

ЦИКЛ «СИМВОЛ ВЕРЫ» В СИСТЕМЕ РОСПИСИ АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

Татьяна Евгеньевна Самойлова

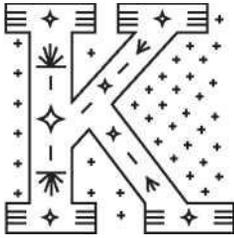
кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи 119017, Москва, Лаврушинский пер., 10 ведущий научный сотрудник Российской академии художеств 119034, Москва, ул. Пречистенка, 28 tsamol@mail.ru

Для цитирования: *Самойлова Т. Е.* Цикл «Символ веры» в системе росписи Архангельского собора Московского Кремля // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 1 (2). С. 24-56. DOI: 10.31802/2658-5111-2020-1-2-24-56

Аннотация УДК 7.046 Цикл «Символ веры» в росписи Архангельского собора является самым ранним сохранившимся примером разработки данной темы в русском искусстве. Фрески Архангельского собора датируются 1652-1666 гг., но известно, что они повторяют иконографическую программу первой росписи собора, которая была создана в царствование Ивана Грозного (1564-1565). В свою очередь, очевидно, образцом для цикла «Символ веры» в декорации XVI в. послужила не дошедшая до нашего времени икона «Символ веры», написанная для Благовещенского собора Кремля в 1547 г. Каждая композиция «Символа веры» в росписи Архангельского собора иллюстрирует определённый параграф Символа и сопровождается надписью-цитатой. Образцами для ряда композиций цикла послужили весьма древние, хорошо известные иконографические схемы. В то же время некоторые из них включают в себя оригинальные, новые иконографические мотивы. Во многих композициях цикла мы находим мотивы, заимствованные из сложной обновлённой иконографической схемы иконы «Страшного суда», которая также была написана для Благовещенского собора в 1547 г. Некоторые композиции цикла основаны на иконографических мотивах, пришедших из западного искусства. Существует устоявшееся мнение, что восточно-христианское искусство в отличие от западного не имело традиции иллюстрирования Символа веры. В связи с этим цикл Архангельского собора рассматривали как созданный исключительно под влиянием западной иконографии. Однако хорошо известно, что система декорации византийского храма с точки зрения её богословского содержания является не чем иным, как манифестацией Символа веры. Некоторые примеры византийского и древнерусского искусства, такие как Алексеевский Крест XIV в., украшенный сценами от «Рождества» до «Воскресения», подтверждают существование в восточно-христианском искусстве собственной традиции развития темы Символа веры. В связи с этим можно утверждать, что цикл Архангельского собора в большей степени основан на ресурсах восточно-христианской традиции, восходящей ко времени единства Западной и Восточной Церквей.

Ключевые слова: Символ веры, система росписи храма, иконография, западное влияние, восточно-христианская традиция, Страшный суд, Отечество, Саваоф, княжеская усыпальница, фрески, собор.



омпозиции, иллюстрирующие Символ веры в росписи Архангельского собора, являются наиболее древним дошедшим до нашего времени примером цикла, созданного на данную тему в русском искусстве. Его главная особенность состоит в том, что каждому параграфу Символа веры соответствуют одна или несколько композиций, сопровождаемых обширными надписями--

цитатами из вероисповедной молитвы. Кроме того, в состав цикла введено изображение Первого Вселенского Собора в Никее, на котором в 325 г. впервые была утверждена часть текста Символа, впоследствии дополненного и доработанного на других церковных Соборах. До времени создания первой росписи Архангельского собора в 1565-1565 гг.¹

Символ веры как самостоятельный цикл не входил в состав храмовой декорации. Исследователи, касавшиеся проблемы появления цикла

в русском искусстве, рассматривали его введение в роспись в русле тех кардинальных изменений, которые затронули в XVI столетии всю систему декорации русских храмов².

Впервые присутствие цикла Символа веры в росписи княжеского храма-усыпальницы как оригинальную, новаторскую черту её программы, отметил Е. С. Сизов. Он же определил и состав цикла. Исследователь поставил появление композиций Символа веры в связь, во-первых, с актуальной для времени Ивана Грозного задачей дать идеологически выдержанный и «широковещательный» ответ на волну антиринитарных еретических выступлений, а во-вторых, с процессом формирования идеологии самодержавной власти царя, опорой которого является, прежде всего православная вера, сохранённая русскими в её чистоте³. О. И. Подобедова в своей книге «Московская школа живописи при Иване IV» поддержала тезисы Е. С. Сизова⁴. Однако, несмотря

1 Сизов Е. С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 160-174.

2 Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 30-32; Сизов Е. С. Храм Архангела Михаила на Соборной площади Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. М., 2002. С. 16-122; Келивцидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия. Т. 2. Архангельский собор и колокольня «Иван Великий» Московского Кремля. 500 лет. М., 2011. С. 134-149.

3 Сизов Е. С. Храм Архангела Михаила на Соборной площади Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. М., 2002.

4 Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV.

на сделанные исследователями выводы обобщающего характера, по сей день актуальными остаются как подробный конкретный иконографический анализ композиций цикла, так и осмысление его значения для программы росписи в целом и проблема генезиса цикла в русском искусстве.

Анализ взаимосвязи всех циклов росписи Архангельского собора, самой оригинальной чертой которой стал цикл надгробных княжеских портретов, позволил нам сделать вывод, что цикл Символа веры имеет непосредственное отношение к замыслу декорации княжеско-царской усыпальницы. По слову Дионисия Ареопагита, Символ веры есть литургическое песнопение, которое «объемлет нисходящие от Бога священные дары и открывает человеку спасительные таинства»⁵. С одной стороны, чтением Символа веры начинается литургия верных, с другой, исповедание веры — одна из важнейших тем заупокойной панихиды. В её текстах, представляющих собой диалог души с Богом, верность Христову закону мыслится тем основанием, которое позволяет простить душе все иные прегрешения⁶. В программе росписи княжеского храма-усыпальницы личностное исповедание веры христианской душой вступает в молчаливый диалог с княжескими надгробными портретами, поднимаясь в своём звучании до вневременного исповедания веры московскими государями, присягающими от века и до века хранить чистоту православия⁷. Впоследствии к этим выводам важное дополнение сделала Н. В. Квлидзе, указав на связь цикла с Чином венчания на царство русских государей: обязательной частью этого ритуала является произнесение Символа веры нововенчанным царём⁸.

Действительно, в росписи Архангельского собора Символ веры занял ключевое место, существенно повлияв на состав всей росписи и заставив её создателей отказаться от традиционных «праздников». Такие композиции, как «Благовещение», «Рождество», «Крещение», «Сошествие во ад» вошли в состав Символа веры. «Сретение», «Преполовление» «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» образовали особый цикл, расположенный на сводах, граничащих с алтарной частью

5 *Самойлова Т. Е.* Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М., 2004. С. 120.

6 Там же. С. 121.

7 Там же. С. 87.

8 *Квлидзе Н. В.* «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. О роли Архангельского собора в ритуалах венчания на царство русских государей см. : *Самойлова Т. Е.* Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 46-47.

храма, и развивающий тему пришествия Царства Божия и вечной жизни праведников под сводами Небесного Иерусалима⁹.

Ещё она важнейшая проблема, возникающая в связи с исследованием цикла, — время и причины зарождения самой идеи и её генезис. Оригинальную гипотезу предложил А. Б. Конотоп. В 1998 г. он опубликовал чрезвычайно содержательную статью, в которой детально проанализировал хорошо известный исторический источник «Розыск по делу дьяка Ивана Михайловича Висковатого...»¹⁰ с точки зрения фактов, касающихся впервые упомянутой здесь иконы «Символ веры»¹¹. Тщательное изучение материалов «Розыска» привело А. Б. Конотопа к предположению, что на момент дискуссии в Благовещенском соборе находились две иконы «Символа веры». Одна была написана не позднее 1490 г. по заказу дьяка Василия Мамырева¹². Вторую икону написали после пожара 1547 г. мастера митрополита Макария. Произведения имели существенные отличия. На трёхчастной иконе Василия Мамырева Висковатый был озадачен изображением Святого Духа «в птичи незнаеме образе»; остальные детали композиции вопросов у него не вызвали. На второй иконе дьяка смутили изображения «невидимого Божества и бесплотных». По этому поводу нелюбезный и богословски обоснованный ответ дал ему сам митрополит Макарий¹³. Как отметил А. Б. Конотоп, икона Василия Мамырева осталась единичным образцом, более нигде не воспроизводившимся, тогда как икона середины XVI в., наиболее значимой особенностью которой стало повторенное дважды изображение Святой Троицы (в типе «Сопрестолие» и в типе «Отечество»), получил дальнейшее развитие. Самое древнее дошедшее до нашего времени изображение «Символа веры» этого нового извода представляет именно цикл Архангельского собора. Кроме того, А. Б. Конотоп привёл в статье список из тринадцати икон конца XVI, XVII и XIX вв. данного извода. Примерами икон XVI столетия он подтверждал мысль о рас-

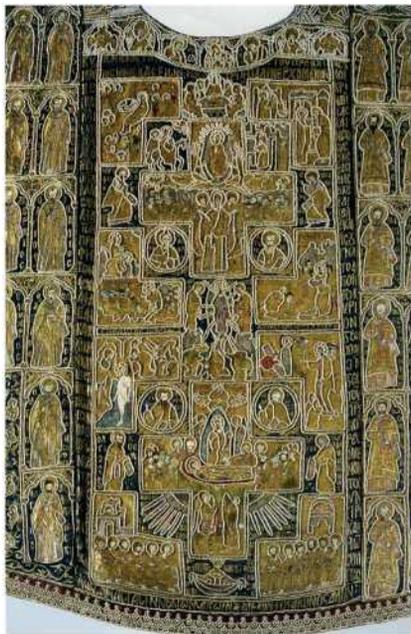
9 Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 63.

