

собора. М., 1863, с. 26.

15 Баниге В., Перцев Н. Вологда. М., 1970, с. 43. Автор ошибается, ссылаясь на настенную летопись. В ней не говорится, что роспись была создана за два года.

16 Интересно отметить, что все три росписи (феропонтовская, ярославская и вологодская) заканчивались 8 сентября.

17 Чернышев Н.М. Техника стенных росписей. М., 1930, с. 16.

С.В.Филатов

(Москва)

## ИКОНОСТАС И ИНТЕРЬЕР СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

(к проблеме организации внутреннего пространства)

В интерьерах русских церквей почти не сохранилось иконостасов древнее ХУП в., не тронутых поздними переделками. Недостаток материала создает серьезное препятствие при изучении проблем организации внутреннего пространства храмов и связанных с этой темой вопросов развития высокого иконостаса, его взаимодействия с архитектурой и фресками.

Возможность обратиться к комплексному анализу внутреннего пространства паут интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, сохранившиеся стенные росписи Дионисия и раскрытые в последние годы иконы. Как известно, иконостас собора в течение нескольких столетий неоднократно перестраивался, а в начале нашего века был вообще разобран<sup>1</sup>. Иконы оказались в разных музейных собраниях. Поэтому необходимо прежде всего как можно более точно выяснить состав и устройство первоначального иконостаса, его раз-

мещение в интерьере.

О древнем иконостасе собора высказывались разные и противоречивые предположения. Так, В.Т.Георгиевский считал, что иконостас Дионисия был очень низким и не закрывал изображения Богоматери в центральной конхе алтаря<sup>2</sup>. И.Н.Воейкова обратила внимание на особенность расположения этой фрески<sup>3</sup>. Полностью композицию можно видеть лишь с солеи, так как ее верхняя часть закрывается выступом нависающей сверху алтарной арки. Изображения Исаанна Предтечи и Николы в боковых конхах хорошо видны с любого расстояния. Исходя из этого можно сделать вывод, что иконостас в центральной части был более высоким, закрывал изображение Богоматери, явно не рассчитанное на обозрение из основного помещения церкви, а в боковых частях — понижался, оставляя открытыми конхи жертвенника и Никольского придела. Г.В.Попов высказал предположение, что левая часть иконостаса перед жертвенником была отодвинута в глубину, к апсиде, и помещалась на уровне восточной грани северо-восточного столпа<sup>4</sup>. Такого же мнения о расположении иконостаса уступом придерживается и В.А.Плугин<sup>5</sup>.

Итак, предположения о композиции этого иконостаса очень различны и потому представляется важным дать его более обоснованную реконструкцию. Работа эта выполнена на основе описных книг Ферапонтова монастыря, самая ранняя из которых относится к 1664 г.<sup>6</sup>, а также на основе изучения сохранившихся икон из иконостаса и всей восточной части собора.

Прежде чем перейти к основному иконостасу, нужно остановиться на Никольском приделе, расположенном в юго-восточной части собора. В этом приделе была своя алтарная преграда, от которой не сохранилось ни одной иконы. Она состояла из пяти небольших деисусных образов, местной иконы Николы и резных золоченых царских врат<sup>7</sup>.

Иконостас отделял апсиду Никольского придела. Гнезда для верхнего и нижнего тябел деисуса были пробиты заранее, так как штукатурка вокруг них заходит и внутрь. Становится понятным и назначение окна южной стены: оно освещало пространство перед алтарной преградой. Высота иконостаса (3,1 м от нынешнего деревянного настила) была рассчитана так, что зрителю, находящемуся в приделе, можно было видеть поясное изображение Николы в конхе апсиды. Слева проход в главный алтарь был, по-видимому, наглухо закрыт, а со стороны алтаря в этом проеме за юго-восточным столпом, вероятнее всего, была маленькая ризница. В этом месте нет росписей и оста-

лись следы каких-то креплений.

Теперь обратимся к устройству основного иконостаса. На стенах собора хорошо видны гнезда нижнего тябла. Это тябло проходило перед восточными столпами и упиралось в южную и северную стены. Нижние края гнезд расположены на высоте 2,4 м от нынешнего деревянного настила<sup>8</sup>. Эти гнезда немного растесаны вверх при поздних переделках. На южной стене отверстие для тябла находится между композицией "Перенесение мощей св.Николай", относящейся к циклу росписей придела, и изображением "Первого Вселенского собора", которым начинается цикл росписей основного помещения. На той же стене, выше первого гнезда, видно отверстие второго тябла, правда, сильно поврежденное. Нижний его край расположен на высоте немногим более 1,5 м от первого. Следовательно, между этими двумя тяблами находились деисусные иконы (высота икон от 1,56 до 1,59 м). Здесь же, на южной стене, только внизу, на одной вертикали с гнездами, видны следы невысокой перегородки (около 1,3 м), отделявшей Никольский придел от основного помещения. О том, что здесь было ограждение, свидетельствует и перепад высоты горизонтальной линии разгранки, идущей над изображением полотенец. Нижний край полотенец под композицией "Перенесение мощей св.Николай" тоже поднимается, так как здесь была ступень солеи. Такой прием изменения высоты линии разгранки и полотенец встречается и в более ранних памятниках, например в Успенском соборе на Городке в Звенигороде (начало XV в.). Вероятно, в ферапонтовском соборе на солее у южной стены находились клирос и певчие стояли в Никольском приделе. Клирос отделялся от основного помещения низкой оградой, совпадавшей по высоте с регистром полотенец. Перегородка располагалась в одной плоскости с иконостасом. В открытом проеме между ограждением и нижним тяблом главного иконостаса была видна из основного помещения и алтарная преграда Никольского придела.

На северной стене нижнее и верхнее гнезда, в которые вставлялись тябла деисусного чина, размещены точно так же и на той же высоте, как и на южной стене. Нижнее тябло упиралось в центр композиции "Видение Евлогия". Может показаться странным, что иконостас делил фреску на две части. Видимо, на этом основано предположение Г.В.Попова о том, что левая часть иконостаса, перед жертвенником, была в глубине между северо-восточным столпом и северной стеной.

