

М.Г.Малкин
(Ленинград)

НЕКОТОРЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ НАРУЖНОЙ РОСПИСИ РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ И ИХ СВЯЗИ С ИНТЕРЬЕРОМ

Тематика исследований значительного числа авторов, обращавшихся к Рождественскому собору Ферапонтова монастыря, как правило, ограничивается той или иной частной проблемой. Лишь В.Т.Георгиевский в своей книге ставил задачу осветить, по возможности, все исторические и художественные памятники Ферапонтова¹. Им обойдены, по существу, только фреска на южной стене храма и соборный иконостас. Ясно, во всяком случае, что назрела необходимость изучения Рождественского собора как целостного художественного произведения. Идея эта не нова. К примеру, О.И.Подобедова подчеркивает необходимость изучения общей системы декора храма, ее содержания и идейного замысла, отнесения памятника к определенному историко-стилистическому ряду, считает полезным характеризовать мастеров и заказчиков. Она же отмечает неразработанность проблемы наружной росписи храмов, эпизодичность обращения к этой теме, которая, как правило, замыкается на фресках порталов². Представляется существенным

рассмотрение именно ансамбля. Оно непременно должно включать в себя и архитектурные формы, и систему экстерьерных и интерьерных росписей, и иконостас. Нельзя забывать и о совершавшемся в храме богослужении, которое синтезировало "литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны", на что совершенно справедливо обратил внимание Д.С.Лихачев³.

Каменное здание Рождественского собора Ферапонтова монастыря построено в 80—90-х годах XV в., что убедительно показано в работах К.К.Романова. Датировка подтверждается антимином собора, выданным 8 сентября 1490 года⁵. Существует, однако, несколько датировок росписи собора⁶. Приемлемой представляется датировка Н.К.Голейзовского: 1502—1503 гг.⁷

Хотелось бы начать с фрески на южной стене собора, дошедшей до наших дней во фрагментарном состоянии. На фреске изображены симметрично, в предстоянии архангелы Михаил и Гавриил, за Гавриилом находится Никола; центр композиции утрачен; в нижней части росписи уцелели также остатки двух фигур припадающих, обе в преподобнических одеяниях. Краткие суждения об этой композиции имеются в работах трех авторов: Н.М.Чернышева, Г.В.Попова и М.А.Орловой. Впервые бегло рассмотрел фреску южной стены и причислил ее к основной дионисиевской росписи Н.М.Чернышев⁸. В работе Г.В.Попова⁹ предлагаются варианты расшифровки фрагмента. Сильно утраченные фигуры припадающих он полагает Мартинианом и Ферапонтом (на участке с изображением правого припадающего имеются остатки надписи, которые можно прочесть однозначно: МАРТИНИАН). Для подкрепления своего вывода Г.В.Попов считает возможным факт захоронения Ферапонта рядом с этой фреской — по аналогии с Мартинианом, который действительно был захоронен у южной стены (умер в 1483 г.). Но при этом упущено одно обстоятельство — Ферапонт по просьбе князя Андрея Дмитриевича Можайского, сына Дмитрия Донского, перебирается в Можайск для основания Лужецкого Можайского монастыря, где и умирает в 1426 г.¹⁰ Изображение Николы логично связывается с непосредственно находящимся за стеной Никольским приделом собора. В центральной фигуре композиции Г.В.Попов склонен видеть или Христа, или, что вероятнее, Богоматерь с младенцем, так как храм посвящен рождеству Марии. Обсуждая вопрос о времени исполнения этого участка росписи, Г.В.Попов приурочивает его к 1502—1503 гг. (т.е. к времени исполнения всего цикла), но, придавая данному