10 Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // ЧОИДР. 1858. Кн. 2, отд. 3.

11 Конотоп А. Б. Образ «Символа веры» (время и причины его появления в русской иконописи) // Вестник Московского университета. 1998. Сер. 8. № 2. С. 41-60.

12 Там же. С. 42.

13 Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062. С. 2; Антонова В. И., Мневя Н. Е. Каталог древнерусской живописи. ГТГ. Опыт историко-культурной классификации. М., 1963. Т. 2. Кат. № 813, 1051.



*Илл. 1. Большой саккос Фотия.
1414—1417. Музеи Кремля.
Изображение воспроизводится
по изданию: Барков А.Г. Большой
саккос Фотия. К атрибуции
и прочтению композиционного
замысла // Московский Кремль
XV столетия. Т.1. Древние
святыни и исторические
памятники. М., 2011*

цом, и этот тип тщательно сохр-
цами. Итак, благодаря исследованию А. Б. Конотопа мы знаем, что самая
первая икона «Символ веры» была создана в конце XV в. Значение
выводов А. Б. Конотопа трудно переоценить: они позволяют полностью
пересмотреть устоявшееся мнение о рождении самой идеи цикла в середине
XVI в. и рассмотреть проблему в конкретном историческом контексте.
Подтверждение актуальности этой темы уже для XV столетия А. Б. Конотоп
обнаруживает в параллелизме формулировок изложения

пространении новой иконографии
«Символа веры». Предпринятый
нами обстоятельный просмотр икон
из собрания Третьяковской галереи,
которые А. Б. Конотоп датировал
XVI в., даёт основания утверждать,
что из четырёх икон (инв. № 20020,
№ 19902, № 14298, № 12921) три
являются памятниками старооб-
рядческой живописи XIX — начала
XX в., а две (инв. № 12921, 19948)
датируются XVII в.¹⁴. Кроме того,
существуют ещё две иконы «Символ
веры» XVII столетия из Соловец-
кого монастыря и из Покровского
собора Рогожского кладбища¹⁵.
Интересно, что близость иконо-
графического состава всех икон,
так же как введение в него сюжетов

«Сотворение Адама» и «Изгнание
из Рая», которые в Архангельском
соборе, принадлежат другому
циклу, но топографически нахо-
дятся среди композиций «Символа
веры» (южная и северная люнеты
западной стены), говорят о том,
что именно роспись княжеского
собора послужила для них образ-
ся и воспроизводился старообряд-

14 Благодаря В. Н. Широкова за консультацию и предоставленную возможность познакомиться с иконами, хранящимися в ГТГ.

15 Древности и духовные святыни старообрядчества. М., 2005. Кат. № 74.

истинной веры в знаменитой Пасхалии архиепископа Новгородского Геннадия (1492) и в надписях композиций, характерных для второго извода¹⁶. В этом контексте особый интерес для исследователей представляют ещё два памятника: знаменитый Большой саккос митрополита Фотия (*Илл. 1*) и так называемый Малый саккос. Оба саккоса украшены шитыми композициями евангельского цикла, обрамлёнными надписями с текстом Символа веры.

Оба памятника давно находятся в поле зрения исследователей¹⁷. Несмотря на то, что мнения по поводу датировки саккосов расходятся, относительно Большого саккоса Фотия исследователи единодушны в том, что его декорация была разработана в ожидании церковного Собора, и текст Символа веры, включённый в её изощрённую богословскую программу, был своеобразным ретроспективным обращением к временам Вселенских Соборов, когда обе Церкви были едины и была необходимость демонстрировать идею единства¹⁸. Интересной иконографической особенностью Малого саккоса стало введение в его программу не только текста Символа, но и изображения «Первого Вселенского Собора» в его византийском иконографическом типе, включающем изображение поверженного Ария и «Видение Петра Александрийского», которому явился Христос в «раздранном» хитоне, символизирующем нарушение еретиками единства Церкви¹⁹. Программы обоих саккосов подтверждают как актуальность темы Символа веры уже для XV столетия, так и её связь с цепью исторических событий, приведших к заключению на Ферраро-Флорентийском Соборе 1439 г. унии, не принятой Русской Церковью.

В литературе устоялось мнение, что в восточно-христианском искусстве не существовало традиции иллюстрирования Символа веры,

16 Конопот А. Б. Образ «Символа веры». С. 52-55.

17 Подробную библиографию см.: Византийские древности. Произведения искусства IV-XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: [Каталог]. М., 2013. Кат. № 103, 104 (Автор описаний А. Г. Барков). А. Г. Барков датирует замысел Малого саккоса и часть изображений концом XIV - началом XV в., часть относит к периоду от XV до XVII вв.

Большой саккос исследователь датирует 1414-1417 гг. Иного мнения придерживается И. Я. Качанова. Предложенные ею датировки: Малый саккос - середина XV в.; Большой саккос - первая треть XV в. См.: Качанова И. Я. О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия // Православные святые Московского Кремля в истории и культуре России. М., 2006. С. 358-379.

18 Византийские древности. С. 482-484; Качанова И. Я. О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия. С. 196.

19 Качанова И. Я. О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия. С. 204.



Илл. 2. «Первый Вселенский собор в Никее» и «Отечество». Фрески центрального цилиндрического свода Архангельского собора. 1652—1666.

Изображение воспроизводится по изданию:

Баталов А. Л., Самойлова Т. Е. Архангельский собор. М., 2008

тогда как в Западной Европе она сложилась уже к IX-XI вв. Одним из самых первых примеров иллюстрирования Символа веры называют миниатюру из Утрехтской Псалтири (809 г.)²⁰. Исследователи отмечают, что иллюстрации Символа веры могли представлять собой либо ряд сюжетных композиций в соответствии с текстом, либо изображение апостолов и пророков, держащих свитки с параграфами текста (либо только апостолов), либо сочетать изображение сюжетных сцен с образами апостолов²¹. В качестве примера первого типа, как правило, приводят рисунок Утрехтской Псалтири (Л. 90), который в рукописи соотнесён с текстом так называемого апостольского Символа веры²². Его свободная композиция, состоящая из нескольких «рассеянных» по листу сюжетов, не имеющих надписей, несёт в себе отпечаток распространившейся

20 Юровская З. В. Византия — Западная Европа. Иконография Сошествия Христа во ад (IX-XI вв.): автореферат дис. М., 2006. С. 76-79.

21 Келивидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 143; Lexicon der christlichen Iconographie. Rom; Freiburg; Wien, 1968. S. 462.

22 Давидова М. Г. Иконы «Страшного суда» XVI-XVII вв. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php?ELEMENT_ID=35909&PAGEN_2=4; Келивидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 143.

в Западной Европе легенды о том, как апостолы, прежде чем разойтись, решили договориться о содержании того, что предстояло проповедовать, и каждый из них по наитию Святого Духа, сделал личный вклад в общую формулу²³. Представленные сюжеты определяются следующим образом: «Христос перед Пилатом», «Распятие», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Вознесение» и изображение базилики, наполненной людьми, устремлёнными к причастию как образ Церкви²⁴. В не связанной каноном композиции Утрехтской Псалтири нет и намёка на конкретную соотнесённость иконографических мотивов с богословски отработанными чеканными формулами параграфов Символа, принятыми на первых двух Вселенских Соборах. Два других примера относятся к XII в. Первый — это переносной алтарь Эйльберта из Берлинского музея²⁵, на верхней плоскости которого в центре в мандорле изображён Христос Вседержитель, а в клеймах вокруг Него — сцены евангельских событий литургического года от «Благовещения» до «Вознесения». На длинных и коротких торцах алтаря в арочных проёмах помещены апостолы с текстами Символа веры на свитках. Очевидно, что здесь апостолы и композиции верхней плоскости представляют собой самостоятельные части программы алтаря, а не одну композицию. Так уже в этом раннем памятнике проявилась самая характерная черта западной традиции — особое внимание к тексту, слову, которое здесь является «обрамлением» композиций на верхней плоскости алтаря, согласующимися с византийской традицией и являющимися собой содержание исповедания веры. Второй пример, приводимый исследователями, — Магдебургские врата новгородского Софийского собора (XII в.), где, как считает Р. Кнапинский, ветхозаветные и новозаветные сцены расположены в порядке, соответствующем апостольскому Символу веры²⁶. Однако программа Магдебургских врат, включающая в себя композиции «Спас в силах», «Благовещение», «Рождество», «Избиение младенцев», «Крещение», «Вход в Иерусалим», «Поцелуй Иуды», «Бичевание Христа», «Осмеяние», «Распятие», «Вознесение», «Жены-мироносицы», «Сошествие во ад», имеющие краткие надписи, называющие сюжеты, может быть отождествлена с иллюстрациями к Символу веры лишь в самом общем смысле. Как пример иллюстрирования Символа веры

23 Berard L., *Marthaler*. The Creed: the Apostolic Faith in Contemporary Theology. Connecticut, 2007.

24 Юровская З. В. Византия — Западная Европа. С. 79.

25 Келивидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Прим. 40.

