

УДК 7.03; 7.033; 7.04

DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-282-298

ОБРАЗ ХРИСТА ВСЕДЕРЖИТЕЛЯ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГЛАВЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ. ОСОБЕННОСТИ И ВРЕМЯ СЛОЖЕНИЯ ИКОНОГРАФИИ

Светлана А. Трофимова

Музеи Московского Кремля, Москва, Россия,
neoartsv@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению иконографических особенностей изображения Христа Вседержителя, расположенного в скупье главного купола Успенского собора Московского Кремля. Спаситель представлен здесь с благословляющей и одновременно сжатой десницей и закрытым Евангелием в левой руке. Несмотря на свою кажущуюся традиционность, образ имеет ряд значимых отличительных деталей, свидетельствующих о том, что существующее изображение XVII века точно воспроизводит более ранний образец 1513 года. Проведенное исследование позволяет предположить, что в эпоху правления великого князя Василия III, рассматриваемый образ Христа Вседержителя, имел особое значение и воспринимался как изображение, наиболее полно раскрывающее могущество и премудрость Создателя.

Ключевые слова: Христос Вседержитель, Пантократор, Спас со сжатой десницей, Успенский собор Московского Кремля, Московский Кремль, программа росписи

Для цитирования: Трофимова С.А. Образ Христа Вседержителя в центральной главе Успенского собора Московского Кремля. Особенности и время сложения иконографии // Academia. 2025. № 2. С. 282–298. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-282-298

THE IMAGE OF CHRIST PANTOCRATOR IN THE CENTRAL DOME OF DORMITION CATHEDRAL OF MOSCOW KREMLIN. SPECIFIC FEATURES OF THE ICONOGRAPHY AND ITS FORMING

Svetlana A. Trofimova

Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia,
neoartsv@yandex.ru

Abstract

The article studies the iconographic peculiarities of the image of Christ Pantocrator, located in the main dome of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. The Savior is represented here with a blessing gesture and at the same time with his right hand clenched and holding a closed Gospel in his left hand. Despite its apparent traditionalism, the image has a number of significant distinctive details, indicating that the existing image of the 17th century exactly reproduces the earlier pattern of 1513. As a result of the research study it can be suggested that during the reign of Grand Duke Basil, this particular image of Christ Pantocrator had a special meaning.

Keywords: Christ Pantocrator, Savior with a clenched right hand, Dormition Cathedral of Moscow Kremlin, Moscow Kremlin, program of painting, wall painting

For citation: Trofimova, S.A. (2025), "The image of Christ Pantocrator in the central dome of Dormition Cathedral of Moscow Kremlin. Specific features of the iconography and its forming", *Academia*, 2025, no 2, pp. 282–298. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-282-298

Монументальная декорация Успенского собора Московского Кремля, главного храма Московской Руси, несомненно, занимает место исключительной важности в истории древнерусского искусства. Однако, вплоть до последнего времени стенопись собора 1643 года оставалась малоизученной, поскольку в центре внимания авторов в основном находились более ранние фрески, сохранившиеся на каменной алтарной преграде и в алтарной части собора. И если отдельным композициям и циклам стенописи середины XVII века все же были посвящены немногочисленные исследования [Зонова 1964, с. 110–137; Брюсова 1985, с. 87–99; Заиграйкина 2010, с. 20–22; Заиграйкина 2012, с. 14–16; Денисов 2019, с. 62–76; Мироненко 2020, с. 45–60], то роспись куполов никогда не становилась предметом специального изучения. Между тем, исследователи монументальной живописи едины во мнении, что купол выступает центром всей системы храмовой декорации и именно он определяет основное идейное содержание его иконографической программы.

По свидетельству Владимирского летописца, первая сплошная роспись Успенского собора была начата в 1513 году, спустя тридцать четыре года после его постройки. В первый год были расписаны купольные своды и барабаны всех пяти глав: «В лето 7021. Повелением великого князя Василья Ивановича всеа Руси и благословением митрополита Варлама почали подписывать во граде Москве соборную церковь Успение святей Богородици месяца июля 6 день. Того же лета большой верх, шею, да и менших четыре верхов шеи выписали по плечной пояс» [ПСРЛ 1965, с. 141]. Закончились работы в 1515 году, в десятое лето правления великого князя Василия III, о чем специально было упомянуто в летописи [ПСРЛ 1965, с. 142].

Украшению Успенского собора стенописью так же, как ранее его строительству, придавалось огромное идеологическое значение. Это был вопрос государственной важности. Роспись собора должна была не только способствовать укреплению авторитета Русской церкви, но и сделать его соответствующим новому статусу и политическим амбициям Московского государя, ставшего после падения Константинополя главой единственного в мире независимого православного государства. Уже в 1492 году в своем «Изложении пасхалии» Московский митрополит Зосима провозгласил Москву новым Константинополем, а Московского великого князя «государем и самодержцем всеа Руси, новым царем Константином новому граду Константинову Москве, и всей Русской земле, и иным многим землям государем» [Алексеев 2009, с. 357], подразумевая под этим, что Русь стала оплотом православия, а Москва новым центром православного мира. Вселенское значение придавалось отныне и Успенскому собору, который ставился в один ряд с Софией Константинопольской и мыслился ее преемником. Подобное отношение к Успенскому собору прозвучало, в частности, в летописном сообщении об освящении в 1515 году только что украшенного росписями храма. Описывая впечатление, которое произвела стенопись на современников, летописец написал, что «тольми же чудно видети, яко входящу в церковь самому Государю Самодержцу, и святейшему Митрополиту, и пресвященным Архиепископом и Епископом и всему священному собору, и Князем, сановником и всем православным Христианом, видяще превеликое создание соборная церкви, и многочудную подпись, и великих чудотворцов целбоносные гробы, и воистину мнящиеся яко на небеси стояти...» [Софийский временник 1821, с. 355]. В словах древнерусского книжника «и воистину мнящиеся яко на небеси стояти» угадываются прямые параллели с текстом «Повести временных лет», где в рассказе о выборе веры князем Владимиром написано, что русские послы, побывав на богослужении в соборе святой Софии в Константинополе, вернулись в Киев и с восторгом сообщили князю: «и не свемы, на небеси ли есмы были, или на земле» [Повесть временных лет 1997, с. 154].