Гнездо тьябла находится над верхним краем изображения престола. Справа и слева от престола представлены монахи и ангелы. Расположены они в таких поворотах, что образуют две композиционно обособленные группы. Однако горизонтальная линия разгранки под "Видением Евлогия" прямая и непрерывная. Значит, иконостас разделял эту фреску только в верхней части, доходя до изображения престола, а нижняя половина композиции оставалась открытой. Дниа разгранки и росписи в виде полотенец прерываются и поднимаются вверх (на 8 см) у правого нижнего угла композиции. Здесь же, на высоте двух метров от уровня пола, находится заштукатуренное отверстие, расположенное между сценой "Видение Евлогия" и изображением архидиаконов из росписи жертвенника. Напротив северной стены, на обращенной к ней грани алтарного столпа, представлены Кирик и Улита. Их фигуры повернуты вправо, т.е. в сторону основного помещения. Под композицией в нижнем левом углу можно видеть, как прерывается и смещается вверх горизонтальная линия разгранки. Выше, на столпе, на двухметровой высоте, находится такое же заштукатуренное отверстие, как на северной стене. Все это — следы преграды перед жертвенником. Преграда с дверью (или, возможно, завеса) располагалась в углублении между северной стеной и северо-восточным углом столпа. Она была невысокой (2,2 м). Поэтому, находясь под иконостасом, можно было видеть слева сцену "Видение Евлогия" на северной стене, разделенную только в верхней части, справа — "Кирика и Улиту" на столпе, а над перегородкой жертвенника открывалось изображение крылатого Предтечи в конхе апсиды. Здесь же, под перегородкой, ступенью поднималась левая часть солеи. Это заметно по нижней части полотенец.

Попытаемся уточнить количество рядов в основном иконостасе собора и состав икон. От первоначального иконостаса Дионисия сохранились почти все произведения. К 1664 г., судя по данным описи<sup>9</sup>, иконостас состоял из четырех рядов, если считать и местный. Четырехъярусным он оставался до начала XX в.<sup>10</sup>, хотя был уже не тьябловым, а резным, ячеечным.

Из указанных в описи икон местного ряда от времени Дионисия сохранились две: "Богоматерь Одигитрия"<sup>11</sup> и "Состствие во ад"<sup>12</sup>. Кроме них, конечно, была еще храмовая икона, которую в XVII в. заменили новой<sup>13</sup>. В 1530 г. в местном ряду появилась "Троица"<sup>14</sup>. Позже, вероятно около середины XVI в., судя по стилю, местный ряд

был дополнен иконами "Богоматерь Неопалимая купина"<sup>15</sup> и "О Тебе радуется"<sup>16</sup>. Последние две близки друг к другу не только стилистически, но и манерой письма. От дионисиевских икон они отличаются более темным колоритом, плотным наложением санкиря и иным приемом охрения. В этих двух произведениях, особенно в иконе "О Тебе радуется", диапазон оттенков охри более широкий, от темно-коричневых до почти белых, слой санкиря и охрения горздо толще, нет эффекта просвечивания грунта, свойственного иконам мастерской Дионисия.

В иконостасе Дионисия местные иконы стояли перед алтарными столпами. Плоскости столпов, закрытые иконами, остались без росписей. С каждой стороны от царских врат, судя по размерам сохранившихся произведений, могло поместиться по две иконы, поскольку в южном трансепте был проем с низкой перегородкой перед Никольским приделом, а в северном дверь жертвенника находилась в углублении. Размещались иконы, видимо, в таком порядке: справа от царских врат — храмовая икона и "Состевие во ад", слева — "Богоматерь Одигитрия". За ней еще одна, неизвестная нам и, вероятно, старая икона, которую в 1530 г. заменили "Троицей". В церковной описи 1664 г. именно в этой последовательности перечисляются центральные иконы местного ряда. По сведениям русских церковных писцовых книг, такая расстановка главных икон местного ряда была наиболее распространена.

В описях XVII в. ферапонтовского собора перечисляется большое число икон, но нужно иметь в виду, что местный ряд в русском иконостасе формировался дольше остальных. Процесс этот завершился лишь в XVII столетии, после издания указа об упорядочении икон на соборе московского Успенского собора<sup>17</sup>. Количество местных образов в иконостасах XV—начала XVI вв. было, скорее всего, небольшим<sup>18</sup>. Объяснить это можно тем, что на протяжении XIV—XVI вв. существовала довольно устойчивая традиция устройства в церквях каменных алтарных преград, часто украшавшихся росписями.

Из семнадцатифигурного деисусного ряда собора<sup>19</sup> не сохранился лишь центральный обрез. Икона Спаса в фондах Кирилловского музея, происходящая из Рождественского собора Ферапонтова монастыря, не древнее середины XVII в. Не раскрыто из-под записей только одно произведение — "Иоанн Богослов". Иконы чина находятся в Русском музее, Третьяковской галерее и Кирилловском музее<sup>20</sup>.

От всех икон деисуса заметно отличается "Апостол Андрей".

Пропорции фигуры не вытянутые, а приземистые. Вероятно, художник, писавший эту икону, пользовался прорисью большего формата, чем доска. Складки одежды выписаны очень четко, пробела густые и плотные, передают округлость фигуры. Но цвет санкиря и характер охрения близки к иконам Дионисия. Все говорит о том, что в артели работал художник, не принимавший по каким-то причинам манеру живописи московских мастеров. Возникает вопрос: не является ли эта икона более поздней? Против этого можно привести следующие аргументы. Золочение, опущь, характер кракелюр не отличаются от остальных (рентгенографирование и сравнение павлоки нескольких икон внесло бы окончательную ясность). Кроме того, на тыльной стороне иконы есть надпись: "Лета 7061 (1553) сия три иконы, святого апостола Андрея, да апостола Павла, да Иоанна Богослова, обложил диак царев Юрий Сидоров" <sup>21</sup>.

Автор "Апостола Андрея" написал также две иконы для пророческого ряда. Хотя эти иконы и отличаются от икон Дионисия манерой письма, однако стиль их не выходит за пределы рассматриваемого периода. Достаточно вспомнить новгородские произведения второй половины XV в., такие как "Димитрий Солунский" из церкви в Гавриковом переулке (ГТГ) или икона архангела из деисусного чина Муромского монастыря (ГРМ), чтобы убедиться в принадлежности иконы "Апостол Андрей", а также двух пророческих икон к этому времени и определить их как произведения новгородской провинции. Нераскрытая икона "Иоанн Богослов" тоже может оказаться принадлежащей этому художнику, так как в иконостасе она была симметрична "Апостолу Андрею".