26 Knapinski R. Credo Apostolorum w romanskich Drzwiach Plockich. Plock, 1992.

исследователи приводят также фрески Лоренцо ди Пьетро в сиенском баптистерии середины XV в.²⁷. Однако эти фрески не сохранились, и у нас нет никаких оснований, чтобы судить об их иконографическом составе. Произведения романского искусства IX—XII вв., как мы видим, отнюдь не свидетельствуют об устоявшейся традиции. Они скорее говорят об интенсивном поиске и показывают, что западные мастера оперируют готовыми византийскими схемами, постепенно вырабатывая свою собственную формулу. Действительно, как показано в статье Н. В. Квливидзе, лишь в XV в., когда в Западной Европе широкое распространение получили гравированные листы в виде отдельных сюжетных композиций, истолковывающих слова Символа в сочетании с фигурами апостолов и пророков с текстами, можно говорить об особом сложившемся типе²⁸. Как развивалась тема Символа веры в восточнохристианском искусстве, проследить сложнее. Ни в ранневизантийском, ни в средневизантийском периоде мы не знаем произведений, связь которых с Символом веры была бы подтверждена текстуально. Однако невозможно даже предположить, что эта основополагающая тема была обойдена вниманием византийцев. Анализируя ведущие аспекты программы росписи Архангельского собора, в статье 1999 г. я высказала предположение о том, что в широком смысле в Византии иллюстрацией Символа веры явилась разработанная богословами программа росписи классического средневизантийского храма, последовательно представляющая в своей декорации главные события домостроительства спасения от Рождества до Воскресения. Своеобразным гимном этой системе, родившейся как ответ на иконоборчество, стала знаменитая гомилия, произнесенная патриархом Константинопольским Фотием (820—891) на освящение императорской Фаросской церкви²⁹. Ранние памятники искусства Западной Европы, как например, крест-реликварий из Археологического музея Софии (IX в.), крест-реликварий из собора Пизы (IX в.), украшенные композициями от «Благовещения» до «Вознесения», или ставротека из музея Метрополитен (IX в.) с изображением «Благовещения», «Рождества», «Распятия» и «Сошествия во ад»³⁰, являются скорее косвенным подтверждением этого предположения. Аналогичный подбор сюжетов мы видим и на так называемом Алек-

27 *Квливидзе Н. В.* «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Прим. 38.

28 Там же. С. 146.

29 *Бекх. Г.* Образ и культ. М., 2005. С. 191-212.

30 *Юровская З. В.* Византия — Западная Европа. С. 57.

сеевском Кресте (1367—1378)³¹, одном из самых значительных памятников древнерусской пластики. Знаменательно, что Крест, главный символ христианского вероучения и «инструмент» его распространения и утверждения, украсили композициями от «Благовещения» до «Вознесения». Упомянувшийся выше саккос митрополита Фотия, шитый декор которого, обрамленный текстом Символа веры, состоит из композиций от «Благовещенья» до «Сошествия Святого Духа на апостолов», так же, как и кресты, фактически воспроизводит систему росписи храма³². И если на Малом саккосе мы впервые в восточно-христианском искусстве видим соединение композиций с текстами³³, то дополнение программы Большого саккоса композицией Первого Вселенского Собора являет нам динамику развития этой идеи³⁴. В контексте этого исторического периода, наполненного богословскими спорами между Западом и Востоком, обретает своё место и икона Василия Мамырева. Она, вероятно, представляла собой ещё один вариант интерпретации этой темы, характерной особенностью которого стало изображение Святого Духа «в птичи незнаеми образе» (напомним, что пунктом преткновения в расхождении Церквей стал именно вопрос о исхождении Святого Духа). Созданная для Благовещенского собора после 1547 г. новая икона «Символ веры», так же, как и фрески Архангельского собора (1564—1565), представляет собой логически обусловленный итог развития темы. Приведённые примеры, как нам представляется, достаточно убедительно показывают, что в восточно-христианском искусстве существовала своя самостоятельная линия развития темы Символа веры, основанная на богословском содержании системы декорации храма. Идея соединения сюжетных композиций с текстом также обнаруживает собственные древние корни. Достаточно вспомнить существовавший в Византии особый извод изображения Вселенских

31 Турилов А. А. О времени создания новгородского «Алексеевского» креста: возможности непалеографической датировки (1367 или 1379 г.) // От Царьграда до Белого моря: сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С.Смирновой. М., 2007. С. 571-580.

32 Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М., 2004. С. 115.

33 Роспись церкви Сан Стефано в Солето 1346-1347 гг. — ещё более ранний пример, но другого типа. Здесь в конхе алтаря изображено «Сошествие Святого Духа на апостолов», где каждый апостол держит свиток с текстом из Символа веры. См.: *Berger, Jacob* 2007. P. 26-28.

34 Не могу согласиться с Н. В. Квливидзе, которая, упоминая в своей статье Малый и Большой саккосы, считает, что программа декорации саккосов не имеет отношения к иллюстрации Символа веры. См.: *Квливидзе Н. В.* «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 142

Соборов, где принимавшие участие в спорах епископы изображались со свитками, несущими на себе обширные надписи³⁵.

В связи со всем вышесказанным нам представляется, что в основе организации цикла «Символа веры» в Архангельском соборе прочитывается не столько переключки с западными образцами³⁶, сколько использование внутренних ресурсов традиции, имеющей очень глубокие и общие для Востока и Запада византийские корни. В настоящем исследовании, опираясь на конкретный анализ каждой композиции цикла мы ставим перед собой задачу продемонстрировать оригинальность состава цикла, созданного русскими мастерами, которые, тем не менее, не чурались использования отдельных мотивов и идей западного искусства³⁷.

Цикл Символа веры в Архангельском соборе имеет ярко выраженную объёмно-пространственную структуру. Его начальные композиции располагаются в центральном цилиндрическом своде, двух угловых западных крестовых сводах, а затем переходят на западную стену, занимая в ней центральный люнет и три верхних яруса.

Первой композицией цикла, торжественным прологом к последовательному иллюстрированию всех членов Символа веры, следует считать «Первый Вселенский Собор», расположенный на северном склоне центрального цилиндрического свода (Илл. 2). Именно на Первом Вселенском Соборе, проходившем под председательством императора Константина в Никее в 325 г., было принято определение исповедания веры «во Единого Бога Отца Вседержителя». Несколько позднее в Константинополе состоялся Второй Вселенский Собор, где никейский текст дополнили учением о Святом Духе, Церкви, Крещении и Вос

- 35 См.: *Chatzidakis M. Byzantine Art in Greece: Mosaics Wall Paintings. Athens, 1990. P. 24. Pl. 27-29.* К. Уолтер выявил иконографический тип изображения Первого Вселенского Собора, существовавший в поствизантийской иконописи XVII в., который представляет собой ряд стоящих «стеной» епископов с императором в центре. Все они держат перед собой растянутый в ширину огромный свиток с начертанными на нём словами Никейского символа веры. См.: *Walter Ch. Icones of the First Council of Nicaea // Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας. 1991-1992. 16. Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Andre Grabar (1896-1990). Αθήνα, 1992. Σ. 215.*
- Ibid. Σ. 215.*
- 36 См.: *Квливидзе Н. В.* «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 147.
- 37 Впервые работу по сравнительному анализу состава композиций цикла «Символ веры» в Архангельском соборе и западноевропейских гравюр XV в. на эту же тему проделала Н. В. Квливидзе. Она склоняется к мысли о том, что русские иконописцы при создании цикла в Архангельском соборе непосредственно опирались на западные образцы (листы К. Динкмута). См.: Там же. С. 147.

кресении и сформулировали Символ веры, получивший название Никео-Цареградского³⁸.

В Византии существовала длительная и устойчивая традиция украшать композициями Вселенских Соборов нартексы храмов³⁹. Но на иконах, согласно исследованию К. Уолтера, изображали только I Вселенский Собор, который был осмыслен иконографами как квинтэссенция идеи торжества православия⁴⁰. Именно в этом качестве в Архангельском соборе «Первый Вселенский Собор» размещён на северном склоне центрального цилиндрического свода, где рядом с ним в зените свода расположена заглавная композиция цикла, иллюстрирующая первый член Символа веры (Святая Троица в типе «Отечество») (Илл. 2, 3), а на северном склоне разворачиваются последующие сюжеты. Местоположение фрески, так же, как и её идеологическая насыщенность, позволяет считать именно изображение «Первого Вселенского Собора» композицией, служащей своеобразным эпиграфом к циклу, цель которого — раскрытие принятого на Соборе Credo. Кроме напоминания об историческом событии вселенского значения, фреска являет собой и образ симфонии церковной и мирской властей, прославляя их в лице идеального пастыря, защитника веры Петра Александрийского и идеального государя, защитника православия, царя Константина. В связи с присутствием в росписи собора циклов изображений святых русских князей и портретов князей московского дома, наследовавших имперскую задачу защиты православной веры, эта идея приобретала особую актуальность.

Первые два члена Символа веры (*«Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век, Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша»*) проиллюстрированы тремя композициями, располагающимися в юго-западном и северо-западном крестовых сводах и в зените центрального цилиндрического свода. Все три композиции образуют пространственную структуру в виде пирамиды, основанием которой являются угловые крестовые своды с изображениями первой и второй ипостасей Святой Троицы — Саваофа и Христа Вседержителя,

38 Карташев А. В. Вселенские соборы. М., 1994. С. 35.

39 Нерсисян Л. В. Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV-XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 238-238.