участку второстепенное значение, полагает, что фреска была выполнена без участия Дионисия. С другой стороны, Г.В. Попов констатирует "наличие ее взаимосвязи с общим замыслом и решением декора ферапонтовского собора". В работах М.А. Орловой композиция на южной стене храма упоминается бегло. Обсудив достоинства западной порталной фрески, М.А. Орлова пишет: "Несколько иной характер... имеет значительно утраченная фреска с изображением Деисуса на южной стене храма"¹¹. В следующей работе читаем: "...присутствие Николы в изображении Деисуса на наружной части южной стены Рождественского собора в Ферапонтове, безусловно, соотносено с находящимся за этой стеной Никольским приделом"¹². В частных беседах автору данного сообщения пришлось услышать и такую расшифровку нижней части композиции: справа изображен Мартиниан, а слева Иоасаф Оболенский, бывший ростовский архиепископ, удалившийся в 1488 г. в Ферапонтов монастырь. Фигура Иоасафа в данной расшифровке фигурирует в связи с легендой о его вкладах на строительство Рождественского собора и на выполнение росписи (но факт вклада Иоасафа документально не зафиксирован и основан лишь на данных "Жития Мартиниана").

Что следует из обзора этих данных? 1) Смысл присутствия Николы в композиции логичен. 2) М.А. Орлова склонна трактовать композицию как "Деисус", но даже широкое определение С.С. Аверинцевым композиции "Деисуса"¹³ не позволяет в данном случае принять мнение М.А. Орловой, поскольку в "Деисусе" необходимо присутствие Богоматери и Иоанна Предтечи. 3) Допустив, что левый припадающий изображает Иоасафа Оболенского, мы тем самым выведем эту композицию из основного дионисиевского цикла и утвердим инородность южной фрески в системе декорирования собора (Иоасаф Оболенский умер в 1513 г. и погребен у южной стены Рождественского собора; возможно, это обстоятельство и объясняет подобную расшифровку).

Сопоставление различных мнений о южной фреске не дает единого понимания этой сцены. Ясность, в значительной степени, вносит документ, обнаруженный автором данного сообщения в Государственном архиве Вологодской области. В коллекции монастырских описей, которую удалось собрать в различных архивах, имелись две лакуны: первая -- с 1693 по 1751 г. (время, когда контроль и учет в монастыре был поставлен строго) и вторая -- 1798 г. (время упразднения

монастыря и частичного перераспределения монастырского имущества). При просмотре "Описи церковного и монастырского имущества за 1715 год" ¹⁴ нами было установлено, что она состоит в действительности не из одной, а трех описей: 1) "Опись Ильинского Вологодского монастыря" за 1715 г., л.1—11 об.; 2) "Переписная книга церковной утвари церкви Афанасия Александрийского в Вологде", л.13—16; 3) опись, в которой отсутствуют начальные листы, включая и титульный лист при сквозной нумерации архива, л.17—107. При просмотре этой третьей описи была обнаружена послоговая надпись, помещенная в левых нижних углах на лицевых сторонах листов: "К сим книгам Ферапонтова монастыря иеромонах Симеон вместо келаря и казначея монаха Флавиана и всей братии и детей своих духовных по их велению руку приложил". Рядом с этой послоговой надписью шла другая — тоже послоговая, появившаяся при первой сверке описи: "Иподиакон Варфоломей руку приложил к сим описным книгам". Причем в одном месте между л. 81 и 82 в первой надписи пропущен слог, но в подписи иподиакона Варфоломея пропуска нет. Можно заключить, что утрата одного листа описи произошла до первой сверки. Из-за отсутствия титульного листа нам предстояло датировать рукопись. Почерк и анализ водяных знаков бумаги не позволяют вывести опись за пределы первой четверти XVIII в. Текст написан скорописью XVIII в., но при учете традиции рукопись можно вывести и в первую четверть XVIII в. Бумага голландская, XVIII в.: филигрань — герб Амстердама (два геральдических льва, держащих гербовый щит под большой короной). Водяной знак зафиксирован у Н.П.Лихачева под 1689 г., у С.А.Клепикова — с 1686 по 1708 г. ¹⁵ Анализ грамот, хранящихся в монастыре (по описи), показал, что опись исполнена не ранее 1714 г. и не позже 1725-го.