В одиннадцатиметровое пространство от северной до южной стены умещаются шестнадцать имеющихся деисусных икон. Для несохранившейся более широкой средней иконы Спаса остается вполне достаточное пространство: 1,3 м. По сторонам от Спаса было по восемь икон, расположенных в таком порядке: справа "Иоанн Предтеча", "Архангел Михаил", "Апостол Павел", "Апостол Андрей", "Николай Чудотворец", "Иоанн Златоуст", "Димитрий" и "Симеон столпник"; слева — "Богоматерь", "Архангел Гавриил", "Апостол Петр", "Иоанн Богослов", "Василий Великий", "Григорий Двоеслов", "Великомученик Георгий" и "Даниил преподобный".

Количество деисусных икон — семнадцать — по всем описям, включая описи XIX в., оставалось неизменным <sup>22</sup>, несмотря на перестройки иконостаса и замену центральной иконы этого ряда в XVIII в. От древнего пророческого ряда сохранились все произведения. В опи-

сях ХУП—ХУШ вв. сообщается, что пророки написаны на семи досках<sup>23</sup>. В более поздних переписных книгах<sup>24</sup> количество икон не называется, но сказано, что в этом ярусе посередине помещен образ Богоматери, а по сторонам от нее двадцать пророков. В настоящее время раскрыты из-под записей и находятся в Кирилловском музее все семь произведений, вывезенных из Ферапонтова, на которых, действительно, в общей сложности изображены двадцать пророков и "Богоматерь Знамение".

Пророческие иконы, судя по манере живописи, писали четыре художника, однако ни одну из них нельзя отнести к произведениям Дионисия. Тем не менее участие ведущего мастера проявляется во всех иконах пророков в пропорциях фигур, в подготовительном рисунке, в ансамблевом решении ряда.

Три центральные иконы объединяются в одну группу. Это "Богоматерь Знамение, Давид и Соломон"<sup>25</sup>, "Аарон, Гедеон, Иезекииль"<sup>26</sup> и "Даниил, Иеремия, Исаия"<sup>27</sup>. По изяществу письма они наиболее близки основным деисусным иконам, однако отличаются от них использованием изумрудно-зеленых и фиолетовых красок, более насыщенным цветом и контрастным сопоставлением тонов. Изысканностью цвета они сближаются с миниатюрами Евангелия Феодосия от 1507 г. Эти иконы имеют сходство с миниатюрами Евангелия и плавным наклоном фигур и рисунком пробелов. Вероятнее всего, три центральных произведения пророческого ряда выполнены одним Дионисием Феодосием.

Две другие пророческие иконы написаны автором "Апостола Андрея". Здесь изображено по два пророка: на одной, находившейся слева, — "Илия и Варух"<sup>28</sup>, а на другой, стоявшей в иконостасе справа — "Иессей и Михай"<sup>29</sup>. Опушь на этих двух иконах выполнена желтой охрой, тогда как на остальных она красная. От других икон они отличаются тем, что пророки наклонены не так сильно, один из них изображен отгнувшимся назад (Иессей). Эти произведения напоминают некоторые иконы из пророческого ряда кирилловского Успенского собора (1497 г.), такие как "Михай, Илия и Гедеон", "Нафан, Аггей и Самуил"<sup>30</sup>. Похожи они и развевающимися складками гиматиев, и волнообразной формой пробелов, и массивностью фигур. Контрасты света и тени на этих двух ферапонтовских иконах резкие, пробелы дробные, яркие. Всеми своими особенностями иконы близки "Апостолу Андрею" из деисусного ряда. Лик пророка Иессея иконографически почти точно повторяет лик Андрея. Активное движение, выра-



женное в повороте фигур, в рисунке складок одежд, существенно отличается эти два произведения от центральных пророческих образов, в которых внешняя динамика совершенно отсутствует. Об этом неизвестном мастере "Апостола Андрея" и двухфигурных пророческих икон можно сказать, что он был достаточно опытный живописец и работал не подражая другим художникам, в привычной для себя манере. В его иконах чувствуется стремление к максимальному заполнению иконной плоскости, что является характерной чертой новгородской школы конца XV в.

Остальные две иконы четырехфигурные. Одна, стоявшая слева, — "Софония, Аввакум, Иона и Моисей"<sup>31</sup>, другая, располагавшаяся в правой части ряда, — "Иаков, Захария, Малахия и Иоиль"<sup>32</sup>. Первая отличается от икон Дионисия темным санкирем и охрением лиц и рук и более широкими линиями движек. Пробела на одеждах достаточно яркие, цветные. В то же время в иконе нет экспрессии и динамики, свойственных автору "Апостола Андрея". Вторая четырехфигурная икона по живописи самая слабая. В вытянутых пропорциях, в наклоне голов, в положении рук и свитков чувствуется подражание иконам Дионисия. Может быть, Дионисий на этой иконе выполнял только рисунок и графью. Цвет санкиря и охрения близки к его произведениям, но выполнены неумело. Особенно отличается эта икона от остальных густыми и очень обильными пробелами. Правда, при реставрации в некоторых местах частично оставлены поздние белильные прописи.

Свитки раскрыты из-под записей на иконах "Иисус и Михей", "Илия и Варух", "Аарон, Гедеон и Иезекииль", "Иаков, Захария, Малахия и Иоиль". По начертанию букв на них можно предположить, что надписи выполнялись одним художником.

Итак, несколько икон иконостаса по своей манере отличаются от произведений мастерской Дионисия. Вероятно, к работе над ферапонтовским иконостасом привлекались три местных художника, один из которых хорошо знал пророков от 1497 г. из кирилловского Успенского собора. Действительно, за один год выполнить такой объем живописных работ Дионисию и его двум сыновьям было бы трудно. Известно, что и раньше, работая у Иосифа Волоцкого, Дионисий привлекал к сотрудничеству монастырских художников — старца Паисия и двух племянников настоятеля. Поэтому различие манер в иконостасе Ферапонтова монастыря вполне можно объяснить особенностями местного письма, тем более что эти иконы, отличные от дионисиевских, стилистически

близки произведениям новгородской провинции конца XV в. В иконах новгородской школы этого времени можно видеть такие же приземистые пропорции, такие же яркие пробела.