40 Walter Ch. Icones of the First Council of Nicaea. P. 215.

а вершиной — композиция цилиндрического свода, представляющая единство всех ипостасей Святой Троицы в типе «Отечество». Для того чтобы наглядно продемонстрировать тождество Бога Отца и Сына иконографы пошли по пути создания почти идентичных композиций. Обе носят теофанический характер и основываются на традиции изображения Спаса в Силах⁴¹. Ядро композиционного построения каждой из них составляют два концентрических круга Небесной Славы с отходящими от них лучами. Внутри лучей помещены символы евангелистов. Между лучей — полусферы с Небесными Силами. Позы Христа и Саваофа внутри Славы идентичны. Различия касаются возрастных типов (Христос- средовек, Саваоф — старец с седыми волосами), жестов (Саваоф благословляет обеими широко разведёнными руками, Христос — именованно, в левой руке держит Евангелие), характера нимбов (восьмилучевой и крещатый), цвета одежд (белый и золотисто-охристый) и именуемых надписей. Этот принцип изображения обеих ипостасей согласуется со святоотеческой традицией, согласно которой Бог неизобразим; изобразить можно только Богочеловека, Иисуса Христа. Но так, как Сам Христос, проповедуя Евангелие говорил: *Видевший Меня, видел Отца* (Ин. 14, 9), то Бог Отец изображается как Христос-старец, Ветхий Днями с соответствующей надписью. Композиция «Отечество» в зените цилиндрического свода соединяет в себе все три ипостаси Святой Троицы, наглядно демонстрируя их «неслиянность» и «нераздельность», одновременно подчёркивая характер взаимоотношений между ипостасями, которые сформулированы в тексте Символа веры, служащим надписью к композиции **І ВО ЕДИНАГО ГДА ІСА ХРИСТА СНА БОЖІЯ ЕДІНОРОДНАГО ІЖЕ ОТ ОЦА РОЖДЕННАГО ПРЕЖДЕ ВСЪХЪ ВЪКЪ СВЪТА ОТ СВЪТА БГА ІСТИННА ОТ БГА ІСТИННА.**

Следует подчеркнуть, что «Отечество» на своде, как часть иллюстраций Символа веры, повторяет главный образ росписи собора — «Святой Троицы» в типе «Отечество», украшающий скуфью центрального купола собора. Приём дублирования иконографии «Отечества» в росписи далеко не случаен. Во-первых, он напрямую свидетельствует о связи разработанных принципов иллюстрирования Символа веры с идеологическим содержанием традиционной программы росписи храма⁴². Во-вторых, избранная иконография, известная с XIV в., но ставшая особенно

41 *Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: [Каталог]. М., 2004. С. 130-133.

42 *Самойлова Т. С.* Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 47-48.

актуальной для искусства середины — второй половины XVI столетия⁴³, с точки зрения современников представляла собой наиболее ясный ответ на разгоревшиеся в XVI столетии споры о Святой Троице. Сама же идея соединения трёх композиций, образующих пространственный треугольник, в качестве иллюстраций двух первых параграфов Символа является абсолютно уникальной, не находящей аналогий⁴⁴.

Третий член Символа веры: *«Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечися»* — размещён на южном склоне центрального цилиндрического свода. Он про-



*«Отечество» Фреска центрального купола
Архангельского собора. 1652—1666.
Изображение воспроизводится по изданию:
Баталов А. Л., Самойлова Т. Е. Архангельский
собор. М., 2008*

иллюстрирован четырьмя следующими друг за другом без разгранок композициями «Благовещение», «Рождество», «Крещение», «Приведение к Пилату». Первые три представляют собой канонические изображения праздников литурги-

ческого года, отмечающих начальные события земной жизни Иисуса Христа. Четвёртая композиция «Приведение к Пилату» принадлежит циклу «Страстей Христовых», которые с конца XV в. также стали частью

43 Там же. С. 49.

44 В Покровском соборе старообрядческой общины в Москве сохранилась икона «Три- составное Божество» («Приидите, людие, трисоставному Божеству поклонимся...») 1580-1590-х гг., где в верхнем ярусе расположены три композиции: «Отечество» в центре и по сторонам от него в аналогичных мандорлах, на одинаковых престолах — Христос Еммануил и Христос в историческом типе. Не исключено, что данная икона повторяет композицию не дошедшей до нас иконы «Символ веры» 1547 г. из Благовещенского собора. См.: Древности и духовные святыни старообрядчества. Кат. № 35.



Илл. 4. «Воскресение», «Крещение», «Приведение к Пилату». Фрески центрального цилиндрического свода Архангельского собора. 1652—1666. Изображение воспроизводится по изданию: Баталов А. Л., Самойлова Т. Е. Архангельский собор. М., 2008

праздничного чина иконостаса⁴⁵. Композиция «Приведение к Пилату», одним из эпизодов которой является сцена умывания рук Пилатом, логично венчает собой цепь событий, имеющих отношение к земной жизни Спасителя. Безусловно, идея рядоположенных композиций имеет переклички с гравюрами К. Динкмута, разъясняющих двенадцать параграфов христианской веры (1485)⁴⁶, где на одном листе, например, соединены «Благовещение» и «Рождество», однако в большей степени она обнаруживает связь с такими русскими памятниками, как икона «Евангельские сцены» («Земная жизнь Христа») первой половины XV в. из Новгородского музея⁴⁷, где сюжеты от «Благовещения» до «Воскресения» представлены в виде следующих друг за другом клейм. Показательно и то, что у К. Динкмута сцена «Пилат умывает руки» соединена с «Распятием» и «Положением во гроб», которые в росписи собора иллюстрируют следующий, четвёртый член Символа веры. Пожалуй, у К. Динкмута сцена с Пилатом служит в большей степени (как и в тексте

45 См.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. Кат. № 63.

46 Квливидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. С. 146.

47 Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. Кат. № 6.



Илл. 5. «Распятие». Фреска центральной люнеты западной стены Архангельского собора. 1652—1666. Изображение воспроизводится по изданию: Баталов А. Л., Самойлова Т. Е. Архангельский собор. М., 2008

параграфа «Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша и погребенна») «обозначением» времени, эпохи, тогда как в росписи превалирует идея перенесённых Христом в земной жизни унижений и страданий.

Композиции, иллюстрирующей в росписи Архангельского собора следующий, четвёртый член Символа веры, отдано поле центральной люнеты западной стены, расположенной напротив алтаря. Здесь, в полном соответствии с текстом соединены «Распятие» и «Положение Христа во гроб». С точки зрения иконографии, обе сцены находят себе аналогии среди круга памятников грозненского времени⁴⁸, обнаруживающих в своих иконографических решениях критские влияния, а через них, следовательно, опосредованно, и влияния западного искусства. Наиболее существенным для концепции цикла в росписи собора является центральное местоположение в храмовом пространстве, отданное этой композиции. Фигура вознесённого на Кресте Христа осеняет храм и вступает в диалог с композицией «София Премудрость Божия»

48 См.: Иконы Ярославля XIII — середины XVII века. М., 2009. Т. 2. Кат. № 131. «Христос Вседержитель с припадающими женами и праздниками». Середина XVII в. ЯГИАХМЗ, инв. ЯМЗ 41320. Клеймо «Распятие»; Кат. № 186-187. «Христос Вседержитель со сценами страстей». Середина XVII в. ЯХМЗ инв. № И-981.

в алтаре собора. Они соотносятся друг с другом как вневременный образ Премудрости Божией и её проявление в земной истории, ибо, как утверждал один из самых известных авторов XVI в., Максим Грек, через Распятие «Премудрость паки всяяла в мире, и языки рыбарей утвердиша и премудрым учителях немудрых содела»⁴⁹.

Иллюстрация к пятому параграфу «И воскресшаго в третий день по Писанием» возвращает нас к пространству цилиндрического свода, где против «Приведения Христа к Пилату» на северном склоне свода помещена композиция «Сошествие во ад» традиционного извода, замыкающая «круг» композиций, расположенных на в сводах.

Далее развитие цикла разворачивается на западной стене, но не по принципу поярусной рядоположенности. Своё место в цикле композиции обретают согласно значимости использованного в них традиционного сюжета. В центральном прясле стены непосредственно под люнетом с «Распятием» расположена композиция-иллюстрация шестого члена Символа веры «И восшедшего на небеса, и сидяща одесную Отца». Для её создания были сопряжены две композиции — «Вознесение» и «Сопрестоллие». Важной особенностью использованной иконографии «Вознесения» является изображение круглого камня на вершине горной гряды, реликвии Святой земли («камень, идеже стоясте и ноге Пречистей Владыки нашего и Господа»). До XVI столетия камень Елеонской горы на русских иконах «Вознесения» не изображался. Эта иконографическая деталь появляется в XVI в. в псковской иконописи в целом ряде икон праздничных рядов иконостаса⁵⁰. По мнению исследователей, не исключено, что она была «подсмотрена» псковичами в западных ксилографиях XVI в.⁵¹. Интересно, что именно этой реликвии уделено особое внимание на гравюре К. Динкмута, иллюстрирующей тот же шестой параграф: камень с отпечатками стоп Христа является её композиционным центром. Второй самостоятельный сюжет на листе К. Динкмута — «Новозаветная Троица» («Сопрестоллие»). На фреске «Новозаветная Троица» в типе «Сопрестоллие» введена в композицию, но не в качестве самостоятельно сюжета, а как

49 Самойлова Т. Е. Икона «Страшный суд» из Благовещенского собора. Обретение шедевра // Искусство христианского мира. 2016. Вып. 13. С. 89.

50 Родникова И. С. Псковская икона XIII-XVI вв. Л., 1990. С. 307. Кат. № 68, 77, 107, 112; Иконы Пскова. М., 2012. Т. 1-2. С. 226. Кат. № 56.

51 Кирличников А. И. Иконография «Вознесение Христово» // Труды VI археологического съезда в Одессе 1884 г. Одесса, 1887. Т. 3. С. 394-395; Остащенко Е. Я. Главный иконостас Успенского собора Московского Кремля // Художественные памятники Московского Кремля. Материалы и исследования. 2003. Вып. XVI. С. 5-40.

его развитие, как следующая сцена. Именно в таком качестве данный иконографический мотив в поствизантийской живописи XVI столетия часто входил в состав более сложной композиционной схемы⁵². В некоторых случаях «Сопрестолние» размещали на сводах в непосредственной близости к «Вознесению Христа» (Церковь св. Николая в Дубошице, 1565; Велика Хоча, ок. 1577; церковь Святой Троицы в Плевалии, 1592-1595)⁵³. Весьма вероятно, что такого рода сопоставление композиций могло способствовать их прочтению как двух последовательно расположенных эпизодов единого сюжета, а существование данной традиции — послужить основой для новаторской композиции Архангельского собора как иллюстрации шестого члена Символа веры.