Помимо самого великого князя Василия III, разработку иконографической программы росписи собора следует, очевидно, связывать с личностью Московского митрополита Варлаама. Возведение владыки Варлаама на Московскую

кафедру, произошло 3 августа 1511 года, как раз незадолго до того времени, когда должно было быть принято решение и начата подготовка к столь масштабному мероприятию, каким было украшение стенописью главного храма государства. О личности митрополита Варлаама сведений сохранилось немного [Макарий (Веретенников) 2003, с. 582–585]. Принято считать, что он был близок к нестяжателям, и, в частности, к князю-иноку Вассиану (Патрикееву). Также известно, что он был иноком Кирилло-Белозерского монастыря, откуда в 1506 году его перевели в Москву, где он стал настоятелем Симонова монастыря. В этот период, занимаясь земельными делами обители, Варлаам имел возможность познакомиться с Феодосием и Андреем — сыновьями художника Дионисия [Дергачев 1988, с. 211]. При нем в Симоновом монастыре был построен собор в честь Рождества Пресвятой Богородицы [Полное собрание русских летописей 1904, с. 13]. В 1510 году архимандрит Варлаам вместе с епископом Коломенским Митрофаном, бывшим духовником великого князя Ивана III, сопровождал Василия III в походе на Псков. Во время этой поездки как раз и могло состояться сближение государя с будущим московским митрополитом.

К середине XVII века живопись Успенского собора, созданная в 1513–1515 годах, сильно обветшала и была сбита по приказу царя Михаила Федоровича, повелевшего «в большой соборной апостольской церкви Успения Пресвятыя Богородицы, и в приделах и в алтарях стенным письмом подписати все на ново по золоту», но с сохранением старой системы росписи [Успенский 1913, с. 6–7]. Таким образом, большая часть существующей сейчас в Успенском соборе стенописи была создана за один летний сезон 1643 года артелью, которая объединила более ста иконописцев, созданных из шестнадцати городов Руси [Успенский 1913, с. 6–7]. С целью точного воспроизведения программы предшествующей росписи семнадцатью иконописцами под руководством Ивана Паисеина в течение пяти дней с древней живописи были сняты на бумагу так называемые переводы. По-видимому, это было не столько изготовление точных прорисей, сколько подробная фиксация общей структуры росписи, состава циклов и их иконографических особенностей. Полностью ли в 1643 году была повторена первоначальная схема росписи или в нее были внесены изменения, неизвестно. Однако если говорить о куполах, то догматическая значимость и традиционная устойчивость состава их декорации, заставляют нас с особым доверием отнестись к свидетельству о возможном сохранении здесь первоначальной системы росписи. Тем более, что изучение архитектурной истории Успенского собора и бытования живописи интересующих нас зон, показывают, что кардинальные перестройки не коснулись купольных сводов и барабанов и что к 1643 году здесь, скорее всего, оставалась живопись 1513 года.

Сам факт повторения предыдущей схемы декорации не являлся чем-то необычным для древнерусского искусства. Напротив, в этом вопросе государь следовал прочно укоренившейся традиции, известной, в частности, по истории двух других кремлевских ансамблей — домово́й Благовещенской церкви и Архангельского собора¹.

Успенский собор Московского Кремля имеет пять световых глав. Благодаря не свойственным древнерусской архитектуре чертам созданного Аристотелем Фиораванти собора, четыре боковых купола имеют в своем основании диаметр, по размеру равный диаметру центральной главы, что, конечно, способствует хорошему обзору живописи малых куполов и делает их роль в программе росписи храма весьма значимой. Вместе с тем, при подобной структуре, теряется доминирующая роль главного купола, обычно выделявшегося своими размерами

¹ Особенно наглядно преемственность программы росписи можно проследить на примере Благовещенского собора Московского Кремля, в стенописи которого, созданной в 1547–1551 гг., присутствуют изображения Древа Иесеева и Апокалипсиса. Вместе с тем, из письма Епифания Премудрого известно, что эти композиции появились здесь еще в 1405 г., когда в Благовещенском соборе работали Феофан Грек, Прохор с Городца и Андрей Рублев [Качалова, Маясова, Щенникова 1990, с. 24]. Подобная ситуация также характерна для росписи Архангельского собора, где в XVII в. была точно повторена программа стенописи грозненского времени [Самойлова 2004, с. 12, 26].



Ил. 1. Христос Вседержитель. 1643. Роспись центральной главы Успенского собора Московского Кремля.

и господствовавшего над храмовым пространством. Поэтому с целью приближения к традиционному соотношению размеров куполов, Аристотелем Фиораванти был увеличен диаметр центральной главы по отношению к ее парусному кольцу [Подъяпольский 1985, с. 34].

В скуфье главного купола собора помещен погрудный образ Христа Вседержителя, окруженный голубовато-зеленой славой, заполненной небесными силами (ил. 1). Своды малых глав занимают крупномасштабные изображения Богоматери Воплощение (юго-восточная глава) и трех различных образов Бога: Спаса Эммануила (северо-восточная глава), Спаса Нерукотворного (северо-западная глава) и Господа Саваофа (юго-западная глава). Декорация барабана центральной главы разбита на три яруса. В верхнем изображены восемь ростовых фигур архангелов, чередующихся с изображениями херувимов и серафимов. Ниже помещены фигуры восьми праотцев в рост, а в основании барабана представлены полуфигуры двенадцати сыновей Иакова в медальонах.

Традиционная система декорации крестово-купольного храма, разработанная в византийском искусстве и принятая затем на Руси, была организована в соответствии со сложившимися представлениями о его символике и имела в своей основе четко выстроенную иерархическую структуру. Первенствующее место в этой системе отводилось изображениям, занимавшим верхние части храма, прежде всего, зону купола, символизирующую Церковь Небесную. Храм являл собой идеальный образ космоса, а его купол символизировал небесный свод, место пребывания невидимого Бога. В послеиконоборческий период в византийской храмовой декорации наиболее распространенным сюжетом центрального купола становится образ Христа Вседержителя².

² Христос Пантократор (Вседержитель) — одно из наименований Бога в Священном Писании, встречающееся в Ветхом и Новом Заветах. Известно несколько типов изображений Христа с этим названием. Наиболее распространенным вариантом иконографии является поясное изображение Спасителя, благословляющего правой рукой и держащего Евангелие в левой [Квливидзе 2006, с. 180]. Формирование данного



Ил. 2. Христос Вседержитель. 1643. Роспись свода центральной главы Успенского собора Московского Кремля.

По выражению В.Д. Сарабьянова, Спаситель изображался как «демиург, Творец вселенной, Владыка мира и грядущий Судья, но и как милосердный Спаситель» [Попова, Сарабьянов 2017, с. 32]. Образ Пантократора, царящий над всем храмовым пространством, создавал ощущение зримого присутствия Бога, преподающего благословение народу, собравшемуся на богослужение [Мэтьюз 1994, с. 8; Попова, Сарабьянов 2017, с. 33].