Изучение описи дало два интересных результата. Она лишняя раз подтвердила изначальное наличие праздничного ряда в иконостасе Рождественского собора. И она же приводит следующую характеристику раки Мартина в церкви над его гробом, построенной в 1641 г.: "Над ракою образ Пречистые Богородицы Печерские, по сторонам образы архангелов Михаила и Гавриила, святителя Николая в молении, преподобных Ферапонта и Мартина писаны стенным писмом" ¹⁶. Это сообщение представляет исключительную ценность, поскольку оно позволяет поставить точку на обсуждении содержания фрески южной стены. Возможность исполнения этой росписи вскоре после 1513 г. (года

смерти Иоасафа Оболенского) также отпадает. Но относится ли эта фреска к основной, дионисиевской росписи, или, по причине своей "второстепенности" (?), она выполнена "второразрядным" участником дионисиевской артели, как считает Г.В. Попов?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего рассмотреть технику личного письма росписи собора. В интерьере собора хорошая сохранность личного письма выявлена на изображениях архангелов в барабане. При внимательном изучении этой части живописи мнение В.Н. Лазарева, отрицавшего участие Дионисия в росписи купола и барабана, представляется недостаточно убедительным¹⁷. Рассмотрение личного письма показывает, что это работа иконописца и притом великолепно знающего все тонкости своего ремесла и умело их применяющего. Вначале идет графья, затем наложен санкирь (типично дионисиевский, светлооливковый), далее следует охра, по ней -- разбелная охра, потом подрумянка и, наконец, красно-коричневые линии обводок. Такого эффекта сплавленности стеного письма мог добиться лишь большой мастер, в совершенстве владевший техникой иконного письма (именно иконного!). О высоком качестве исполнения говорит такая деталь: слухи архангелов выполнены каллиграфически в два приема ультрамарином и белильной отработкой тени. Техника живописи не монументальная, мастер избегает обобщений, которые позволительны и предпочтительны во фреске. Вероятно, в этом сказалась его приязнь к станковой живописи. Знаменательно, что в большей части известий о Дионисии (к примеру, в надписи на софите северного портала) его называют именно "иксником". Если сравнить живопись в куполе и барабане с довольно слабыми изображениями мучеников и преподобных на подружных арках, а затем с фреской на южной стене, то ясно, что последняя больше тяготеет к росписи барабана, чем к росписи подружных арок. Определенно можно утверждать, что живопись на южной стене исполнена не последним мастером артели Дионисия.

Теперь остановимся на порталной фреске. При ее обсуждении обычно указывают на асимметрию портала и отмечают, что Дионисий сумел ликвидировать ошибку зодчего средствами живописи. Несправедливость по отношению к строителю проистекает из-за нежелания взглянуть на портал с того места, откуда его видел всякий, входящий в монастырь, -- из-под арки святых врат. Древние святые врата могли находиться только там, где стоят и теперь. А они, как из-

вестно, находятся не на одной оси с собором. Можно утверждать, что асимметрия портала не случайность и тем более не ошибка, а сознательное решение, которое устраняет ракурсные искажения при подходе к собору. Зодчий продумывал архитектурную композицию в целом. Очень точно высказался однажды П.П.Покрышкин: "...строитель думал не о правильности и симметрии, но о пропорциональности масс и особенно о красоте внутренних пропорций, неправильность же линий придает всему памятнику много живописности" ¹⁸.

Портальная фреска состоит из четырех регистров: 1) Деисус, 2) Рождество Богоматери и ласкание Марии, 3) Архангелы Михаил и Гавриил, 4) изображение пелены с орнаментальными кругами. Как правило, исследователи считают, что порталная фреска выражает радость по поводу рождения Марии. Надо, однако, обратить внимание на крайнюю левую фигуру в деисусном чине. Сохранность ее одна из худших во всей росписи. Н.В.Гусев высказал осторожное предположение, что это изображение Иоанна Богослова ¹⁹. Л.Рудницкая в своей статье отбрасывает вероятность такого предположения ²⁰. Нам кажется, что эту фигуру можно трактовать как изображение Николы, исходя из двух предположений. Несмотря на плохую сохранность композиции Деисуса, изображение головы неизвестного в предстоянии можно соотнести с описанием, данным в иконописном подлиннике: Иоанн Богослов "подобием стар и сед, головою плешат, ...борода густа до груди, к концу мало разсохата, покорчилась малыми космочками, ус густ же..." ²¹ Сравним: Никола "...подобием вельми стар, сед, брада невелика, курчевата, главою плешив, на плешу мало кудрецов..." ²² Бесспорно, описание Николы больше соответствует спорному изображению деисуса. Коль скоро на порталных фресках было принято отображать посвящение храма, то почему бы, учитывая наличие в соборе Никольского придела, не поместить здесь изображение Николы? Тем более, что его фигура выпала бы из обязательной симметрии деисусного чина. Относительно одеяния этой фигуры сказать что-либо определенно сложно, так как участок, где она находится, плохой сохранности. Но если для сравнения привлечь икону с изображением Николы из иконостаса собора, то можно сказать, что по цвету одеяния этих двух изображений соединят светло-голубое с элементами розового. Икона с изображением Иоанна Богослова не раскрыта и судить о ее цветовом решении можно по симметричной ей иконе Андрея Первозванного, что допустимо, так как при несогласованности их цветового