Композиция, иллюстрирующая седьмой параграф Сredo «*И паки грядущего со славою судити живым и мертвым*», помещена на ярусни

«Распятия». Она занимает центральное место и ограничивающую его слева южную пилястру. На всю ширину регистра и по всей его высоте простирается гряда клубящихся облаков. Паузы в ней образуют два окна, простенок между которыми также заполнен облаками. На пилястре на фоне облака изображён



Илл. 6. «И паки грядущего со славою...». Фреска северной пилястры западной стены Архангельского собора. 1652—1666. Изображение воспроизводится по изданию: Баталов А. Л., Самойлова Т. Е. Архангельский собор. М., 2008

52 Например, в состав иллюстрации пасхального песнопения «Во гробе плотски», как это мы видим в росписи экзонарткаса церкви в Грачанице (начало XVI в.) и в нартексе церкви Богородицы в болгарском монастыре Драголевици (XVI в.). См.: *Kujumdhieva M. Vizualizing God. Post-byzantine imagery of the Trinity in Orthodox Churches in the Balkans // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2005; ТоДуб Б. Грачаница. Сликаство. Београд, 1988. С. 251-252; Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. P. 297-298.*

53 *Kujumdhieva M. Vizualizing God. С. 328.*



Илл. 7. Икона «Страшный Суд». Около 1547 г. Музеи Кремля. Щенникова Л. А. Введение// Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники. Кн. 2. М., 2014

Христос в мандорле, ступающий по облакам. Над окнами — два летящих ангела разворачивают свиток Неба, а по сторонам окон на облаках поставлены престолы с раскрытыми книгами. За престолами возвышается ангельское воинство. Такие иконографические мотивы, как «Шествие Сына Человеческого» и престолы с раскрытыми книгами (Дан. VII, 13-14), в середине XVI в. стали устойчивой частью сложной композиции «Страшного суда»⁵⁴. Однако их использование для иллюстрации седьмого члена Символа веры — пример абсолютно уникальный, свидетельствующий о смелом и новаторском решении составителей программы цикла. Согласно наблюдениям исследователей, несмотря на то что в пророчестве Даниила речь идёт о «восхождении» Сына к Отцу, на иконах «Страшного

суда» изображение Христа в мандорле, стоящего перед восседающим на престоле Саваофом, является сценой отослания Отцом Сына судить мир⁵⁵. В росписи Архангельского собора сохранена связь этого иконографического мотива с композицией «Страшного суда», расположенной в северном прясле западной стены, но изображение идущего Христа размещено таким образом, что создаётся убедительная пространственная картина Его шествия на Суд.

Редуцированная иконография «Страшного суда» послужила иллюстрацией следующего восьмого члена Символа веры: «Его же Царствию не будет конца». Эта композиция занимает северное прясло по всей его высоте (за исключением нижнего регистра и люнета), а также северную пилястру и нижнюю часть центрального прясла. Иконография «Страшного суда» в том её виде, который она приобрела в середине XVI в.

54 *Нерсесян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI вв.; *Самойлова Т. Е.* Икона «Страшный суд» из Благовещенского собора.

55 *Нерсесян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI вв.

на основе переработки византийской схемы и включения в неё новых иконографических мотивов⁵⁶, стоит в одном ряду с другими иконографическими новациями времени митрополита Макария. Икона «Страшного суда» упомянута в списке тех образов, которые стали причиной полемики И. Висковатого с иерархом⁵⁷. Наиболее ранний пример «обновлённой» иконографии представлен иконой середины XVI в., происходящей из Благовещенского собора Московского Кремля⁵⁸. Особое почитание, воздававшееся этой иконе в Кремле на протяжении XVII-XIX вв., и её участие в действе Страшного суда⁵⁹ позволили отождествить её с той самой иконой, которую после пожара 1547 г. написали для Благовещенского собора. Из данного izvoda для иллюстрации параграфа Символа веры «Его же царствию несть конца» была взята лишь центральная часть обширной иконографической схемы: изображение Христа-Судии с ангельским воинством, восседающими на престолах апостолами, народами, восставшими на Суд, разделёнными извивающимся змеем — воплощением идеи греха, фигурка блудника между пламенем Ада и дорогой, ведущей в Рай⁶⁰. Таким образом, седьмой и восьмой параграфы фактически проиллюстрированы при помощи одной сложной иконографической схемы «Страшного суда», разделённой на две части так, чтобы показать в динамике его сложную

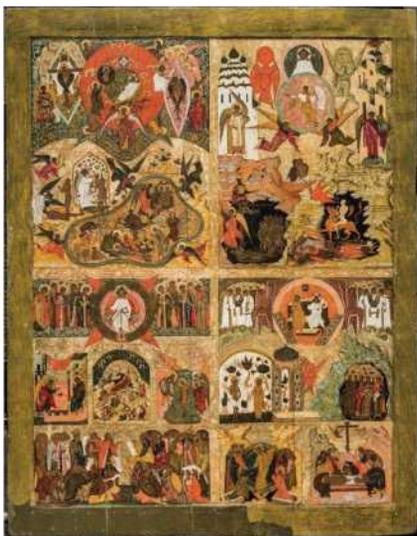
56 Подробно о византийской иконографии «Страшного суда» см.: Иконы Успенского собора Московского Кремля XI — начало XV века: [Каталог]. М., 2007. Кат. № 17. Автор описания — Е. Я. Осташенко. Здесь же приведены ссылки на тексты Священного Писания, апокрифы и гомилии, послужившие литературной основой отдельных иконографических мотивов, составивших большую и сложную композицию. О изменениях, внесённых в иконографию «Страшного суда» в середине XVI в. см.: *Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа росписей собора Снеогогорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990). СПб. 1999. С. 240; *Нерсесян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI вв.

57 *Голубинский Е. Е.* История Русской Церкви. М., 1911. Т. II. Ч. 2. С. 361.

58 Музеи Кремля. Инв. № Ж-1527

59 *Самойлова Т. Е.* Икона «Страшный суд» из Благовещенского собора.

60 В Прологе под 12 августа помещено «Слово о некоем блуднице, иже милостыню творя, а блуда не оставя». Согласно нему, в царствование императора Льва Исавра (VIII в.) в Константинополе жил некий богатый человек, который хотя и был милосердным, но до старости пребывал в грехе блуда. Когда он скончался, некоему затворнику была открыта загробная участь блудника. Он увидел его стоящим между Раем и страшным пламенем, привязанным к столбу. Ангел пояснил, что благодаря милостыне блудник был избавлен от адских мук, но и лишён райских блаженств. См: *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. М., 1887. С. 6, 42. Наиболее ранний пример изображения милостивого блудника в композиции «Страшный суд» — икона первой половины. из Псковского музея (ПКМ-2792), которую И. А. Шалина датировала XV в. См.: *Шалина И. А.* Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Л. И. Лифшица. М., 2014.



Илл. 8. Четырехчастная икона из Благовещенского собора. Около 1547 г. Музеи Кремля. Щенникова Л. А. Введение // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники. Кн. 2. М., 2014.

драматургию. Ещё четыре важных смысловых мотива: Небесный Иерусалим, праведники, входящие в Рай, «Лоно Авраамово» и «Земля и море отдают своих мертвецов», использованы для иллюстрации других параграфов Символа веры в этом же цикле, а «Видение Даниилу четырех царств» вынесли на северную стену, так что оно вошло в состав цикла деяний Архангела Михаила, сохранив, тем не менее, смысловую связь с композицией «Страшного суда».

Изображение «Новозаветная Троицы» («Сопрестолie»), которое также было обязательной частью новой иконографии «Страшного суда», помещено в четвёртом ярусе южного прясла (под люнетой). Надпись «ВЪРУЮ И ВЪ ДХА СТАГО

ГДА

ЦА ИСХОДФЩАГО ИЖЕ СО О(Т)ЦЕМЪ И С(Ы)НОМЪ СЪПОКЛОШАЕМА И СЛАВИМА ГЛАГО(ЛА)ВШАГО ПРОР(О)КИ» говорит о том, что эту иконографическую схему, имеющую западное происхождение, сочли наиболее адекватной, чтобы проиллюстрировать догмат о исхождении Святого Духа от Отца, сформулированный в девятом параграфе Credo и ставшим камнем преткновения в раздорах Востока и В XV-XVI вв. иконы типа «Сопрестолie» получили распространение и в поствизантийском мире⁶¹. Однако, используя западную иконографию, греческие иконографы оставались верными древним принципам, согласно которым Бога Отца невозможно изобразить, так как Его никто и никогда не видел. Поэтому Бог Отец изображается как Христос Ветхий Днями. Русские мастера середины XVI в. были хорошо знакомы

61 Boespflug F., Zaluska Y. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile du Latran (1215) // Cahiers de civilisation medievale. 1994. Т. 37. Р. 181-240; София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII-XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. № 5. С. 36-38; Дьяченко О. А. Образ Троицы Новозаветной в русском искусстве XVI в. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis/dyachenko.htm>.; Kujumdhieva M. Vizualizing God.

с иконографией «Сопрестолия», но в это время её использовали не для написания самостоятельных образов, а как иконографический мотив для создания более сложных «богословско-дидактических композиций». Наиболее ранний пример данной иконографии в древнерусском искусстве — одно из клейм знаменитой «Четырёхчастной иконы». Именно оно является и ближайшей иконографической аналогией фреске Архангельского собора, на которой Новозаветной Троице, восседающей на престоле внутри огненной круглой славы, предстоит, как и на иконе, ангельское воинство. В западной живописи более распространён был извод с изображением Христа, указывающего на Свою рану в ребре. В этом случае образ приобретал смысл Предвечного совета, определившего план домостроительства спасения человечества. Отсутствие этого жеста у Христа на фреске Архангельского собора свидетельствует об ориентированности на поствизантийские греческие образцы, лишённые «сюжетных интенций» и нацеленные на строгое, «репрезентативное» выражение идеи троичности. Не исключено, что немаловажным фактором использования данной иконографии для иллюстрирования Символа веры стало то обстоятельство, что на фоне между фигурами Отца и Сына ясно читалось изображение Святого Духа в виде голубя.