В древнерусском искусстве традиция изображения Вседержителя в куполе берет свое начало в декорации Десятинной церкви, главный купол которой, по мнению исследователей, был украшен фигурой Пантократора [Сарабьянов 2006, с. 385, 391; Попова, Сарабьянов 2007, с. 183]. Изображение Христа Пантократора в куполе также, вероятно, находилось в Спасском соборе Чернигова и Успенской церкви Киево-Печерской Лавры [Попова, Сарабьянов 2007, с. 192, 472]. А наиболее ранним сохранившимся до нашего времени купольным образом Христа Вседержителя являются мозаики Софии Киевской. В дальнейшем, вплоть до середины XVI века, в русском искусстве эта традиция остается господствующей.

В скуфье центрального купола Успенского собора Господь Вседержитель представлен погрудно с благословляющей десницей и закрытым Евангелием в левой руке (ил. 2). Кисть его правой руки высвобождена из складок гиматия и поднята к плечу, располагаясь на границе фигуры и золотого фона, пальцы сложены в неявном двуперстном благословении. Узкая вытянутая ладонь левой руки с плотно сжатыми пальцами придерживает небольшое по размеру Евангелие, расположенное почти по центру фигуры. Древний грунт сохранился на этом изображении не полностью. Крупные реставрационные вставки находятся в нижней части лика Спасителя и на шее. И поскольку в этом месте авторский красочный слой в значительной степени утрачен и практически не видна борода, то шея кажется непропорционально длинной. Значительно пострадала и авторская живопись одежд: на красном хитоне от орнамента остались только следы, а от гиматия, бывшего первоначально синим, уцелела только рефть. Однако графья просматривается везде кроме вставок. И поэтому, несмотря на утраты, в целом можно говорить о сохранности рисунка и иконографических деталей росписи 1643 года.

иконографического типа происходит в VI в. К VII в. относится самый ранний пример расположения этого изображения в куполе [Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004, с. 268; Попова, Сарабьянов 2017, с. 34].



Ил. 3. Христос Вседержитель. 1109. Роспись центральной главы Софийский собора в Новгороде Великом. Фотография начала XX века.



Ил. 4. Дионисий. Христос Вседержитель. 1502. Роспись купола собора Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря.

Несмотря на свою кажущуюся традиционность, образ Христа Вседержителя в куполе Успенского собора имеет ряд значимых отличительных деталей, свидетельствующих о том, что существующее изображение XVII века очень точно воспроизводит более ранний образец 1513 года. Прежде всего, обращает на себя внимание характер изображения фигуры Спасителя, а точнее, ее силуэт. Мы видим, что Христос представлен с приподнятыми и простертыми в стороны руками, так что его плечи и руки образуют прямую линию, создавая ощущение парящей в воздухе фигуры, словно стремящейся выйти за пределы скуфы и заполнить собою пространство. В византийской традиции подобное изображение Христа, как бы наполняющего собою вселенную и, одновременно, вбирающего ее в свои объятия, было хорошо известно и получило распространение в палеологовскую эпоху. По рисунку очень близка кремлевской росписи композиция в куполе Боянской церкви в Болгарии (1259). Похожие изображения известны в куполе церкви Богоматери Одигитрии в Печке Патриаршей в Метохии (Косово) (1335), в куполе притвора храма Архангела Михаила в Лесново в Северной Македонии (1346–1348) и многих других.

В древнерусской живописи к рассматриваемому типу принадлежало знаменитое изображение Христа Пантократора в центральной главе Софийского собора в Великом Новгороде и восходящие к нему росписи новгородских храмов XIV века (ил. 3) [Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004, с. 267–277]. Вместе с тем, этот иконографический извод был популярен не только в новгородском искусстве. Он был использован Дионисием в 1502 году для росписи купола Рождественского собора в Ферапонтово (ил. 4). Его же мы встречаем в центральном куполе Благовещенского собора Кремля (живопись 1885 года точно следует древнему изображению 1547–1551 годов) и в северо-западной главе Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598). Приведенные примеры свидетельствуют о повсеместном распространении подобной иконографии в XIV–XVI веках, в то время как для монументальных росписей XVII века она была не характерна. Единственными известными нам исключениями, являются: изображение в юго-восточной главе Рождественского собора Суздаля (1635) и образ Пантократора в куполе церкви Ризоположения в Кремле (1644) (ил. 5).

Еще одной чрезвычайно важной иконографической деталью рассматриваемого образа является характер изображения благословляющей десницы Спасителя: его рука поднята к плечу, пальцы сложены в двуперстном благословении, при этом опущены вниз и как бы сжаты. По наблюдению исследователей,



Ил. 5. Христос Вседержитель. 1885 (по древнему образцу). Роспись центральной главы Благовещенского собора Московского Кремля.

изображение сжатой десницы встречается в византийских купольных образах Христа Пантократора с XI века [Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004, с. 270–271; Царевская 2005, с. 200]. Однако особенно популярной сжатая десница становится в палеологовское время³. Сам же извод восходит к константинопольскому протографу, известному уже на монетах императора Константина VII Багрянородного [Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004, с. 271; Царевская 2005, с. 200]. Считается также, что сжатая десница скорее всего присутствовала в образе Христа Пантократора, находившемся в куполе одного из самых значимых соборов Константинополя — храме Святых Апостолов [Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004, с. 272; Царевская 2005, с. 200].

В древнерусском искусстве к рассматриваемому типу относился упоминавшийся образ Христа Вседержителя в куполе Софийского собора в Великом Новгороде. Вслед за ним, изображение сжатой десницы, ставшее местной традицией, не раз повторяется во многих новгородских ансамблях XIV века⁴. С начала XVI века подобная иконография получает общерусское распространение. Образ Спасителя со сжатой десницей мы встречаем в Рождественском соборе Ферапонтово, в Благовещенском соборе Кремля и в одной из глав Смоленского собора Новодевичьего монастыря. В представленный ряд памятников XVI века, по-нашему мнению, может быть включен и образ Христа Пантократора из Успенского собора Кремля. Подтверждением этого вывода является, в частности, и то обстоятельство, что изображение сжатой десницы, столь

³ Мозаики церкви Панагии Паригоритиссы в Арте (Греция) (ок. 1290), церкви Богоматери Паммакариссос в Константинополе (ок. 1315), росписи Боянской церкви, церкви монастыря Лесново и др.

⁴ В их числе: церковь Успения на Волотовом поле (1363), церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1378), церковь Федора Стратилата на ручью (1370–1380-е) и др.



Ил. 6. Христос Вседержитель. 1644. Роспись купола церкви Ризположения в Московском Кремле.

распространенное в искусстве XIV–XVI вв., практически исчезает в росписях XVII века. Единственный известный нам пример повторения этой детали — церковь Ризположения в Московском Кремле (1644), роспись которой была выполнена год спустя после украшения живописью Успенского собора (ил. 6). Остальные сохранившиеся памятники XVII века относятся к иному варианту изображения Спасителя, который восходит к мозаике Софийского собора в Киеве (1040–е) и представляет Христа в более привычной иконографии: с опущенными плечами и расположенной перед грудью благословляющей десницей⁵.