решения будет нарушена гармония предстояния. Все говорит в пользу того, что обсуждаемая фигура – Никола. Если это действительно так, то одновременное присутствие изображений Николы на фресках западного портала и на южной стене не только означает наличие в соборе Никольского придела, но и дает его координаты. Это первый вывод, который можно сделать из совместного рассмотрения порталной и южной фресок.

Теперь мы можем перейти к следующему регистру и обратиться к композиции "Рождество Богоматери". Представляется важным то обстоятельство, что "Рождество Богоматери" входит в состав двенадцатых праздников. В росписи интерьера собора присутствуют еще два из них: "Благовещение" на восточных столпах и "Сретение" в северо-западном углу собора. Известно, что и средневековая мысль, и художественное творчество регламентировались священным писанием и творениями отцов церкви. Разумеется, допускались их толкования. Но "радикальные интерпретации были очень редкими и соответствовали важным историческим этапам. При составлении иконографической схемы росписи храма художник приобретал несколько большую свободу, чем в процессе работы над отдельной композицией, но и здесь он не отступал от краеугольных камней системы росписи храма, закрепленной в традиции..."²³ Отсутствие праздников в росписи собора не должно казаться из ряда вон выходящим, так как это предопределяло их обязательное присутствие в иконостасе. Таким образом "праздничность" иконостаса Рождественского собора, помимо анализа монастырских переписных книг и результатов прямых обмеров в плоскости иконостаса на северной и южной стенах, получает едва ли не самую весомую аргументацию. Ставшая распространенной в последнее время теория "беспраздничности" рождественского иконостаса²⁴, как мы видим, нуждается в дополнительных доводах. Дальнейшая работа по разысканию отсутствующих ферапонтовских описей, надеюсь, внесет определенность и в эту проблему.

Следующий регистр росписи портала занят изображениями архангелов Михаила и Гавриила, которые представлены со свитками на руках. Надписи на свитках гласят: "Божий есмь воевода, оружие движу на высоту устрашая" (Михаил) и "Ангел Господень напишет имена входящих в храм" (Гавриил)²⁵. Архангелы должны выполнять здесь охранительные функции (традиционная схема наружного украшения древнерусского храма). Ту же функциональную нагрузку несет и

изображение Деисуса в верхнем регистре, на что обратил внимание А.Н.Грабар: "Деисус в России имел охранительную функцию" ²⁶. Но в тимпане дверной арки расположена композиция "Богоматерь Знамение" в круге, по сторонам которой представлены коленопреклоненные Иоанн Дамаскин и Косьма Маюмский. По замечанию Э.С.Смирновой, "изображение Богоматери Оранты, а также Богоматери с младенцем в медальоне, или изображение Богоматери, заключенное в круг "неба" (важен мотив круга), издавна... несло охранительную функцию, имело апотропеический смысл", причем "...известна соотносимость идеи "Знамения" и Софии Премудрости божией (Богоматерь как храм, вместилище Премудрости)" ²⁷. Суммируя, можем заключить, что смысловое содержание порталной фрески многозначно и заключается в следующем: 1) указывает на посвящение храма, 2) в соотносимости с фреской на впадной стене указывает на Никольский придел в соборе, 3) несет апотропеические функции и 4) опосредованно вводит в роспись идею Софии Премудрости божией. Последний вывод представляет тем больший интерес, что празднование Софии приурочивалось ко дню Рождества или Успения Богоматери ²⁸.