Следующие два параграфа развиваются в этом же прясле поярусно. Композиция десятого члена *«И во единую Святую Соборную и Апостольскую Церковь»* в третьем ярусе занимает, кроме прясла, прилегающую пилястру и небольшую часть центрального прясла. В центре композиции белый пятиглавый храм. На его фоне изображена группа иерархов во главе с царём. Замыкающий группу святитель обращён в противоположную сторону. Назидающий жест его правой руки направлен к отпрянувшему от него в страхе иудеям, не принявшим Христа. Святитель, стоящий впереди, обращён к другой группе, состоящей из ветхозаветных царей и пророков. На пилястре на фоне храма изображён святитель, совершающий литургию, и группа апостолов. Иконография данного сюжета в русском средневековом искусстве является уникальной. Единственной отдалённой аналогией ей может служить изображение храма с причащающимися на Утрехтской Псалтири на листе, иллюстрирующем Символ веры⁶². Однако и в западной традиции данный иконографический мотив ни в каких других вариантах иллюстрирования Символа веры не встречается. Поэтому в нашем случае выявленная аналогия говорит, скорее всего, лишь о сходном направлении мысли иконографов, разрабатывавших иллюстрацию

к этому параграфу. Не исключено, что композиция росписи восходит к иконе «Символ веры», созданной для Благовещенского собора Московского Кремля и упомянутой в деле дьяка Ивана Висковатого⁶³. На связь её иконографии с произведениями XVI столетия указывает сходство с клеймом иконы «Спас Смоленский с притчами» середины — третьей четверти XVI в. из Благовещенского собора⁶⁴, где речь идёт о молитве Иисуса «Да будут все едины» (Ин. 17-26), о сохранении в мире избранных (апостолов) и верующих по слову Спасителя⁶⁵. И клеймо, и фреска демонстрируют сходные принципы решения иконографии. В обоих случаях для выражения единства верных Христу, составляющих Церковь, использован приём противопоставления верных, собранных под сводами храма, группе поражённых страхом иудеев (в клейме иконы они написаны на фоне тёмной пещеры). Однако тема Церкви христианской в росписи значительно усложнена тем, что православные иерархи не только *противо- поставлены* иудеям, но и *со-поставлены* (курсив наш. — Т. С.) с представителями Церкви ветхозаветной, с которыми пребывают в дружественном диалоге. Подобное сопоставление, безусловно, призвано было выразить мысль о том, что Ветхий Завет является частью Священного Писания. Знаменательно, что описанные выше «эпизоды» композиции, призванной иллюстрировать десятый член Символа веры, в такой же последовательности изображены на одной из немногочисленных икон «Символ веры» XVII в., хранящейся в ГТГ (инв. № 12921)⁶⁶. Её иконография была воспроизведена в иконах начала XX в., две из которых происходят из старообрядческой церкви Успения на Апухтинке, а третья из собрания А. В. Морозова (ГТГ, инв. № 20020, 19902, 14298)⁶⁷. Иконографическое сходство композиции фрески и икон подтверждает их причастность к единой линии развития, точкой отсчёта которой стали фрески Архангельского собора XVI столетия.

Ниже во втором ярусе южного прясла помещена также абсолютно уникальная композиция — иллюстрация следующего одиннадцатого параграфа «*Исповедую едино крещение во оставление грехов*». Основой для неё послужила иконография «Отослание апостолов на проповедь»,

63 Конопот А. Б. Образ «Символа веры». С. 41.

64 Качанова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. Илл. 166.

65 Сюжеты клейм определены Н. Ю. Маркиной.

66 Антонова В. И., Мневва Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Кат. 1051. С. 503.

67 А. Б. Конопот в своей статье ошибочно приводит эти иконы как произведения XVII в. См.: Конопот А. Б. Образ «Символа веры». С. 47-48.

хорошо известная по миниатюрам рукописей и древним фрескам⁶⁸, которую объединили со сценами «Поучения, преподаваемого Христом апостолам» и «Крещения народа». Иконографические аналогии двум последним сюжетам находим среди клейм иконы «Спас Смоленский с евангельскими притчами» из Благовещенского собора середины XVI в.⁶⁹ Здесь часть композиции почти каждого клейма составляет группа апостолов, внимающих Христу, стоящему или восседающему на престоле. Столь же многочисленны сцены поучений Христа апостолам и в клеймах иконы «Распятие Господне, в деянии» из Успенского собора 1560-1570 гг.⁷⁰ Образцом для изображения крещения народа апостолом Петром могли стать клейма икон XVI в., посвящённых деяниям апостолов, как, например, «Крещения народа Иоанном Богословом» на иконе «Апостол Иоанн Богослов на Патмосе с хождением»⁷¹.

В этом же ярусе на пилястре и на небольшой части примыкающего к ней центрального прясла представлена композиция, иллюстрирующая последний двенадцатый параграф: «*Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века*». Она состоит из двух равновеликих частей. На первой показано, как мертвецов отдаёт земля: в раскрытых прямоугольных саркофагах стоят воскресающие в саванах. Во второй части — воскресающие поднимаются из моря. Сверху к ним летят трубящие ангелы. Оба мотива заимствованы из иконографии «Страшного Суда», но в росписи земля и море — стихии, элемент «пейзажа», а не аллегорические фигуры.

Итак, проследив, как развивается цикл «Символ веры» в росписи, мы можем констатировать, что сюжеты цикла занимают центральную люнету и северное и южное прясла западной стены, обрамляя подобно «балдахину» её широкое центральное прясло, где в двух верхних ярусах представлена самая масштабная композиция, формально к циклу не относящаяся. Здесь внутри огромной арки, образованной розовой

68 Евангелие Исаака Бирева 1531 г. РГБ. Ф. 304. № 8659. Л. 327 об.; Евангелие начала XVI в. из Троице-Сергиевой Лавры. РГБ. Ф. 304. № 411. Л. 1а об. См.: Розанова Н. В. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI века // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 258-274.

69 Спас Смоленский, с припадающими Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским с притчами. Москва, 1550-1560 гг. (инв. Ж-2356). См.: Вера и Власть. Кат. № 95.

70 Распятие Господне, в деянии. Москва 1560-1570 гг. (инв. Ж-279/1-2). См.: Вера и Власть. Кат. № 97.

71 Дионисий «Живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV-XVI веков из собраний музеев и библиотек России: [Каталог]. М., 2002. Кат. № 48. ГТГ, инв. № 20874.

и тёмно-красной разгранкой, изображён райский сад, посреди которого утверждён Престол Уготованный. Выше на престоле восседает Христос. Справа и слева Христу предстоят в молитве Богоматерь, Иоанн Предтеча и ангелы. В нижней части композиции изображены пребывающие в Раю святые. Справа — сонм святых во главе с Марией Египетской, входящих в райский сад. Слева «Лоно Авраамово» и благоразумный разбойник. Выше над праотцами справа и слева показаны двухъярусные палаты («Небесный Иерусалим»), где пируют праведники. Композиция центрального прясла не имеет называющей её надписи, но иконографические особенности позволяют её идентифицировать как «Субботу всех святых». Иконы данного извода появились в русском искусстве в начале XVI в. Наиболее ранним памятником является икона «Шестоднев» первой половины XVI в. из ГТГ, приписываемая Дионисию⁷², где «Суббота всех святых» изображена в среднике. С точки зрения иконографии, она составлена из нескольких мотивов: изображение Христа во Славе, деисус и предстоящие в молитве Спасителю лики святых (пророки, святители, апостолы, мученики и мученицы, пустынники и пустынницы)⁷³. Аналогичным образом решена композиция иконы «Суббота всех святых» второй половины XVI в. из Ростова. Она чётко разделенная на два яруса. В верхнем — Спаситель в окружении ангелов и молящиеся Ему Богоматерь и Предтеча; в нижнем — отдельными группами чины святости⁷⁴. Ярусы разделяет надпись — молитва о даровании усопшим Царства Небесного: «...Преставльшаяся убо к Тебе Твоя красота насладятся Благоволи Божественная доброты Твоя Сподоби». Композиция Архангельского собора по сравнению с упомянутыми иконами существенно доработана введением дополнительных мотивов,

72 Там же. Кат. № 94.

В ГТГ хранится также икона — часть складня-триптиха, датируемая первой третью XV в. В её нижнем ярусе представлены чины святости, которые были частью композиции «Суббота всех святых», продолжавшейся на несохранившихся частях складня. См.: Государственная Третьяковская галерея: [Каталог собрания]. Т. 1. Древнерусское искусство. X — начала XV века. М., 1995. Кат. № 63.

Среди византийского наследия обращает на себя внимание знаменитый саккос XIV в., хранящийся в Ватикане, на одной из сторон которого в огромном медальоне изображён Христос на радуге в окружении ангелов и святых в белоснежных одеждах. За пределами круга расположены изображения Авраама с младенцами и благоразумного разбойника. См.: Byzantium. Faith and Power. New York, 2004. Cat. № 177. P. 300. Авторы описания затруднились дать название этой композиции и отметили, что она не имеет прецедентов в византийском искусстве.

73 В Неделю всех святых воспеваются все чины святости. См.: С. 654.

74 Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М., 2006. Кат. № 60.