Возможно, именно такой извод был распространен в храмах Владимиро-Суздальской Руси в XII–XV веках. И хотя отсутствие памятников не позволяет нам говорить об этом с уверенностью, повод для того, чтобы выдвинуть подобное предположение, все же есть. В 1859 году Ф.Г. Солнцев, специально командированный во Владимир только что созданной Императорской Археологической Комиссией, скопировал и кратко описал в то время уже крайне поблекшую, но почти целиком сохранившуюся роспись купола церкви Покрова на Нерли, от которой сейчас обнаруживаются лишь крохотные фрагменты. По мнению исследователей, зафиксированная им живопись купола, скорее всего, была создана около 1165 года [Воронин 1961, с. 271–272; Лифшиц 1997, с. 158–159]⁶. На рисунке Ф.Г. Солнцева Спас Вседержитель представлен с естественной линией плеч и расположенной перед грудью благословляющей десницей. Еще одним косвенным свидетельством использования в куполах храмов Северо-Восточной Руси именно подобной иконографии может являться изображение

⁵ Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1641), Успенский собор Нягинина монастыря (1647–1648), церковь Николая Мокрого в Ярославле (1673–1674), Софийский собор в Вологде (1686–1688) и др.

⁶ Важно, однако, отметить, что комментарий Ф.Г. Солнцева о том, что открытая живопись «...была исправляема в царствование Михаила Федоровича» не позволяет однозначно утверждать, что зафиксированное им изображение полностью относилось к XII веку [Воронин 1961, с. 272].



Ил. 7. Христос Вседержитель. Конец XII века. Пластина западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале.

Христа Вседержителя на золотых западных воротах собора Рождества Богоматери в Суздале (конец XII века). Пластина с изображением Спасителя, окруженного фигурами шестикрылых серафимов и символов евангелистов, располагается в верхней части западных врат (ил. 7). А.М. Манукян считает возможным ассоциировать этот образ Вседержителя с росписью купола, поскольку «верхний ярус врат, без сомнения, соответствует зоне куполов и верхнего уровня сводов храма и символизирует небесную сферу» [Манукян 2013, с. 10; Манукян 2018, с. 9–11]. К этому же иконографическому типу принадлежит образ Спасителя, сохранившийся в центральном куполе собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле (1563). И именно такую иконографию мы встречаем в большинстве монументальных росписей XVII века.

Предпринятый анализ памятников показывает, что образ Христа Вседержителя в центральном куполе Успенского собора Московского Кремля является для времени своего создания (1643) весьма архаичным и не находит близких аналогий в современных ему росписях. Это обстоятельство позволяет с большой долей уверенности говорить о том, что существующее изображение Христа Вседержителя точно повторяет иконографические особенности образа 1513 года. Еще более очевидным это утверждение становится при сопоставлении друг с другом изображений Христа Пантократора в Успенском соборе московского Кремля и соборе Рождества Богородицы в Ферапонтово, которое обнаруживает несомненное сходство их композиционного решения, близость отдельных деталей и особенностей рисунка. Особенно обращают на себя внимание похожие силуэты фигур, жесты рук и изображения Евангелий. Также у них довольно близки типы ликов — с сравнительно невысоким лбом и удлиненной могучей шеей. В Кремлевской фреске линия плеч и очертания фигуры кажутся несколько резкими по сравнению с образом Дионисия, что во многом происходит за счет контраста золота фона и синего цвета одежд. В Рождественском соборе этого не происходит, поскольку синие одежды Христа сливаются с голубым фоном скуфьи, создавая ощущение парящей в куполе фигуры. Похожее колористическое решение, скорее всего, присутствовало и в росписи 1513 года, в которой еще

не было золотого фона, появившегося в 1643 году. Также влияет на восприятие кремлевского образа плохая сохранность живописи нижней части лица Христа.

Интересная закономерность выявляется при сравнении изображений Христа Вседержителя, сохранившихся в куполах трех храмов Московского Кремля: Успенского и Благовещенского соборов и церкви Ризположения. Сопоставление этих образов показывает, что все они имеют сходные иконографические признаки. При этом, особенно близки композиции в куполах Успенского и Благовещенского соборов, и, чуть отличается от них, изображение Спасителя в церкви Ризположения. Отмеченное иконографическое сходство не может быть случайным и, скорее всего, говорит о существовании особой «кремлевской» традиции подобных изображений.

Когда же могла возникнуть такая традиция, и что способствовало ее формированию? Попробуем выдвинуть некоторые предположения. Во-первых, нельзя исключить, что у рассматриваемых изображений мог быть единый прототип — какой-то неизвестный нам древний почитаемый кремлевский образ Вседержителя. Таким чтимым образом могло быть, например, изображение, выполненное Феофаном Греком и Андреем Рублевым в 1405 году в куполе Благовещенского собора Кремля. В пользу высказанной гипотезы свидетельствует, в частности, то обстоятельство, что именно к подобному иконографическому изводу относится образ Христа Пантократора в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде, расписанной Феофаном Греком ранее, в 1378 году. Также можно предположить, что использование рассматриваемой иконографии было обусловлено существовавшей в начале XVI века традицией, характерной не только для творчества Дионисия (о чем говорят росписи Феррапонтово), но и для его сыновей и художников его круга, расписывавших в 1508 году Благовещенский и в 1513-м — Успенский соборы. Кроме того, образ Христа со сжатой десницей, вызывавший ассоциации с Великим Новгородом, мог напоминать о подчинении этого вольного города Москве, наглядно свидетельствуя о происшедшем тогда объединении русских земель под державной рукой Московского государя. Однако, какие объяснения мы бы ни находили, очевидно, что подобная иконографическая традиция должна была иметь и свое определенное идейное обоснование. Какое же символическое значение могло придаваться рассматриваемому образу, как воспринимали и какой смысл вкладывали в него в начале XVI века?

По мнению исследователей, первое свидетельство о древнерусском купольном образе Христа Пантократора, отчасти раскрывающее и его догматический смысл, дошло до нас, в молитве князя Владимира, с которой он обратился к Спасителю при освящении Десятинной церкви: «„Господи Боже! Призри с небеси и виждь. Посети винограда своего. И сверши, яже насади десница твоя“, люди сия новыя, имже обратил еси сердца в разум, познати тебе, истиннаго Бога...» [Повесть временных лет 1997, с. 168]. Как мы видим, в этих словах уже присутствует упоминание божественной десницы, с которой связывается проявление власти и творческой силы Создателя, и его особое покровительство вновь крещеному народу. Господь предстает здесь как могущественный Небесный Владыка, «Царь царствующих и Господь господствующих» (1 Тим. 6:15). Важно отметить, что приведенные слова молитвы князя Владимира, содержащие упоминание божественной десницы, содержат прямую цитату из 79 псалма, поэтические образы которого одновременно составляют близкую словесную параллель изображению Христа со сжатой десницей: «Боже сил, обратися убо, и призри с Небесе и виждь, и посети виноград сей, и соверши и, егоже насади десница Твоя, и на сына человеческого, егоже укрепил еси Себе... Да будет рука Твоя на мужа десницы Твоея, и на сына человеческого, егоже укрепил еси Себе, и не отступим от Тебе...» (Пс. 79:15–16, 18).