Изображение Богоматери Знамение, помещенное непосредственно при входе в собор и притом связанное с софийными мотивами, имело глубокий смысл. С.С.Аверинцев отмечает, что "на русской почве складывается богатая иконография Софии. Личный облик Софии... постепенно сближается с образом девы Марии как просветленной твари, в которой становится софийным, "облагораживается" весь космос" ²⁹. П.А.Флоренский видит в Софии "идеальную личность мира", мудрость как целомудрие, которым поддерживается цельность мира, "актуальную бесконечность" ³⁰.

С.С.Аверинцев детально проследил истоки софиологического осмысления образа Богоматери и, что очень важно, вскрыл софийные мотивы в Акафисте Богоматери ³¹. Роспись на тему Акафиста — один из важнейших циклов в системе росписи ферапонтовского храма. Для Длонисия, скорее всего, Акафист являл не только образец высокой поэзии, но был полон глубокого религиозного смысла, который, в силу временной мировоззренческой дистанции, не столь явен для нас. Вот некоторые соображения С.С.Аверинцева: "...Особый расцвет софиологическое осмысление образа девы Марии получает с VI—VII веков в культе и богослужебной поэзии... Богородица вступает в наследственные права над эпитетами языческой Софии — Афины: даже воинские,

бренные функции копыеносной Паллады находят свое соответствие в почитании "Взбранной Воеводы"... В загадочном Акафисте Богородице... это понимание Богоматери нашло свое суммированное выражение. Акафист выразительнейшим образом соединяет образ девы Марии с софийными мотивами дома, храма, утверждающего столпа, основания, заградительной стены против хаоса: уже в иконе IO Богородица именуется "стеною девам"... но в иконе I2 нанизываются одно за другим наименования "шатра Бога и Слова"... ветхозаветной "Святая Святых" иерусалимского храма, позлащенного Ковчега Завета, "непоколебимого столпа церкви", "нерушимой стены царства". Весьма важен этот последний эпитет: вместе с другим ("честный венче царей благочестивых") он указывает на связь образа Марии с идеей священной державы и победоносной царственности, что опять-таки характерно еще для ветхозаветной Премудрости. Автор Акафиста подчеркивает космологическую роль Марии: в ней "Творец явил обновленное творение" (...икос 7). Характерен самый подбор слов...: "Спаси желая мироздание"... "Устроитель мирового целого"... (начальные слова 9 кондака). Построя миропорядок как гармоническое единство противоположностей и сочетая горнее с дольным... Богородица-София именуется "сводящей воедино противоположное" (...икос 8). В знамени^{ом} иконе 9 "Витии многоещаннне, яко рыбы безгласные" рисуется "бессилие мирской мудрости перед христианской тайной, явленной в образе девственной матери. Понятая так, Богоматерь являет собой символ идеальной церкви, идею церковности". На основании изложенного заключаем: софийность прямым образом присутствует в акафистном цикле Ферапонтова.

Следующий важный элемент росписи Рождественского собора - Семь Вселенских соборов - тоже несут в себе идею софийности. Т.Н. Михельсон отметила, что "Вселенские соборы" решены как семь столпов, на которых "Премудрость созда себе дом" ³². Стоит обратиться к Притчам Соломоновым, чтобы убедиться в тонкости этого замечания: "Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его, заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу; послала слуг своих провозгласить с возвышенностей городских: "Кто неразумен, обратись сюда!" и скудоумному она сказала: "Идите, ешьте хлеб мой, и пейте вино, мною растворенное; оставьте неразумие и живите, и ходите путем разума" ³³. Не случайно на новгородской иконе рубежа XV—XVI вв. "София созда себе дом"

в композицию включено изображение семи Вселенских соборов³⁴. По С.С.Аверинцеву, Премудрость следует рассматривать "как противостоящее распаду начало сплочения и самообуздания"³⁵. Размытость образа Софии, тем не менее, дает прямую связь "горнего с дольным", но "дольного" в облике "просветленной твари", возвышенного до Бога человеческого естества. Именно поэтому можно утверждать, что есть связь идеи софийности с тремя композициями росписи храма на тему "Собор трех святителей"³⁶ ("Собор Василия Великого" на лбу южной арки, "Собор Григория Богослова" на лбу северной и "Собор Иоанна Златоуста" на лбу западной арки).