Семь пророческих икон были расставлены в иконостасе Рождественского собора в таком порядке: в центре, над "Спасом", — "Богоматерь Знамение, Давид и Соломон", слева от нее, судя по поворотам фигур, — "Даниил, Иеремия, Исаия", а справа — "Аарон, Геден, Иезекииль". Находясь перед столпами, иконы частично закрывали позем на двух фресках "Благовещения", а правым и левым краями слетка не доходили до середины столпов и касались деревянных тяг (как известно из надписи в алтаре собора, металлические связи появились только в 1738 г., но и они не уцелели и были заменены новыми в 1836 г.<sup>33</sup>). Дальше, за левой тягой, над жертвенником стояла четвертая икона — "Софония, Аввакум, Иона, Моисей", а непосредственно у северной стены — двухфигурная икона "Илия и Варух". С правой стороны, между правой связью и южной стеной, симметрично левому краю пророческого ряда, находились четырехфигурная икона "Иаков, Захария, Малахия и Иоиль", а у южной станы двухфигурная икона "Иссей и Михей".

Пророческий ряд иконостаса по своей ширине точно помещается от одной стены до другой, и на каждую связь, соединявшую северную и южную пары столпов, остается по 40 см. Тябло, на котором стояли иконы этого ряда, как показали обмеры гнезд, находилось примерно на одном уровне со связями. Поэтому тябло могло проходить под связями или же в нижней части связей были сделаны вырубki (судя по сохранившимся первоначальным тяблам и тяблам в церкви Иоанна Лествичника и в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря, связи были в сечении гораздо толще, чем брусья тябел).

В соборе Ферапонтова монастыря сохранились бревна трех тябел. Одно из них, нижнее, с выпиленной средней частью, возможно, относится к иконостасу времени Дιονисия, остальные на вид более новые. Сейчас нельзя точно определить как закреплялся на тябле пророческий ряд икон, поскольку стены на этом уровне сильно повреждены переделками. Можно лишь предположить, что иконы поддерживались сверху еще одним тяблом; если же тябла не было, то иконы крепились к колонкам с наклоном вперед, как это было сделано в иконостасе Успенского собора<sup>34</sup> и позже в иконостасе церкви Иоанна Лествичника (1572 г.) Кирилло-Белозерского монастыря.

Вопрос с праздничным ярусом собора Ферапонтова монастыря, пожалуй, самый неясный, поскольку никаких древних икон от него пока не найдено. В описях ХУ в. говорится о том, что над деисусом помещены тридцать три праздничные иконы "на золоте" <sup>35</sup>. В более поздних переписных книгах упоминаются только двадцать шесть, причем "на красках" <sup>36</sup>.

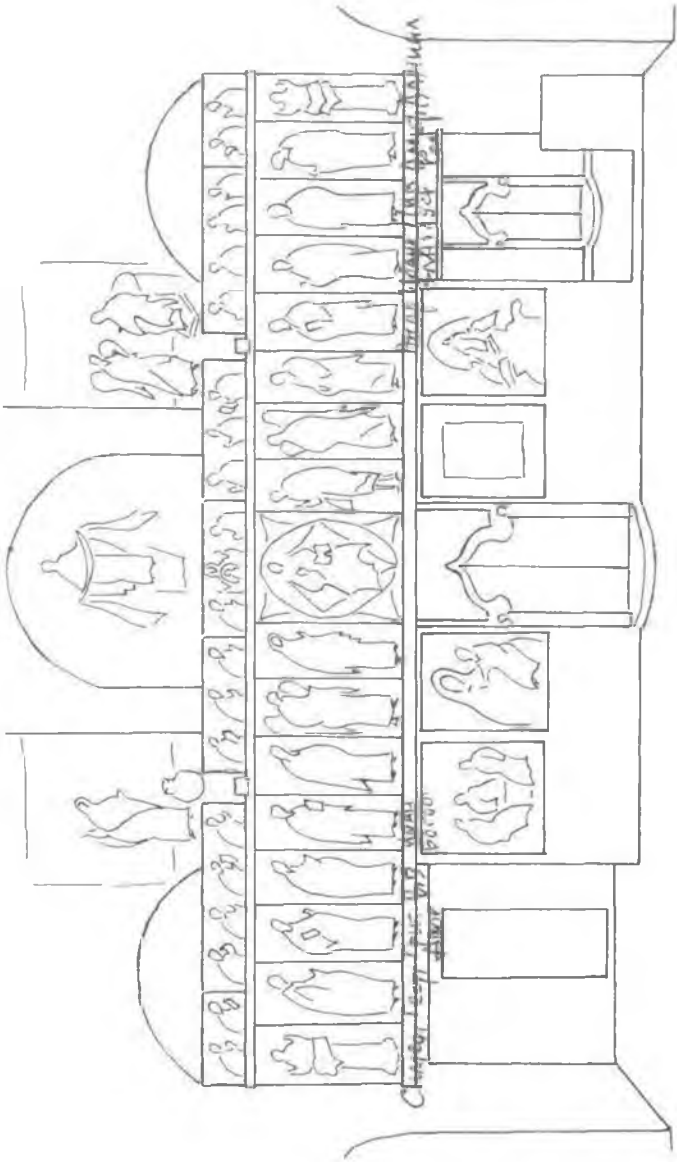
Был ли в иконостасе Дионисия праздничный ряд? На этот вопрос можно ответить отрицательно. Праздничные иконы размещались обычно в иконостасах ХУ—ХУІ вв. между деисусным и пророческим чинами. В соборе Ферапонтова монастыря праздничный ряд увеличил бы общую высоту иконостаса не менее чем на полметра, для него понадобилось бы еще одно тябло. Иконостас Дионисия не мог быть таким высоким. Росписи на плоскостях алтарных столпов, обращенных к основному помещению церкви, начинаются только на высоте 4,6 м. Поскольку известно, на какой высоте располагались первое и второе тябло, а также известна высота деисусных и пророческих икон, то из простого расчета ясно, что иконостас примерно на 30 см закрывал бы позем во фресках со сценами "Благовещения", находившихся над ним <sup>37</sup>. Тридцать три праздничные иконы, о которых говорится в описях, могли появиться скорее всего в ХУ в. В это время подверглись переделкам почти все русские церковные иконостасы. Но можно также предположить, что праздничный ряд икон постепенно сформировался из грядиц и затем был поставлен на тябло. Этим можно объяснить необычайно большое количество икон в его составе, нехарактерное для иконостасов ХУ—ХУІ и даже ХУП вв.