заимствованных из иконографии «Страшного суда» (Небесный Иерусалим, праведники, входящие в рай, «Лоно Авраамово»). Однако её динамика и насыщенность красочными деталями говорят о том, что древняя композиция была значительно переработана мастерами XVII столетия. Обращает на себя внимание то почётное место, которое предоставлено в росписи Архангельского собора этой композиции. Будучи центром западной стены, она в то же время является продолжением сюжетов северного и южного прясел. Так, апостол Петр, ведущий праведников в рай, из композиции «Страшный суд» в северном прясле, стучит во врата, за которыми изображены уже вошедшие в рай святые. С южной стороны поярусное изложение



*Илл. 9. «Суббота всех святых».
Фреска центрального прясла
западной стены Архангельского
собора. 1652—1666. Изображение
воспроизводится по изданию:
Баталов А. Л., Самойлова Т. Е.
Архангельский собор. М., 2008*

Символа веры завершается композицией «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века», и «Суббота всех святых» раскрывает перед зрителем наглядную и красочную картину «жизни будущего века». Этот приём позволяет воспринимать композицию центрального прясла как завершающую и кульминационную часть цикла «Символ веры», ибо только верные удостоиваются права войти в жизнь будущего века. В то же время её местоположение обнаруживает связь и с самой идеей храмусыпальницы, где постоянно совершались заупокойные службы по преставившимся князьям. Торжественная и радостная картина пребывания праведников в Раю была той самой молитвой о высшем наслаждении божественной Добротой и Красотой, которая прозвучала в сохранившейся надписи на ростовской иконе «Суббота всех святых».

Приводимые нами в ходе анализа цикла иконографические аналогии, как мы видим, за редким исключением, относятся к искусству середины -второй половины XVI в. и, таким образом, служат доказательством того, что в основе цикла, воспроизведённого в живописи XVII столетия, лежит иконографическая программа первой росписи

Архангельского собора 1564-1565 гг. Характерная деталь ряда композиций — декоративные облака, заполняющие круглые и овальные Славы, внутри которых изображается Святая Троица или Христос. Такие же «облачные» мандорлы, окрашенные в красный или золотистый тона, присутствуют и на «Четырёхчастной» иконе, и на иконе «Страшный суд» из Благовещенского собора, и на миниатюрах Лицевого летописного свода, иллюстрирующих Восьмикнижие, и на миниатюрах Чудовского сборника. Эта выразительная деталь искусства грозненского времени, явилась своеобразным результатом погружения работавших в Кремле мастеров в текст Библии, где в ряде эпизодов появления облака на небе служит синонимом явления Славы Господней: в облаке пребывает Господь, из облака взывает Он к своему народу; Слава Господня — это облако, которое одновременно источает и прохладу, и полыхает как огонь на вершине горы (Исх. 24, 15-18).

Анализ состава цикла демонстрирует его уникальность: композиции цикла наглядно и последовательно иллюстрируют каждый параграф Символа веры, цикл имеет пространственную структуру и сопряжён с общей программой росписи княжеского храма-усыпальницы. Для некоторых композиций мастера использовали древние, устоявшиеся иконографические схемы, по-новому сочетая и соединяя их в оригинальные структурные единицы (Первый член Символа веры). Для ряда других композиций цикла — мотивы, вычлененные из сложной иконографической схемы иконы «Страшный суд», написанной для Благовещенского собора после 1547 г. Ее обновлённая иконография послужила своеобразной «копилкой», из которой черпали актуальные мотивы, распределяя их сообразно замыслу по разным параграфам. Для некоторых композиций создавали принципиально новые схемы, в которые вводили как заимствованные из западного искусства иконографические мотивы, так и мотивы, основанные на переработке традиционного почвенного иконографического материала. Идея образного воплощения Символа, родившаяся в недрах искусства XV в., получила своё логическое завершение в цикле композиций Архангельского собора.

Библиография

- Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. ГТГ. Опыт историкокультурной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. 1-2.
- Бек Х. Г. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2005. Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006.

- Вера и Власть. Эпоха Ивана Грозного: [Каталог выставки] / сост. Т. Е. Самойлова. М.: Азбука, 2007.
- Византийские древности. Произведения искусства IV-XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: [Каталог]. М.: Пинакотекa, 2013.
- Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М.: Имп. о-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1911. Т. II. Ч. 2.
- Государственная Третьяковская галерея: [Каталог собрания]. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995.
- Давидова М. Г.* Иконы «Страшного суда» XVI-XVII вв. [Электронный ресурс]. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php?ELEMENT_ID=35909&PAGEN_2=4.
- Дионисий «Живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV-XVI веков из собраний музеев и библиотек России: [Каталог]. М.: Северный Паломник, 2002.
- Древности и духовные святыни старообрядчества. М.: Интербук-бизнес, 2005.
- Дьяченко О. А.* Образ Троицы Новозаветной в русском искусстве XVI в. [Электронный ресурс]. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis/dyachenko.htm>.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля XI — начало XV века: [Каталог] / ред. составитель Т. В. Толстая. М.: Северный паломник, 2007.
- Иконы Пскова. М.: Северный паломник, 2012. Т. 1-2.
- Иконы Ярославля XIII — середины XVII века. М.: Северный паломник, 2009. Т. 1-2.
- Карташев А. В.* Вселенские соборы. М.: Республика, 1994.
- Качанова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990.
- Качанова И. Я.* О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. М.: Индрик, 2006. С. 187-215.
- Квливидзе Н. В.* «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия. Т. 2. Архангельский собор и колокольня «Иван Великий» Московского Кремля. 500 лет. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 134-149.
- Кирпичников А. И.* Иконография «Вознесение Христово» // Труды VI археологического съезда в Одессе 1884 г. Одесса: Тип. А. Шульце, 1887. Т. 3. С. 387-395.
- Контоп А. Б.* Образ «Символа веры» (время и причины его появления в русской иконописи) // Вестник Московского университета. 1998. № 2. С. 41-60.
- Нерсесян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 294-313.
- Нерсесян Л. В.* Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV-XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М.: Северный паломник, 2009. С. 235-250.

- Никольский К.* Пособие к изучению устава Богослужения Православной Церкви. М.: Синод. тип., 1907.
- Осташенко Е. Я.* Главный иконостас Успенского собора Московского Кремля // Художественные памятники Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: ФГУ ГИКМЗ Московский Кремль, 2003. Вып. XVI. С. 5-40.
- Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М.: Наука, 1972.
- Родникова И. С.* Псковская икона XIII-XVI вв. Л.: Аврора, 1990.
- Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. М.: Тип. А. Шульце, 1887.
- Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // ЧОИДР. 1858. Кн. 2, отд. 3. С. 1-42.
- Самойлова Т. Е.* Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Самойлова Т. Е.* Икона «Страшный суд» из Благовещенского собора. Обретение шедевра // Искусство христианского мира. Вып. XIII. 2016. С. 381-400.
- Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896-1990). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 229-259.
- Сизов Е. С.* Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 160-174.
- Сизов Е. С.* Храм Архангела Михаила на Соборной площади Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2002. С. 16-122.
- Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982.
- София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII-XIX веков из собраний музеев России. М.: Радунница, 2000.
- Тодућ Б.* Грачаница. Сликаство. Београд: Кнежевић, 1988.
- Турилов А. А.* О времени создания новгородского «Алексеевского» креста: возможности непалеографической датировки (1367 или 1379 г.) // От Царьграда до Белого моря: сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. М.: Северный паломник, 2007. С. 571-580.
- Шалина И. А.* Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Л. И. Лифшица. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 538-579.
- Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: [Каталог]. М.: Красная площадь, 2004.
- Юровская З. В.* Византия — Западная Европа. Иконография Сошествия Христа во ад (IX-XI вв.): автореферат дис. М.: МГУ, 2006.

- Boespflug F., Zaluska Y.* Le dogmetrinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile du Latran (1215) // *Cahiers de civilisation medievale*. 1994. T. 37. P. 181-240.
- Byzantium. Faith and Power. New York: Yale University Press, 2004
- Chatzidakis M.* Byzantine Art in Greece: Mosaics Wall Paintings. Athens: Melissa, 1990.
- Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928. *Lexicon der christlichen Iconographie*. Rome; Freiburg; Wienn: Herder, 1968.
- Marthaler B. L.* The Creed: The Apostolic Faith in Contemporary Theology. Connecticut: Twenty-Third, 2007.
- Knapinski R.* Credo Apostolorum w romanskich Drzwiach Plockich. Plock: Wojewodzka Biblioteka Publiczna, 1992.
- Kujumdzhieva M.* Visualizing God. Post-Byzantine Imagery of the Trinity in Orthodox Churches in the Balkans // *Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный Паломник, 2005. С. 322-338.*
- Walter Ch.* Icones of the First Council of Nicaea // *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*. 1991-1992. 16. Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Andre Grabar (1896-1990). Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1992. Σ. 209-218.

The Cycle «Credo» in the Frescoes Decoration of the Archangel Cathedral of Moscow Kremlin

Tatiana E. Samoilova

PhD in Arts

Senior Researcher of the Tretyakov Gallery

10 Lavrushinsky per., Moscow 119017, Russia

Leading Scientific Member of Russian Academy of Arts

28 Prechistenka st., Moscow 119034, Russia

tsamol@mail.ru

For citation: Samoilova, Tatiana E. "The Cycle 'Credo' in the Frescoes Decoration of the Archangel Cathedral of Moscow Kremlin". *Church Art and Archeology Review*, № 1 (2), 2020, pp. 24-56 (in Russian). DOI: 10.31802/2658-5111-2020-1-2-24-56

Abstract. The cycle «Credo» in the decoration of the Archangel cathedral is the first survived example in Ancient Russian art. These frescoes were created in 1652-1666, but we know, that they repeated the iconographical program of Ivan Terrible's time decoration (1564-1565). Besides, the frescoes of XVI c. followed the composition scheme of the icon, ordered for Kremlin Annunciation cathedral after 1547. The main peculiarity of the cycle «Credo» in Archangel cathedral is that every composition here has an inscription-citation from prayer «Credo». The compositions

illustrate every paragraph. To create some compositions of this cycle ancient iconographical schemes were used. Sometimes they were composed with new, original motives. In a number of compositions, we could discover the motives, taken out of sophisticated scheme of icon «The Last Judgment», which also was created for Annunciation cathedral after 1547. Sometimes absolutely new compositions were generated using Western European art iconographical motives. There is a persistent opinion, that Eastern Christian art by contrast with Western European art had not the tradition to illustrate «Credo», and so its first example was born under western art influence. Indeed, in Byzantine Art we don't know works of art, which relation with Credo is confirmed by texts. But we know, that the theological content of the decorative system of byzantine cathedral comported to the sense of prayer Credo. Some examples of byzantine and ancient Russian art, as for instance, Alexeevskiy Cross, decorated with scenes from Nativity to Resurrection, show us, that in Eastern Christian Art its own line of this theme development existed. The cycle «Credo» in the Archangel cathedral rolls call not only with West European works of art, but uses deeply internal resource, which byzantine roots are common for West and East.

