2010. – Т. 25. – С. 200–202.
18. Шелкова, Е.Н. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. История и архитектура / Е.Н. Шелкова. – Вологда: Изд. дом Вологжанин, 2010. – 32 с.
19. Успенский, Б.А. Солярно-лунная символика в облике русского храма / Б.А. Успенский // Крест и круг: Из истории христианской символики. – М., 2006. – С. 225–258.
20. Юрганов, А.Л. Категории средневековой культуры / А.Л. Юрганов. – М.: Мирос, 1998. – 448 с.

О.П. Бунина
методист отдела экскурсионно-методической работы,
«Кирилло-Белозерского историко-архитектурного
и художественного музея-заповедника»
филиал «Музей фресок Дионисия»
e-mail: ferapontovo-mfd.excurs@mail.ru
<http://kirmuseum.org/>

¹ Общепринятой датой строительства собора является 1490 год [14, с. 30]. Однако, по мнению М.А. Орловой, собор мог быть построен еще в начале 1480-х годов XV века [10, с. 52].

² Данный вопрос является предметом многочисленных исследований. основополагающими для нашей работы будут монографии А.И. Алексеева [1, 2] – одного из авторитетных современных исследователей данной темы.

³ Исследователь русского средневекового менталитета А.Л. Юрганов по этому поводу замечает: «Стремление создать архитектурные ансамбли во образ Нового Иерусалима типично для средневековья» [20, с. 387].

⁴ Общую эсхатологическую тематику имели все изображения евангельских притч в стенописи собора [9, с. 87].

⁵ Икона «Страшный суд» из Великого Новгорода III-я четверть XV века из ГТГ.

Икона «Страшный Суд» середины XVI века из деревянной церкви Покрова погоста Лядины Архангельской области из Эрмитажа.

Икона «Страшный Суд» середины XVI века из Ярославского художественного музея.