На Балканах трехъярусные иконостасы без праздничного ряда с местным, деисусным и пророческим чинами не были исключительным явлением <sup>38</sup>. На Руси иконостасы такого типа в ХУІ в. тоже существовали. Сведения о них встречаются в писцовых книгах ХУІ в. Трехрядные иконостасы без праздников были, например, в церкви Преображения в Можайске <sup>39</sup>, в церкви Трех святителей монастыря Иоакима и Анны в Можайске на посаде <sup>40</sup>, в церкви Николы села Рождественское на реке Нудоль под Дмитровом <sup>41</sup>, в церкви Преображения Спасского монастыря Коломны <sup>42</sup>, во Введенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря <sup>43</sup>. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что трехъярусные иконостасы без праздничного ряда были достаточно распространенными на Руси, хотя и трудно установить, когда они появились. Традицию тяблового иконостаса без праздничного ряда можно проследить до

начала XVIII столетия. Таким был, например, иконостас придела Зосимы и Савватия Успенского собора в Кемь (1714 г.). Этот иконостас сохранился (вывезен в Петрозаводский художественный музей).

В планировке местного ряда иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря есть особенности, объяснить которые можно следующим образом. Из антиминсов, хранящихся в Кирилловском музее, известно, что соборная церковь и придел Никола Чудотворца были освящены 8 сентября 1490 г. при игумене Геннадии<sup>44</sup>. В течение десяти лет, до приезда Дионисия, в соборе и его приделе совершалась служба, а значит имелись и алтарные преграды. В церквях Кирилловского монастыря этого периода во время строительства в кладке стен оставляли отверстия для тябел, а на алтарных столпах устанавливали каменные кронштейны. Такие кронштейны и гнезда, выложенные в кладке, имеются в Успенском соборе (1497 г.), в церквях Иоанна Предтечи (1531—1534 гг.) и Иоанна Лествичника. Эта традиция восходит, видимо, к раннемосковской архитектуре. Так, на восточных столпах Троицкого собора (1422 г.) Троице-Сергиева монастыря за иконостасом тоже сохранились кронштейны. В соборе Ферапонтова монастыря нет никаких следов кронштейнов, гнезда не выложены в кладке, а прорублены. Отсюда можно сделать вывод, что заказчики церкви не были намерены ставить большой иконостас в 1490 г. Вероятнее всего, в это время в построенный собор перенесли иконостас из прежней деревянной церкви, который уместился перед столпами, не закрыв северный и южный трансепты, поэтому перед жертвенником и приделом Никола были поставлены перегородки. Характер штукатурного шва с загибом во внутрь на нижней части южной стены — явный признак того, что во время росписи собора перегородка уже стояла. Дионисий, устраивая новый, более высокий иконостас, сохранил его первоначальную планировку на уровне местного ряда. Возможно, в местном ряду были оставлены две древние иконы, что и послужило в дальнейшем причиной их замены новыми иконами — "Троицей" 1530 г. и "Рождеством Богородицы" ХУП в.

На представленной схеме-реконструкции видно, что иконостас был трехъярусным. Пророческий ряд из семи икон и семнадцатифигурный деисусный чин располагались перед восточными столпами от северной до южной стены. Справа и слева от царских врат уместилось по две местных иконы. Вход в жертвенник находился в глубине за иконо-



стасом, между северной стеной и столпом. С близкого расстояния над этим входом можно было видеть изображение Предтечи в конхе. Перед Никольским приделом в иконостасе оставался проем, симметричный углублению в жертвеннике, и в глубине придела был виден малый иконостас, освещенный окном.

В зарубежном искусствознании еще в начале нашего столетия была рассмотрена проблема организации внутреннего пространства культовых зданий готики, ренессанса, барокко. В нашей литературе о русской средневековой архитектуре этот вопрос оставлен лишь недавно <sup>45</sup>.

Собор Рождества Богородицы в Ферапонтове — четырехстолпный, трехапсидный, крестово-купольный, поставлен на подклете. Барабан поднят на повышенных подпружных арках. Через ступенчатую систему арок своды сильно понижаются у стен, а угловые перекрытия опущены еще ниже. Именно благодаря такому пирамидальному понижению перекрытия лонеты и стены оказываются подставленными под свет, идущий из барабана. Окно широкого в диаметре барабана оказывается вполне достаточно для освещения свода и подкупольного пространства, а оконные проемы в северной и южной стенах дают дополнительное освещение нефов. Кроме того, Никольский придел освещался окном в южной стене и вторым световым барабаном. В полумраке оставались лишь апсида алтаря и жертвенник.

И.Н.Воейкова отметила одну важную особенность интерьера собора <sup>46</sup>. Западная пара столпов расставлена более широко, чем восточная. Из-за такого увеличенного пролета расширяется подкупольное пространство, оно главенствует в интерьере, а столпы, сдвинутые к северной и южной стенам, благодаря однородности цветовой гаммы фресок в некоторой степени зрительно сливаются со стенами. Широкая расстановка западных столпов давала хороший обзор иконостаса. Таким образом, все пространство собора имеет характер целостного, хорошо обозримого объема.

В конце XIV—начале XV в. формируется высокий многоярусный иконостас <sup>47</sup>. Алтарные апсиды полностью скрылись от взоров молящихся. Многоярусный иконостас с большими деисусными иконами (во владимирском Успенском соборе их высота равна 3,14 м) был необходим для интерьеров церквей начала XV в., поскольку сами алтарные апсиды, которые иконостас должен был закрывать, значительны по высоте. Из раннемосковских памятников такими являются церковь Успения на Город-

ке в Звенигороде, собор Саввино—Сторожевского монастыря, Троицкий собор Троице—Сергиева монастыря.

Существенные изменения в архитектуре церквей произошли в конце XV в. Наметились они еще в 1420-х годах в соборе Спасо—Андроникова монастыря, где заметно снижена высота боковых апсид. Стремление к снижению апсид хорошо прослеживается в храмах, построенных в последней четверти XV в. Это, например, церковь Ризоположения Московского Кремля (1484—1485 гг.). Здесь все три конхи поднимаются лишь до основания окон второго яруса. Низкие апсиды имеют церкви в Волоколамске (1480—1490-е гг.), соборы Спасо—Каменного (1481 г.) и Кирилло—Белозерского (1497 г.) монастырей. К постройкам такого типа относится и собор в Ферапонтове, где конхи, если смотреть снаружи, достигают только широкого декоративного рельефного пояса, идущего под пятами закомар по периметру стен. Апсиды в интерьере кажутся еще ниже из-за того, что пол поднят на высокий подиум, а конхи прикрываются нависающими сверху выступами арок. При такой конструкции восточной части ферапонтовского собора нависокий иконостас Дионисия, несмотря на отсутствие в нем праздничного ряда, полностью скрывал центральную апсиду с конхой.