В то же время стихи 79 псалма звучат в храме на архиерейской литургии, когда во время пения Трисвятого архиерей выходит на амвон и со словами

архиерейской молитвы: «Призри с небесе, Боже, и виждь...» благословляет собравшийся народ крестом и дикирием.

Еще одним, особенно ценным для нас, источником сведений о символике купольного изображения Христа Пантократора является «Легенда о Спасовом образе» — древнерусское сказание, посвященное находившемуся в куполе Софии Новгородской образу Спасителя. Легенда является частью «Сказания о церкви Святыя Софии Премудрости Божия в Великом Новеграде», известного как в отдельных списках, так и в составе Новгородских летописей. Относительно времени появления этой легенды в науке нет единого мнения. Ее датировка колеблется от XI века до начала XVI века [Брюсова 1966, с. 58; Конявская 2014, с. 182]. Самые ранние списки Сказания относятся к 20-м годам XVI века. Однако, по мнению исследователей, письменному тексту предшествовал длительный период устного бытования [Конявская 2014, с. 184]. В настоящее время наиболее вероятным временем сложения Сказания считается последняя четверть XV века [Печников 2016, с. 33], поэтому, у нас есть все основания предполагать, что и митрополит Варлаам и великий князь Василий III могли быть хорошо знакомы с легендой о Спасовом образе, тем более, что в 1510 году во время похода на Псков они вместе посещали Великий Новгород.

В легенде рассказывается о том, что для украшения Софийского собора в Новгород были приглашены художники из Царьграда. В куполе, они написали образ Иисуса Христа с благословляющей рукой, однако на следующий день епископ Лука пришел и увидел, что образ Спасителя написан без благословляющей руки. Тогда иконописцы снова написали десницу благословляющей, а на утро все повторилось. Так продолжалось несколько дней, пока с неба не послышался глас Господень, обращенный к иконописцам: «Писари, писари, о писари! не пишете мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою, аз бо в сей руке моей сей великий Новград держу; а когда сия рука моя распространится, тогда будет граду сему скончание» [ПСРЛ 1841, с. 211].

Присутствующий в приведенном рассказе мотив удерживания города в деснице Господней, очевидно появился из-за стремления истолковать необычный характер изображения руки Вседержителя. Вместе с тем, на подобное осмысление образа могло оказать влияние и само наименование рассматриваемого иконографического типа — Пантократор-Вседержитель — в котором также очень отчетливо звучит мотив удерживания, и акцентируется внимание на могуществе и неограниченной власти Создателя. Именно в таком ключе было принято объяснять наименование Вседержитель и в святоотеческой традиции. Так, по словам святителя Григория Нисского, Бог есть Вседержитель, «ибо Он держит в ладони земную сферу и измеряет рукой глубину моря. Он объемлет в Себе всякое духовное творение, дабы все могло пребывать в бытии, управляемое Его вседержительной властью» [Мэтьюз 1994, с. 10]. Эта же мысль звучит и у Дионисия Ареопагита: Бог называется Вседержителем, «ибо все пребывает в Нем, Он содержит и обнимает все... Он все творит из Себя, подобно источнику, который все сохраняет и все возвращает в Себя Самого, и подобно опоре, которая все подпирает. Он поддерживает мир, как Вседержитель, дабы ничто не исчезло и не лишилось своего совершенного местопребывания» [Мэтьюз 1994, с. 10].

Таким образом, можно предположить, что символическое значение рассматриваемого жеста заключалось в том, что десница с опущенными вниз и как бы сжатыми пальцами переставала быть просто благословляющей. Она соединяла в себе жест благословения с движением удерживания, что позволяло наглядно изобразить Всемогущего Бога, Того, «кто в своей руке держит весь сотворенный Им мир», а в сочетании с изображением фигуры, стремящейся заполнить собою пространство, этот иконографический извод становился одним из наиболее точных зрительных эквивалентов наименования Вседержитель.

Вместе с тем, обращение к древнерусским церковно-публицистическим произведениям конца XV — начала XVI века позволяет сделать вывод о том, что рассматриваемый тип Христа Пантократора, в котором акцентировалась

«вседержительная» составляющая его образа, мог иметь особое значение для формирующейся идеологии Московского государства и обоснования сакрального характера самодержавной власти великого князя. В этот период древнерусские книжники активно развивают учение о божественном происхождении царской власти, используя при этом сочинения византийских авторов. Особенно часто ими цитируется такой значительный памятник греческой патристики, как «Послание восточных патриархов императору Феофилу против иконоборческой ереси» (в русской традиции — «Многосложное послание» или «Многосложный свиток») [Плюханова 2014, с. 345–347], из которого, в частности, заимствуется мотив всемогущей божественной десницы. Примечательно, что образ десницы появляется уже в словах, сказанных Ивану III Московским митрополитом Симон в Успенском соборе при возведении его на митрополичью кафедру: «Все-могущая и вседержащая десница вышняго, да сохранит Бог поставленное твое царство, самодержавный государю и владыко, мирно да будет и многолетное твое государство и победительно» [Плюханова 2014, с. 363]. Б.А. Успенский отмечал, что это был новый чин, «который ближайшим образом напоминал поставление патриарха в Константинополе», и что посредством него «великий князь заявлял о себе как о преемнике византийского императора» [Плюханова 2014, с. 364]. Мотив сохраняющей царство божественной десницы использует в своих сочинениях и Иосиф Волоцкий. Например, в послании великому князю Василию III «на еретики», он пишет: «И того ради непоколебимо и непревратно соблюдет и сохранит вышняго десница Богом поставленное твое царство, самодержавный царю и владыка. И с твоею благочестивою и великою княинею и мирна да будет и многолетна твоя держава и победительна...». [Послания Иосифа Волоцкого 1959, с. 231–232, 228].