Возвращаясь к изображению Богоматери Знамение в тимпане входной арки, отметим, что она находит соответствия и в росписи интерьера собора, и в иконостасе. Это "Знамение" на лбу восточной арки, "Покров Богоматери" в лкнете восточной стены, где Богоматерь представлена в иконографическом изводе Оранты, и, наконец, центральная икона пророческого ряда иконостаса "Богоматерь Знамение с Давидом и Соломоном". Легко видеть, что идея софийности пронизывает весь храм, опосредованно включается во все элементы росписи.

Предлагаемое истолкование декора Рождественского собора гипотетично, но оно, на наш взгляд, позволяет объединить все циклы росписи в продуманную стройную систему³⁷.

В сообщении не затронуты многие интересные вопросы, начиная со сложения мариологической системы росписи, ее осмысления и преломления в софийности и кончая последовательностью богослужения в храме³⁸.

Закljučая, можно сказать, что рассмотрение росписи собора в целом дало следующие результаты: 1) Подведена черта под обсуждением композиции на южной стене собора, 2) совместное рассмотрение росписей и иконостаса еще раз подтверждает изначальное присутствие праздничного ряда в иконостасе собора³⁹, 3) отмечена многофункциональность смысла порталной росписи, которая определяет посвящение храма и придела, несет апотропеические функции и вводит элемент софийности, так как София позволяет объединить отдельные циклы в единую продуманную систему росписи собора.

Примечания:

1 Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.

- 2 Подобедова О.И. Изучение русской средневековой монументальной живописи (вчера — сегодня — завтра). — Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XУП вв. М., 1980, с. 18, 19, 45.
- 3 Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 35.
- 4 Покрышкин П.П., Романов К.К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908.
- 5 Романов К.К. Антиминсы XV—XУШ вв. собора Рождества пр.Богородицы в Ферапонтове Белозерском монастыре. — Известия Комитета древнерусской живописи, вып. 1. Пг., 1921.
- 6 См. работу Н.И.Федьшина в настоящем сборнике, где критически проанализированы все существующие датировки.
- 7 Голейзовский Н.К. Заметки о Дионисии. — Византийский временник, 31. М., 1971, с. 176—177.
- 8 Чернышев Н.М. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, с.85—86. Считаю полезным отметить, что первым предположение об авторстве Дионисия относительно фрески на южной стене Рождественского собора высказал П.И.Юкин, выполнявший некоторые работы по реставрации в Ферапонтове в 1927—1928 гг. См. об этом: Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В.Федьшина (1924—1936). Подг. к печати Г.И.Вздорнов. М., 1975, с. 58, 79.
- 9 Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, с. 108—110.
- 10 Покрышкин П.П., Романов К.К. Ук. соч., с. 4, 5.
- 11 Орлова М.А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия. — Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 336.
- 12 Ее же. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI—рубежа XV—XУI вв. — Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978, с.116.
- 13 Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 389, примеч. 48 ("...это законосообразный "ряд" и "порядок", структурно устроенный вокруг смыслового центра в виде Пантократора и включенный на правах горизонтального "слоя" в вертикальную иерархию "рядов" и "порядков").
- 14 ГАВУ, ф. 496, оп. 1, ед.хр.450, на 107 л.
- 15 Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водных знаков, ч. 3. СПб., 1899; Клепиков С.А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XУП—XX века. М., 1959.

16 ГАВО, ф. 496, оп. 1, ед.хр. 450, л. 33.

17 Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI--XV вв. М., 1973, текст к ил. 431--456. К сожалению, В.Н.Лазарев не имел возможности непосредственно ознакомиться с этим участком росписи. Сейчас в Рождественском соборе установлены леса, что позволяет детально обследовать купол и барабан собора.