В эпоху Дионисия алтарная преграда еще не обрела законченной формы и канонического состава. Этот вывод подтверждается многочисленными письменными известиями о составе иконостасов, которые содержатся в писцовых книгах и описях XVI в. Наиболее часто встречающийся по документальным источникам тип иконостаса в XVI в. — двухъярусный: с местным и деисусным чинами. Правда, такие иконостасы чаще устраивались в деревянных церквях. Трех- и четырехъярусные иконостасы упоминаются гораздо реже.

Относительно небольшой по высоте иконостас Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря имел не плоскостный, а пространственный характер. Этот иконостас сохранял целостность внутреннего объема, так как пространство над алтарем оставалось в поле зрения людей, находившихся в основном помещении. В этом заключается существенное отличие ферапонтовского иконостаса от иконостасов начала XV в. Если гублевские иконостасы являлись глухой стеной, отделявшей восточную часть храма от остального помещения, то иконостас Дионисия в Ферапонтове хотя и закрывал алтарь, но позволял почувствовать весь внутренний объем церкви. Впечатление пространственности усиливалось благодаря открытым проемам в нижней части иконостаса перед жерт-

венником и низкой перегородке перед Никольским приделом. В новгородско-псковских памятниках открытые проемы по сторонам от алтаря сохранялись на протяжении всего XV в., как, например, в иконостасе Софии Новгородской. Это, вероятно, объясняется местными особенностями культового обряда, отличными от Москвы<sup>48</sup>. Отсюда можно сделать предположение, что такая композиция местного чина была свойственна не только для Новгорода, но и вообще для иконостасов северных церквей. Иконостас Дионисия своей планировкой и конструкцией композиционно объединялся с архитектурой интерьера, органично включаясь во внутреннее пространство.

В системе стенных росписей собора основное внимание уделено Богоматери. В иконостасе тема посвящения храма выступала также отчетливо благодаря повторению изображения Богородицы в центральной части каждого ряда. Эта тема находила продолжение во фресках над иконостасом и алтарем, где образу Богоматери посвящены две сцены "Благовещания", "Покров" и "Знамение". Можно провести параллель тематической связи иконостаса и росписью западного портала. По древней традиции, украшение западного портала в некоторой степени соответствовало декору алтарной преграды. Примером могут служить каменные надпортальные рельефы XI—XIII вв. Дмитриевского собора во Владимире, Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В более поздних постройках каменные рельефы стали заменяться фресковыми росписями, но поскольку последние оставались под открытым небом, то быстро разрушались. Портальная роспись Ферапонтова — счастливое исключение. Здесь в верхнем ярусе изображен в рост деисусный чин, которому соответствовал такой же ряд в иконостасе, ниже основную часть западного портала занимают сцены Рождества и Детства Марии. В этой фреске отражено посвящение храма, поэтому Богоматери отведено видное место. В иконостасе этот сюжет находил отклик в храмовой иконе. Иконам же пророческого ряда соответствовало погрудное фресковое изображение "Богоматери Знамение" с предстоящими святыми Иоанном Дамаскинским и Космой Макомским под чилевидным завершением портала. Для каждого ряда иконостаса был параллельный сюжет в нагрудной росписи. Таким образом иконостас объединялся с фресками собора.

Кроме того, иконостас и композиционно был связан со стенными росписями интерьера. Эта связь основывалась на горизонтальном членении ярусов. В стеновых росписях нет разделения композиций по вертикали, а иконы деисусного чина, стоявшие плотно друг к другу, не



обособлялись вертикальными колоннами и создавали единый сверкающий золотом фриз. Важно и то, что тябло, на котором стояли пророческие иконы, почти совпадало по высоте с горизонтальной линией, разделяющей регистры стеной росписи.

Особенно ярко проявляется композиционное единство иконостаса в его соотношении с росписями восточных стен и сводов, возвышавшихся над претрудой. Главенствующее значение иконостаса в интерьере подкреплялось внушительной по своим размерам многофигурной фреской "Покров Богоматери", занимающей всю площадь восточной лонеты, и четырьмя стенами "Благовещения" на восточных столпах. Фигуры в этих последних композициях чуть больше по своим масштабам, чем изображения святых в деисусном и пророческом чинах иконостаса. В свою очередь персонажи в сцене "Покров", более удаленной от зрителя, превосходят по своим размерам фигуры в "Благовещении". В перспективном же сокращении изображенные в иконостасе и в стеновых росписях фигуры воспринимались зрителем как равномасштабные. Принцип масштабного соотношения фигур в стеновых росписях был разработан еще в Византии. "Благодаря приему увеличения размеров изображений в зависимости от высоты расположения росписи, — писал О. Демус, — зритель мог видеть композиции, находящиеся на большой высоте, не искаженными, сам чувствовал себя поднятым на эту высоту и оказывался участником изображенных событий"<sup>49</sup>. На Руси был воспринят и этот прием масштабного соотношения, тем более, что у русских людей он находил отклик в их религиозном восприятии храма. Достаточно вспомнить слова Кирилла Белозерского: "...а в церкви стойте... помышляюще в себе аки на небеси стояще"<sup>50</sup>.

На примере собора Ферапонтова монастыря виден принцип масштабного соответствия фигур деисусного чина с изображениями в росписях над ним, чего не знала Византия, где иконостас не получил такого развития. Конечно, иконостас, композиционно, масштабно и тематически связанный со стеновыми росписями, выделялся среди них из-за иной техники живописи более звучными и яркими красками, вызолоченными фонами, украшенными орнаментом тяблами. Этим подчеркивалось его значение, главенствующее в интерьере. В иконостасе были сосредоточены те идеи, которые уже в повествовательной форме были представлены в окружающих его росписях.