Рассуждая о сакральном характере власти московского государя, которого «постави Дух Святыи пасти люди Господня» [Библиотека литературы Древней Руси 1981, с. 426], древнерусские книжники проводят параллель между Небесным Царем и земным самодержавным Государем, много внимания уделяя ответственности властителя за вверенный ему Богом народ и Церковь. Так Иосиф Волоцкий, опираясь на сочинение «Поучение благого царства» византийского писателя VI века Агапита, в послании великому князю Василию III пишет: «Царь убо естеством подобен есть всем человеком, а властью же подобен есть вышнему Богу. Но якож Бог хочет всех спасти, також и царь все подручное ему да хранит» [Послания Иосифа Волоцкого 1959, с. 184–185; Преподобный Иосиф Волоцкий 2016, с. 418]. Иными словами, подобно тому как Господь Вседержитель держит в своей руке весь мир, так и Божией милостью Государь Всея Руси крепкой рукой должен удерживать дарованную ему Богом землю, защищать и хранить православную веру, или, говоря словами старца Филофея, «подобает ... царю, сие держати царствие свое со страхом Божьим» [Синицына 1998, с. 361]. При этом, упоминая в своих сочинениях великого князя, Иосиф Волоцкий нередко называет его просто одним словом — «Державный».

Примечательно, что «державную» тему в росписях подкупольного пространства Успенского собора продолжает текст молитвы, расположенной в основании юго-восточной главы вокруг образа Богоматери Воплощение: «Блажим тя вси роди Богородице Дево, в тя бо невместимы Христос Бог наш вместится изволи блажени еси мы предстательницу тя имуще день бо и нощ молишася о нас и державы царствия твоими молитвами утверждаются тем благодаряще вопием ти радуися обрадованная господь с тобою»⁷ (*курсив* С. Т.). Для нас особенно важно то, что строки этой молитвы: «державы царствия твоими молитвами утверждаются» вызывают отчетливые ассоциации с историей возникновения Похвальского придела, устроенного в память о заступничестве Богоматери за Русь, случившемся в 1459 году, когда на праздник Похвалы Богоматери армия

⁷ Эта молитва с раннего времени входит в состав повседневной полунощницы, также она исполняется на службе в день Успения Богоматери, престольного праздника Успенского собора, и во время чина возношения панагии, происхождение которого, связывается с Успением.

московского князя Ивана Васильевича обратила в бегство войско татарского хана Седи-Ахмета.

Проведенное исследование показывает, что изображение Христа Пантократора в куполе Успенского собора, скорее всего, точно повторяет предыдущий образ, созданный в 1513 году. У нас есть основания предполагать, что в начале XVI века образ Христа Вседержителя со сжатой десницей имел особое значение и воспринимался как изображение, наиболее полно раскрывающее могущество и премудрость Создателя, который, по словам Иосифа Волоцкого, есть «Бог наш, измеривший небо пядью и содержащий землю в руке Своей» [Преподобный Иосиф Волоцкий 2016, с. 184]. В образе Спасителя со сжатой десницей воплощалось христианское представление об устройстве мироздания, управляемого божественным промыслом. Также он мог соотноситься с идеей сильной самодержавной власти, имеющей божественное происхождение, напоминая о том единственно правильном миропорядке, в котором православный государь, получив от Господа «скипетр земного царствия», призван, подражая ему, заботиться о своих подданных, хранить в чистоте православную веру и вверенное его заботам стадо Христово.

Литература

1. Алексеев 2009 — Алексеев И. А. Зосима // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2009. Т. 20. С. 355–360.
2. Библиотека литературы Древней Руси 1981 — Библиотека литературы Древней Руси: В 20-ти т. Т. 6: XIV — середина XV века. М.: Художественная литература, 1981.
3. Брюсова 1966 — Брюсова В. Г. Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенда о Спасовом образе // Труды Отдела древнерусской литературы. М; Л.: Наука, 1966. Т. 22. С. 57–64.
4. Брюсова 1985 — Брюсова В. Г. Композиция «Новозаветной Троицы» в стенописи Успенского собора Московского Кремля (к вопросу о содержании наружных росписей) // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 87–99.
5. Воронин 1961 — Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков: В 2-х т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. 1: XII столетие.
6. Денисов 2019 — Денисов Д. В. К вопросу о происхождении иконографии «Великий вход» в русской монументальной живописи храмов XVI — 1-й пол. XVII в. // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2019. Вып. 33. С. 62–76.
7. Дергачев 1989 — Дергачев В. В. Родословие Дионисия Иконника // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1988. М.: Наука, 1989.
8. Заиграйкина 2010 — Заиграйкина С. П. Цикл «Акафист Богоматери» в стенописи Успенского собора Московского Кремля: происхождение, иконография и место в системе росписи 1642–1643 годов // Филевские чтения. Тезисы десятой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII — первой половины XVIII вв. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 20–22.
9. Заиграйкина 2012 — Заиграйкина С. П. Тема Страстей Христовых в росписи 1642–1643 гг. Московского Успенского собора в Кремле. Постановка вопроса // Филевские чтения. Тезисы одиннадцатой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII — первой половины XVIII вв. М.: МАКС Пресс, 2012. С. 14–16.
10. Зонова 1964 — Зонова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 110–137.
11. Качалова, Маясова, Щенникова 1990 — Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990.
12. Квливидзе 2006 — Квливидзе Н. В. Господь Вседержитель // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2006. Т. 12. С. 179–181.
13. Конявская 2014 — Конявская Е. Л. Сказание о создании Софии Новгородской и Спасовом образе: текстология и хронология // Кирик Новгородец и древнерусская культура. Великий Новгород, 2014. Ч. 3. С. 182–190.

14. Лифшиц 1997 — Лифшиц Л. И. К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М.: Модус граффити, 1997. С. 156–174.
15. Лифшиц, Сарабьянов, Царевская 2004 — Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
16. Макарий (Веретенников) 2003 — Макарий (Веретенников), архимандрит. Варлаам // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2003. Т. 6. С. 582–585.
17. Манукян 2013 — Манукян А. М. Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры конца XII — первой трети XIII века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2013.
18. Манукян 2018 — Манукян А. М. Композиция верхнего ряда клейм западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2018. Вып. 31. С. 9–31.
19. Мироненко 2020 — Мироненко О. Г. Изображения апостолов в программе росписи Успенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» / Отв. ред. А. Л. Баталов. М., 2020. Вып. 30. С. 45–60.
20. Мэтьюз 1994 — Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Христа Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 7–16.
21. Печников 2016 — Печников М. В. Лука // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2016. Т. 41. С. 587–592.
22. Плюханова 2014 — Плюханова М. Б. «Много-сложное послание/свиток» как лаборатория идей // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская Академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2014. Т. 62. С. 343–374.
23. Повесть временных лет 1997 — Повесть временных лет (Подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова) // Библиотека литературы Древней Руси / Российская Академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 1997. Т. 1: XI–XII века.
24. Подъяпольский 1985 — Подъяпольский С. С. К вопросу о своеобразии архитектуры Московского Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 24–51.
25. ПСРЛ 1841 — Полное собрание русских летописей. СПб.: изд. Археографической комиссии, 1841. Т. 3: IV. Новгородские летописи.
26. ПСРЛ 1904 — Полное собрание русских летописей. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1904. Т. 13, 1-я половина. VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью.
27. ПСРЛ 1965 — Полное собрание русских летописей. М.: Наука, 1965. Т. 30. Владимирский летописец. Новгородская вторая (Архивская) летопись.
28. Попова, Сарабьянов 2007 — Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X — середины XI века. Живопись второй половины XI — второй четверти XII века // История русского искусства: В 22-х т. Т. 1: Искусство Киевской Руси. IX — первая четверть XII века. М.: Северный паломник, 2007. С. 179–323.
29. Попова, Сарабьянов 2017 — Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-Пресс, 2017.
30. Послания Иосифа Волоцкого 1959 — Послания Иосифа Волоцкого / Подгот. А. А. Зимин, Я. С. Лурье. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.
31. Преподобный Иосиф Волоцкий 2016 — Преподобный Иосиф Волоцкий. Просветитель. М.: Институт русской цивилизации, Родная страна, 2016. Изд. 2-е.
32. Самойлова 2004 — Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
33. Сарабьянов 2006 — Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // ΣΟΦΙΑ. Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 375–404.
34. Сеницына 1998 — Сеницына Н. В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской

средневековой концепции (XV–XVI вв.). М.: Индрик, 1998.

35. Софийский временник 1821 – Софийский временник, или Русская летопись с 862 по 1534 год. Издал Павел Строев. М.: Тип. С. Селивановского, 1821. Ч. 2: С 1425 по 1534 год.

References

1. Alekseev, I. A. (2009), "Zosima" [Zosima], *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Moscow, Russia, V. 20, pp. 355–360.
2. Biblioteka literatury (1981), *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [The library of literature of Ancient Russia], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, USSR, 20 vols., V. 6.
3. Bryusova, V. G. (1966), "Freska Vsederzhatelya novgorodskoy Sofii i legenda o Spasovom obraze" [The fresco of the Almighty of Novgorod Sofia and the legend of the Savior Image], *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*, Moscow, Leningrad, USSR, V. 22, pp. 57–64.
4. Bryusova, V. G. (1985), "Kompozitsiya Novozavetnoy Troitsy v stenopisi Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya (k voprosu o sodержanii naruzhnykh rospisey)" [The composition of the New Testament Trinity in the wall painting of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin (on the issue of the contents of the exterior paintings)], *Uspensky sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 87–99.
5. Voronin, N. N. (1961), *Zodchestvo Severo-Vostochnoy Rusi XII–XV vekov* [Architecture of Northeastern Russia of the 12th–15th centuries], *Izd-vo Akademii nauk SSSR*, Moscow, USSR, V. 20.
6. Denisov, D. V. (2019), "K voprosu o proiskhozhdenii ikonografii "Veliky vkhod" v russkoy monumentalnoy zhivopisi khramov XVI–1-ya pol. XVII v." [On the question of the origin of the iconography of the Great Entrance in the Russian monumental painting of temples of the 16th–first half of the 17th century], *Vestnik PSTGU. Ser. V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, *Pravoslavny Svyato-Tikhonovskiy gumanitarny un-t*, Moscow, Russia, V. 33, pp. 62–76.
7. Dergachiov, V. V. (1989), "Rodoslovie Dionisiya Ikonnika" [The Genealogy of Dionysius the Iconographer], *Pamyatniki kultury. Novye otkrytiya. Pismennost. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1988*, Nauka, Moscow, USSR.
8. Zaigraykina, S. P. (2010), "Tsikl Akafist Bogomateri v stenopisi Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya: proiskhozhdenie, ikonografiya i mesto v sisteme rospisi 1642–1643 godov" ["The Akathist of the Mother of God cycle in the wall painting of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin: origin, iconography and place in the painting system of 1642–1643"], *Filevskie chteniya. Tezisy desyatoy nauchnoy konferentsii po problemam russkoy khudozhestvennoy kultury XVII–pervoy poloviny XVIII vv.*, MAKS Press, Moscow, Russia, pp. 20–22.
9. Zaigraykina, S. P. (2012), "Tema Strastey Khristovykh v rospisi 1642–1643 gg. Moskovskogo Uspenskogo sobora v Kremle. Postanovka voprosa" [The theme of the Passion of Christ in the painting of the 1642–1643 Moscow Dormition Cathedral in the Kremlin. Statement of the question], *Filevskie chteniya. Tezisy odinnadsyatoy nauchnoy konferentsii po problemam russkoy khudozhestvennoy kultury XVII–pervoy poloviny XVIII vv.*, MAKS Press, Moscow, Russia, pp. 14–16.
10. Zonova, O. V. (1964), "Stenopis Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" [Wall painting of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin], *Drevnerusskoe iskusstvo^ XVII vek*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 110–137.
11. Kachalova, I. Ya., Mayasova, N. A., Shchenikova, L. A. (1990), *Blagoveshchensky sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikalnogo pamyatnika russkoy kultury* [The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. On the 500th anniversary of the unique monument of Russian culture], *Iskusstvo*, Moscow, USSR.
12. Kvlividze, N. V. (2006), "Gospod Vsederzhitel" [The Lord Almighty], *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Moscow, Russia, V. 12, pp. 179–181.
13. Konyavskaya, E. L. (2014), "Skazanie o sozdaniy Sofii Novgorodskoy i Spasovom obraze: tekstologiya i khronologiya" [The Legend of the Creation of Sophia of Novgorod and the Image of the Savior: textual and chronology], *Kirik Novgorodets i drevnerusskaya kultura*, Veliky Novgorod, V. 3, pp. 182–190.
14. Lifshits, L. I. (1997), "K voprosu o rekonstruktsii programm khramovykh rospisey Vladimiro-Suzdalskoy Rusi XII v." [On the issue of reconstruction