18 Покрышкин П.П. Отчет о капитальном ремонте Спасо-Нередицкой церкви. СПб., 1906, с. 35.

19 Гусев Н.В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. -- Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI--XII вв. М., 1980, с. 320, примеч. 7 ("Четвертая фигура по некоторым иконографическим признакам и цвету одежд может быть Иоанном Богословом").

20 Рудницкая Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. -- Сборник за ликовные уметности, 10. Београд, 1974, с. 90.

21 Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века. Под ред. Г.Д.Филимонова. М., 1876, с. 338.

22 Там же, с. 207.

23 Бетин Л.В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов. -- Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV--XVI вв. М., 1970, с. 42.

24 См., к примеру, работу С.В.Филатова.

25 Рудницкая Л. Ук. соч., с. 86--87.

26 Грабар А. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и "Слово о полку Игореве". -- ТОДРЛ, XUII. М.--Л., 1962, с. 258.

27 Смирнова Э.С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. -- Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978, с. 208.

28 Подобедова О.И. Ук. соч., с. 24, примеч. 60.

29 Аверинцев С.С. София. -- Философская энциклопедия, т.5. М., 1970, с. 62.

30 Привожу по С.С.Аверинцеву (там же).

31 Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. -- Древнерусское искусство. Культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 41.

32 Михельсон Т.Н. Три композиции на тему "Собор трех святителей" в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии. -- Древнерус-

ское искусство. Монументальная живопись XI—XII вв., с. 330, примеч. 17.

33 Цит. по С.С.Аверинцеву: К уяснению смысла..., с. 35.

34 См., к примеру, статью Т.А.Сидоровой "Волотовская фреска "Премудрость созда себе дом" и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV в." (ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971, ил. к с. 216).

35 Аверинцев С.С. К уяснению смысла..., с. 35, примеч. 54.

36 См. разбор композиций у Т.Н.Михельсон (ук.соч.), в котором впервые и убедительно говорится о соборности.

37 Иногда проскальзывает по-русски трактовка порталной фрески как отображения порядкового устройства иконостаса. Такое, чисто механическое, сопоставление приводит к "никоновской" схеме иконостаса с праздничным рядом под Деисусом, которая появилась в XII в. (См.: Рудницкая Л. Ук. соч., с. 90--91).

38 Особенно важна служба в пятую неделю Великого поста, когда читался Акафист, и все перемещения внутри храма были строго привязаны к последовательности иллюстраций песнопения в соборе. На это обращали внимание Н.В.Гусев, Т.Н.Михельсон и О.И.Подобедова. Движение совершалось по кругу, кратно каждым трем кондакам. Важны также представляются сопоставления С.С.Аверинцева о связи Софии с хождением по кругу, хороводом, пиром Софии.

39 Эта позиция обосновывается в статье И.Г.Малкина

"К истории иконостаса Рождественского собора Феррапонтова монастыря" (см. в настоящем сборнике, с. 86--99).

Б.В.Дувакина
(Москва)

ПРОБЛЕМЫ ИКОНОГРАФИИ "О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ" В СВЯЗИ
С РОСПИСЬЮ СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Знаменитый ансамбль фресок Ферапонтова монастыря, выполненный Дионисием с сыновьями, ставит перед исследователями много сложных проблем. Особый интерес представляет иконография росписи, включающая наряду с традиционными сюжетами новые сцены. Одна из таких новых композиций, требующих изучения, — фреска на тему песнопения "О Тебе радуется" в северном люнете храма.

В Ферапонтове мы встречаем уже сложившуюся иконографию: в центре представлена Богоматерь на троне в ореоле божественной славы, за ней собор ангелов, трехглавый храм и райский сад, ограниченный полукругом неба. Внизу Богоматери предстает "человеческий род" по чинам святости. Особо выделен автор песнопения Иоанн Дамаскин. Отдельные части изображения непосредственно следуют за текстом, иллюстрируя словесные образы: "одушевленный храм", "рая словесный", "девственное похвало" и даже "чрево твое пространнее небес" (голубой полукруг неба над всей сценой). Выразительность и ясность композиции, безусловно, выигрывают благодаря традиционности ее элементов. Богоматерь на троне, Богоматерь в ореоле