Иконостас привлекает наше внимание и своей цветовой симметрией. Более насыщенными красками выделяется центральная часть из девяти

икон. За ним стояли по две иконы со святыми, облаченными в белые крестчатые одежды. Эти фигуры в белых одеждах обрамляли центральную часть деисуса. Дальше, справа и слева, помещались "Димитрий Солунский" и "Георгий", где проведен тот же принцип цветовой симметрии в их синих и красных драпировках. Замыкали иконостас столпники, тоже близкие между собой по колориту. Цветовая симметрия намечена уже в троицком иконостасе Рублева, но у Дионисия этот принцип проведен более и следовательно. То же самое можно видеть и в деисусе 1497 г. из кирилловского Успенского собора. Цветовая симметрия у Дионисия — не упрощение цветового решения, поскольку количество оттенков каждого цвета у него очень широко. Напротив, здесь проявилось отношение к иконостасу как к ансамблю, хотя и выполнявшемуся несколькими мастерами. Общий цветовой замысел иконостаса, бесспорно, принадлежал Дионисию.

Итак, на примере проделанной реконструкции можно видеть, что иконостас является органической и главной частью интерьера. Некоторыми чертами он сближается с рублевскими иконостасами, но его принципиальное отличие от иконостасов предшествовавшей эпохи очевидно. Композиционно-архитектурное его решение зависело, с одной стороны, от особенностей культового обряда, а с другой — от архитектурных особенностей внутреннего пространства здания. В соборе Ферапонтова монастыря художники нашли такое гармоническое равновесие между иконами и фресками, иконостасом и интерьером, когда иконостас, являвшийся композиционным и идейным центром, не вносил диссонанс в архитектуру интерьера, сохраняя за фресками их декоративную и идейно-содержательную роль.

#### Примечания:

- 1 См.: Антонова В.И., Мневя Н.Е. Каталог древнерусской живописи Гос.Третьяковской галереи, т. I. М., 1963, с. 334—336.
- 2 Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с. 85.
- 3 Воейнова И.Н. О грисмах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьера в древнерусских памятниках XI—XIII веков. — Древнерусское искусство. XIII век. М., 1964, с. 80.
- 4 Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, с. 103—104.

5 Плутин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974, с. 158, примеч. 18.

6 ГАВО, ф. 883, оп. 1, № 40: Книги описные Ферапонтова монастыря. На титульном листе стоит дата 7173, а также поздняя надпись: "1665 год". И.А.Кочетков справедливо считает, что эту книгу следует датировать 1664 г. (см. его статью в настоящем сборнике). Кроме нее есть и другие описные книги Ферапонтова монастыря ХУП в.: в ГПБ опись 1665 г. (Q IV 398), в Кирилловском музее опись 1673 г. (январь. 2783), а в Вологодском архиве — переписные книги 1680 и 1693 гг. (ф. 773, № 59 и ф. 883, № 206). Благодарю С.С.Подъяпольского за сообщение сведений о документах ХУП—ХУШ вв., находящихся в Вологодском архиве. В этом же архиве сохранилось довольно большое количество документов о Ферапонтове монастыре XIX в. (писцовые книги, сметы на ремонтные работы).

7 ГАВО, ф. 883, оп. 1, ед. хр. 40, л. 14: "А в приделе Николы Чудотворца образ местный Николы Чудотворца на празелени, ветхий. Двери парские обложены медью, попорчены, были золочены, сени и столпы ветхи. А в тябла деисус на пяти цах, а перед деисусом паникадило спускное". Далее в примечаниях этот документ обозначается: Книги описные 1664 г.

8 Первоначальный пол собора имел три уровня. Первый уровень — основное помещение. Второй, более высокий — солея под главным иконостасом и третий — ступень солеи Никольского придела. Граница солеи хорошо прослеживается по изображению полотенец на стенах собора. Нижняя кромка полотенец поднимается выше в местах примыкания солеи. Нужно отметить, что солея не выступала в сторону основного помещения, а находилась на линии иконостасов собора. О таком расположении солеи в древних русских церквях писал Б.Е.Голубинский (Голубинский Б. История русской церкви, т. I, вторая половина. М., 1881, с. 139—142, 203). В церквях, строившихся в ХУП в. и позже, солея уже сильно выдвигалась вперед — на середину помещения. Однако в более ранний период солея находилась непосредственно у царских врат. Солея такого типа сохранилась в надвратной церкви Иоанна Лествичника (1572 г.) Кирилло-Белозерского монастыря, где голы остались без переделок.

В соборе Ферапонтова монастыря старый каменный пол не сохранился, но нынешний деревянный настил сделан примерно на первоначальном уровне основного помещения. Обмеры выполнялись от уровня этого настила.

9 Книги описные 1664 г., л. 9 об.—10.

10 Опись церковного имущества за 1826 г. (ГАВО, ф. 1067, опись № 1, ед.хр. 80, л. 1 об.). См. также: Покрышкин П.П., Романов К.К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908, с. 13.

11 ГРМ, инв. 3095, разм. 142 x 106. См.: Перцев Н.В. О новооткрытом произведении Дионисия. — Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 155—173.

12 ГРМ, инв. 3094, разм. 137 x 99. См.: Лаурина В.К. Вновь раскрытая икона "Сочествие во ад" из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в. — ТЮДРЛ, ХХП. Л., 1966, с. 165—187.

13 Кирилловский музей, инв. 2086, разм. 139 x 105.

14 Кирилловский музей, инв. 2080, разм. 143 x 104. Надпись с датой на обороте иконы опубликована: Бриллиантов И. Ферапонтов Белоозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона...СПб., 1899, с. 454.

15 Кирилловский музей, инв. 2085, разм. 129 x 102.

16 Кирилловский музей, инв. 2084, разм. 143 x 109.

17 Ильин М.А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV и XV вв. — Культура древней Руси. [Сборник статей] к 40-летию научной деятельности Н.Н.Воронина. М., 1966, с. 79; Голубинский В. История русской церкви, т. I, вторая половина, с. 185—186.

18 Бетин Л.В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов. — Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв., с. 56; Ильин М.А. Троице-Сергиев монастырь. М., 1971, с. 28.

19 Книги описные 1664 г., л. 9 об.

20 В ГРМ: "Архангел Гавриил" (инв. 3090, разм. 156 x 65), "Георгий Великомученик" (инв. 3091, разм. 156 x 59), "Григорий Двоеслов" (инв. 3089, разм. 156 x 58), "Иоанн Златоуст" (инв. 3092, разм. 156 x 65), "Симеон Столпник" (инв. 3093, разм. 159 x 49). В ГИТ: "Богоматерь" (инв. 28627, разм. 155 x 62), "Иоанн Предтеча" (инв. 28628, разм. 157 x 60), "Архангел Михаил" (инв. 28631, разм. 157 x 60), "Апостол Павел" (инв. 28630, разм. 158 x 60), "Апостол Петр" (инв. 28629, разм. 156 x 61), "Димитрий Солунский" (инв. 28632, разм. 157 x 60). В Кирилловском музее: "Василий Великий" (инв. 2074, разм. 157 x 60), "Николай Чудотворец" (инв. 2091, разм.