- of programs of temple murals of Vladimir-Suzdal Russia of the 12th century], *Dmitrievsky sobor vo Vladimire: k 800-letiyu sozdaniya*, Modus graffiti, Moscow, Russia, pp. 156–174.
15. Lifshits, L. I., Sarabyanov, V. D., Tsarevskaya, T. Yu. (2004), *Monumentalnaya zhivopis Velikogo Novgoroda. Konets XI—pervaya chetvert XII veka* [Monumental painting of Veliky Novgorod. The end of the 11th—the first quarter of the 12th century], Dmitry Bulanin, St Petersburg, Russia.
16. Makary, (Veretennikov), arkhimandrit (2003), “Varlaam” [“Varlaam”], *Pravoslavnyaya entsiklopediya*, Moscow, Russia, V. 6, pp. 582–585.
17. Manukyan, A. M. (2013), *Zapadnye i yuzhnye vrata sobora Rozhdestva Bogoroditsy v Suzdale kak pamyatnik russkoy khudozhestvennoy kultury kontsa XII—pervoy treti XIII veka. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchionoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya* [The western and southern gates of the Cathedral of the Nativity of the Virgin in Suzdal as a monument of Russian artistic culture of the late 12th—first third of the 13th century. Abstract of the thesis for the degree of Candidate of Art Criticism], Moscow, Russia.
18. Manukyan, A. M. (2018), “Kompozitsiya verkhnego ryada kleym zapadnykh vrat sobora Rozhdestva Bogomateri v Suzdale” [The composition of the upper row of stamps of the western gate of the Cathedral of the Nativity of the Mother of God in Suzdal], *Vestnik PSTGU. Ser. V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, Pravoslavny Svyato-Tikhonovskiy gumanitarny un-t, Moscow, Russia, V. 31, pp. 9–31.
19. Mironenko, O. G. (2020), “Izobrazheniya apostolov v programme rospisi Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya” [Images of the apostles in the program of the painting of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin], *Materialy i issledovaniya*, Moscow, Russia, V. 30. pp. 45–60.
20. Metyuz, T. (1994), “Preobrazhayushchy simbolizm vizantiyskoy arkhitektury i obraz Khrista Pantokratora v kupole” [The transformative symbolism of Byzantine architecture and the image of Christ Pantocrator in the dome], *Vostochnokhristianskiy khram: Liturgiya i iskusstvo*, Dmitry Bulanin, St Petersburg, Russia, pp. 7–16.
21. Pechnikov, M. V. (2016), “Luka” [Luke], *Pravoslavnyaya entsiklopediya*, Moscow, Russia, V. 41, pp. 587–592.
22. Plyukhanova, M. B. (2014), “Mnogoslozhnoe poslanie/svitok kak laboratoriya idey” [The polysyllabic message/scroll as a laboratory of ideas], *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury: Rossiyskaya Akademiya nauk, Institut russkoy literatury* (Pushkinsky Dom), Nauka, St Petersburg, Russia, V. 62, pp. 343–374.
23. *Povest vremennykh let* (1997) [A Tale of bygone years], O. V. Tvorogov (prepar., transl., comment.), *Biblioteka literatury Drevney Rusi*, Rossiyskaya Akademiya nauk, Institut russkoy literatury (Pushkinsky Dom); D. S. Likhachiov, L. A. Dmitriev, A. A. Alekseev, N. V. Ponyrko (Eds.), Nauka, St Petersburg, Russia, V. 1.
24. Podiyapol’skiy, S. S. (1985), “K voprosu o svoe-obrazii arkhitektury Moskovskogo Uspenskogo sobora” [On the originality of the architecture of the Moscow Dormition Cathedral], *Uspenskiy sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 24–51.
25. *Polnoe sobranie russkikh letopisey* (1841) [The complete collection of Russian chronicles], St Petersburg, Russia, V. 3.
26. *Polnoe sobranie russkikh letopisey* (1904) [The complete collection of Russian chronicles], Tipografiya I. N. Skorokhodova, St Petersburg, Russia, V. 13.
27. *Polnoe sobranie russkikh letopisey* (1965) [The complete collection of Russian chronicles], Nauka, Moscow, USSR, V. 30.
28. Popova, O. S., Sarabyanov, V. D. (2007), “Zhivopis kontsa X—serediny XI veka. Zhivopis vtoroy poloviny XI—vtoroy chetverti XII veka” [Painting of the late 10th—mid 11th century. Painting of the second half of the 11th—second quarter of the 12th century], *Istoriya russkogo iskusstva*, Severny palomnik, Moscow, Russia, 22 vols., V. 1.
29. Popova, O. S., Sarabyanov, V. D. (2017), *Mozaiki i freski Svyatoy Sofii Kiyevskoy* [Mosaics and frescoes of St Sophia of Kiev], Gamma-Press, Moscow, Russia.
30. *Poslaniya Iosifa Volotskogo* (1959), [The Epistles of Joseph Volotsky], Podgot.: A. A. Zimin, Ya. S. Luriye, Izd-vo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, USSR.
31. Volotsky, Iosif (2016), *Prosvetitel* [The Educator], Institut russkoy tsivilizatsii, Rodnaya strana, Moscow, Russia.
32. Samoylova, T. E. (2004), *Knyazheskie portrety v rospisi Arkhangel’skogo sobora Moskovskogo Kremlya: Ikonograficheskaya programma XVI veka* [Prince portraits in the painting of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin: The iconographic program of the 16th century], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
33. Sarabyanov, V. D. (2006), “Desyatinnaya tserkov, Spasskiy sobor Chernigova i Sofiya Kievskaya: printsipy dekoratsii drevneyshikh khramov Kievskoy Rusi” [Tithe Church, Spasskiy Cathedral of Chernigov and St Sophia of Kiev: principles of decoration of the oldest temples of Kievan Rus], *ΣΟΦΙΑ: Sbornik statey po iskusstvu*

Vizantii i Drevney Rusi v chest A. I. Komecha, Severny palomnik, Moscow, Russia, pp. 375–404.

34. Sinitsyna, N. V. (1998), *Tretiy Rim. Istoki i evolyutsiya russkoy srednevekovoy kontseptsii (XV–XVI vv.)* [The Third Rome. The origins and evolution of the Russian medieval concept (15th–16th centuries)], Indrik, Moscow, Russia.

35. Sofiysky vremennik (1821), *Sofiysky vremennik, ili Russkaya letopis s 862 po 1534 god* [The Sofia Time Book, or the Russian Chronicle from 862 to 1534], Publ. Pavel Stroev, Tip. S. Selivanovskogo, Moscow, Russia, V. 2.

36. Uspensky, A. I. (1913), *Tsarskie ikonopistsy i zhivopistsy XVII veka* [Royal iconographers and painters of the 17th century], Pech. A. I. Snegireva, Moscow, Russia, V. 1.

37. Tsarevskaya, T. Yu. (2005), “Programma rospisi kupola tserkvi Feodora Stratilata na Ruchyu” [Program of painting the dome of the Church of Theodore Stratilat on the River], *Novgorod i Novgorodskaya zemlya. Iskusstvo i restavratsiya*, Veliky Novgorod, Russia, V. 1, pp. 199–226.

Информация об авторе

Светлана А. Трофимова, научный сотрудник, Музеи Московского Кремля, Москва, Россия; 103073, Москва, Кремль, Россия; neoartsv@yandex.ru

Author info

Svetlana A. Trofimova, researcher, Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia; Kremlin, 103073 Moscow, Russia; neoartsv@yandex.ru