Keywords: Credo, system of decoration, cathedral, iconography, western influence, Eastern Christian tradition, the Last Judgment, Paternity, Sabaoth, prince's tomb cathedral, frescoes.

References

- Antonova V. I., Mneva N. E. (1963) *Katalog drevnerusskoi zhivopisi. GTG. Opyt istoriko-kul'turnoi klassifikatsii [Catalog of Old Russian Painting. GTG. Experience of Historical and Cultural Classification]*. Vol. 1-2, Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Bek Kh. G. (2005) *Obraz i kul't [Image and Cult]*. Moscow: Прогресс-Традиция (in Russian). Berard L. Marthaler. (2007) *The Creed: The Apostolic Faith in Contemporary Theology*. Connecticut: Twenty-Third (in English).
- Boespflug F., Zaluska Y. (1994) "Le dogmetrinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'epoque carolingienne au IV Concile du Latran (1215)" ["The Dogmetrine and the Development of Its Iconography in the West from the Epoch-Carolingian to the Fourth Lateran Council (1215)"]. *Cahiers de civilisation medievale*, vol. 37 (in French).
- Chatzidakis M. (1990) *Byzantine Art in Greece: Mosaics Wall Paintings*. Athens: Melissa (in Greek).
- D'yachenko O. A. *Obraz Troitsy Novozavetnoi v russkom iskusstve XVI v. [The Image of the New Testament Trinity in Russian Art of the XVI century]*. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis/dyachenko.htm> (in Russian).
- Gestinger H. (1956) "Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch- slavischen Trinitats darstellung des sogenannten Synthronoi und Paternitatis Typus". *Festschrift W. Sas Zalozieckyzum 60. Geburtstag*: Graz (in German).
- Grabar A. (1928) *La peinture religieuse en Bulgarie [Religious painting in Bulgaria]*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner (in French).
- Kartashev A. V. (1994) *Vselenskie sobory [Ecumenical Councils]*. Moscow: Respublika (in Russian).
- Kachanova I. Ya., Mayasova N. A., Shchennikova L. A. (1990) *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoi kul'tury [The Annunciation Cathedral*

- of the Moscow Kremlin. To the 500th Anniversary of the Unique Monument of Russian Culture]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Kachanova I. Ya. (2006) "O vremeni voznikoveniya sakkosov, svyazyvaemykh s imenem mitropolita Fotiya" ["About the Time of Occurrence of Sakkos, Associated with the Name of Metropolitan Photius"]. *Pravoslavnye svyatyni Moskovskogo Kremlya v istorii i kul'ture Rossii [Orthodox Shrines of the Moscow Kremlin in the History and Culture of Russia]*. Moscow: Indrik (in Russian).
- Knapinski R. (1992) *Credo Apostolorum w romanskich Drzwiach Plockich [Credo Apostolorum in the Roman PlockDoors]*. Plock: Wojewoǳzka Biblioteka Publiczna (in Polish).
- Konotop A. B. (1998) "Obraz 'Simvola very' (vremya i prichiny ego poyavleniya v russkoi ikonopisii)" ["The Image of the 'Symbol of Faith' (The Time and Reasons for its Appearance in Russian Icon Painting)"]. *VestnikMoskovskogo universiteta*, no. 2, pp. 41-60. (in Russian).
- Kvlividge N. V. (2011) "'Simvol very' v rospisi Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya" ["The Symbol of Faith' in the Painting of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin"]. *Moskovskii Krem' XV stoletiya [Moscow Kremlin of the 15th Century]*, vol. 2: *Arkhangel'skii sobor i kolokol'nya "Ivan Velikii" Moskovskogo Kremlya. 500 let [The Cathedral of the Archangel and the Ivan the Great Bell Tower of the Moscow Kremlin. 500 years]*. Moscow: Art-Volkhonka (In Russian).
- Kujumdzhieva M. (2005) "Vizualizing God. Post-byzantine Imagery of the Trinity in Orthodox Churches in the Balkans". *Drevnerusskoe i postvizantiiskoe iskusstvo. Vtoraya polovina XV — nachalo XVI veka. K 500-letiyu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrya [Old Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the XV — the Beginning of the XVI century. On the 500th Anniversary of the Painting of the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery]*. Moscow: Severnyj Palomnik (in Russian).
- Nersesyán L. V. (2003) "Videnie proroka Daniila v russkom iskusstve XV-XVI vv." ["The Vision of the Prophet Daniel in Russian Art of the 15th — 16th centuries"]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ya: XVI vek [Old Russian Art. Russian Art of the Late Middle Ages: 16th Century]*. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin (in Russian).
- Ostaschenko E. (2003) "Ya. Glavnyi ikonostas Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" ["The Main Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin"]. *Khudozhestvennye pamyatniki Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya. FGU "GIKMZ" [Artistic Monuments of the Moscow Kremlin. Materials and Research. FGU "GIKMZ"]*. vol. 16, Moscow: FGU GIKMZ Moskovskij Krem' (in Russian).
- Podobedova O. I. (1972) *Moskovskaya shkola zhivopisi pri Ivane IV [Moscow School of Painting Under Ivan IV]*. Moscow: Nauka (in Russian).
- Sarab'yanov V. D. (1999) "Ikonograficheskaya programma rospisei sobora Snetogorskogo monastyrya (po materialam poslednikh raskrytii)" ["Iconographic Program of Murals of the Cathedral of the Snetogorsky Monastery (Based on Recent Disclosures)"]. *DRI. Vizantiya i DrevnyayaRus'. K 100-letiyu AndreyaNikolaevicha Grabaria (1896-1990) [DRI. Byzantium and Ancient Russia. To the 100th Anniversary of Andrei Nikolaevich Grabar (1896-1990)]*. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin (in Russian).
- Sizov E. S. (1964) "Datirovka rospisi Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya i istoricheskaya osnova nekotorykh ee syuzhetov" ["Dating the Mural of the Archangel

- Cathedral of the Moscow Kremlin and the Historical Basis of Some of its Subjects”]. *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek [Old Russian Art. 17th century]*. Moscow: Krasnaja ploshchad' (in Russian).
- Smirnova E. S., Laurina V. K., Gordienko E. A. (1982) *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek [Painting of Great Novgorod. XV century]*. Moscow: Nauka (in Russian).
- Shalina I. A. (2014) “Drevneishaya pskovskaya ikona s izobrazheniem Strashnogo suda” [“The Oldest Pskov Icon Depicting the Last Judgment”]. *V sozvezdii L'va. Sbornik statei po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L. I. Lifshitsa [In the Constellation Leo. Collection of Articles on Old Russian Art in Honor of L. I. Lifshits]*. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija (in Russian).
- Shchennikova L. A. (2004) *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremlya. Deisusnyi i prazdnichnyi ryady ikonostasa: catalog [Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Deesis and Festive Rows of the Iconostasis: Catalog]*. Moscow: Krasnaja ploshchad' (in Russian).
- Todih B. (1988) *Grachanitsa. Slikarstvo [Gracanica. Painting]*. Belgrade: 000 (in Serbian).
- Tolstaya T. V. (ed.) (2007) *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya XI — nachalo XV veka: catalog [Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin XI — Early XV century: Catalog]*. Moscow: Severnyj Palomnik (in Russian).
- Turilov A. A. (2007) “O vremeni sozdaniya novgorodskogo ‘Aleksievskogo’ kresta: vozmozhnosti nepaleograficheskoi datirovki (1367 ili 1379 g.)” [“On the Time of the Creation of the Novgorod ‘Aleksievsky’ Cross: the Possibilities of Non-Paleographical Dating (1367 or 1379)”]. *Ot Tsar'grada do Belogo morya: sbornik statei po srednevekovomu iskusstvu v chest' E. S. Smirnovoi [From Tsargrad to the White Sea: A Collection of Articles on Medieval Art in Honor of E. S. Smirnova]*, Moscow: Severnyj Palomnik (in Russian).
- Yurovskaya Z. V. (2006) *Vizantiya — Zapadnaya Evropa. Ikonografiya Soshestviya Khrista vo ad (IX-XI vv.) [Byzantium — Western Europe. Iconography of the Descent of Christ into Hell (IX-XI cent.)]*. Moscow: Moscow State University (in Russian).
- Vakhrina V. I. (2006) *Ikony Rostova Velikogo [Icons of Rostov the Great]*. Moscow: Severnyj Palomnik (in Russian).
- Walter Ch. (1992) “Icones of the First Council of Nicaea”. Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, 1991-1992. 16. Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Andre Grabar (1896-1990) [*Bulletin of the Christian Archaeological Society 16 (1991-1992). Period D. Memorial Andre Grabar (1896-1990)*]. Athens: Christianikh Archaialogikh Etaireia (in English).