- 156 x 65), "Даниил Преподобный" (инв. 2082, разм. 159 x 68), "Апостол Андрей" (инв. 2079, разм. 158 x 65), "Иоани Богослов" (инв. 2077, разм. 158 x 65). Об иконах из Русского музея и Третьяковской галереи см.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. Каталог выставки. Сост. Т.Б.Вилинбахова, В.К.Лаурина, Г.Д.Петрова. Л., 1981, с. 40—41.
- 21 Аналогичная надпись, но без даты, есть на обороте деисусной иконы "Иоани Богослов": "Сию третью икону святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова обложил серебром диак царев Юрьи Сидоров, да Павла апостола, да Ондreja перевозванного". Третья надпись, тоже без даты, на обороте "Апостола Павла" опубликована: Антонова В.И., Мневa Н.Е. Ук. соч., т. I, с. 335.
- 22 Опись церковного имущества за 1826 г. (ГАВО, ф. 1067, № 80, л. 2 об.).
- 23 Книги описные 1664 г., л. 10. Следующие по хронологии описи XVII в. повторяют сведения книги 1664 г.
- 24 Опись церковного имущества за 1826 г. (ГАВО, ф. 1067, № 80, л. 2 об.).
- 25 Инв. 2066, разм. 62 x 140. См.: Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы..., с. 112.
- 26 Инв. 2067, разм. 62 x 140.
- 27 Инв. 2071, разм. 62 x 140.
- 28 Инв. 2070, разм. 63 x 101.
- 29 Инв. 2069, разм. 62 x 100,5.
- 30 ГРМ, инв. 2105.
- 31 Инв. 2072, разм. 62 x 210.
- 32 Инв. 2068, разм. 59 x 184.
- 33 Смета 1836 г. на ремонтные работы собора Рождества Богородицы Фералонтова монастыря (ГАВО, ф. 1067, № 127, л. 14 об.).
- 34 В иконостасе Успенского собора тябло над пророческими иконами появилось в 1623 г., когда был добавлен протеческий ряд (Леленкова О.В. О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. — Сообщения ВНИИЛР, 26. М., 1970, с. 110—111).
- 35 Книги описные 1664 г., л. 9 об.
- 36 Эти иконы найдены в 1977 г. архитектором-реставратором В.В. Дергачевым в фондах Кирилловского музея. Иконы написаны маслом. Датировать их можно второй половиной XVII в. Под красочным слоем

XVIII в. нет никаких следов более ранней живописи. Очевидно, в описях 1664 г. и XVIII в. речь идет о разных праздничных иконах. В XIX в. праздничный ряд стоял под деисусным чином [Опись церковного имущества за 1826 г. (ТАВО, ф. 1067, № 80, л. 2)]. В таком виде иконостас оставался до нашего столетия, как это видно на фотографии, приложенной к статье И. Бриллиантова, и в описании иконостаса, сделанном П. П. Покрышкиным и К. К. Романовым (Покрышкин П. П., Романов К. К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии, с. 13.

37 Нижние края этих фресок не ограничены горизонтальными разграничениями и, следовательно, композиции были рассчитаны на то, что внизу их частично прикрывает иконостас.

38 Бетин Л. В. Ук/соч., с. 43, 48.

39 Калачов Н. В. Писцовые книги Московского государства XVI века, ч. I, отд. I. СПб., 1872, с. 617—618.

40 Там же, с. 636—637.

41 Там же, с. 753.

42 Там же, с. 319—320.

43 Никольский Н. К. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), т. I, вып. I. СПб., 1897, с. 185.

44 Романов К. К. Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтове Белозерском монастыре. — Известия Комитета изучения древнерусской живописи, вып. I. Пг., 1921, с. 40.

45 Ильин М. А. Задачи анализа внутреннего пространства в древнерусском зодчестве. — В его кн.: Исследования и очерки. М., 1976, с. 244—254; Комеч А. И. Формирование интерьера древнерусских храмов (доклад на конференции "Древнерусская монументальная живопись" во ВНИИ искусствознания, ноябрь 1976 г.); Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976, с. 149—154. См. также: Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. II. М., 1962, с. 445—459.

46 Воейков И. П. О приемах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьера в древнерусских памятниках X—XVI веков, с. 80, примеч. 18.

47 Ильин М. А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV и XV вв., с. 82; Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 89; Ильин М. А. Искусство Московской

- Русь эпохи Феодана Грека и Андрея Рублева, с. 144—149.
- 48 В Успенском соборе Мелётова (1461 г.) первоначальный иконостас располагался только между восточными столбами, в Софии Новгородский местный чин сомкнулся в 1528 г. См.: Бетин Л.В. Ук. соч., с. 48.
- 49 Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1948, p. 34.
- 50 Акты исторические, т. I. СПб., 1891, с. 26.

И.А. Кочетков

(Москва)

#### ИСТОРИИ ИКОНОСТАСА СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Как известно, от иконостаса собора Ферапонтова монастыря, относящегося к той эпохе, когда здесь выполнял стенные росписи Дионисий с сыновьями, до нас дошли иконы местного, деисусного и пророческого рядов. Неоднократно высказывалось мнение, что этими тремя рядами и ограничивался первоначально иконостас<sup>1</sup>. Натурное обследование собора Ферапонтова монастыря, проведенное мною в 1975--1977 гг., а также привлечение материала монастырских описей XVII--XVIII вв. позволяют, во-первых, подтвердить или даже доказать некоторые положения, выдвинутые моими предшественниками, уточнить ранее сделанные наблюдения и, во-вторых, проследить историю перестроек иконостаса.

В начале XX в. собор Рождества Богородицы имел четырехъярусный резной иконостас. О его формах можно судить по фотографиям, приведенным в книге В.Т.Георгиевского<sup>2</sup>, а также по фотографиям, сохранившимся в Архиве Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР. Иконостас не только перегораживал собор на всю ширину его, но и занимал восточные участки северной и южной стен до дверных проемов. Праздничный ряд состоял из 26 икон, вставленных в гнезда овальной формы. В деисусном ряду этого иконостаса находилось 17 икон: кроме дошедших до нас 16-ти