

В.В.Рыбин
(Кириллов)

ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ БОГОРОДИЦЫ С МЛАДЕНЦЕМ НА
ПРЕСТОЛЕ В КОНХЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АПСИДЫ
РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Богородичная тема, что уже общепринято, — ведущая в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Дионисий крайне тонко и ненавязчиво, с удивительной мерой направляет человека через Богородицу к Богу. Это путеводство ощутимо уже в портальной росписи. В тимпане западного портала собора помещено изображение "Богородица Знамение" со славословящими Феодосием Космополитом и Иоанном Дамаскиным. Килевидный рельеф портала невольно устремляет взор от изображения Богородицы к "Спасу на престоле". Здесь на помощь живописи Дионисий умело привлекает архитектуру. В самом соборе первое, на что мог обратиться взгляд, была центральная икона деисуса с изображением Спаса на престоле. Смысловой задачей храмового образа "Богородица Одигитрия", написанного Дионисием, тоже было путеводительство к Христу. Цель акафистных композиций аналогична: прославлением Богородицы прославить рожденного ею. Слава же Богородицы, по ортодоксальному учению, в ее необычайном смирении, благодаря которому она и стала "Премудрости Божия прителнице", "чертсже безсеменнагс увещения" (Акафист Богородице, икосы 9—10). Смысл глубоко понималась Дионисием необходимость смирения, свидетельствуют, в частности, четыре композиции с изображением Благовещения. Здесь цветная гамма теплеет по мере откровения Богородице архангелом Гавриилом всевышней воли, и она, вначале робкая дева (1-я композиция), вполне узнав эту волю и предав себя ей, ста-

177

новится как бы одушевленным храмом живущего в ней Бога (4-я композиция). Если в первом изображении преобладают холодные по звучанию голубой, белый, бледно-розовый цвета, то последующие насыщаются теплой охрой, и, наконец, в последней явно преобладает золотисто-охристый цвет. Дионисий характером изображений Богородицы и колоритом как бы утверждает, что истинное достоинство человека не в гордом самопревознесении, а в смиренности: в величии не считать себя великим. Поэтому у художника наибольшего достоинства исполнено изображение Богородицы именно в последней сцене Благовещения. Не выходя за рамки традиционной иконографии, мастер достигает ее глубокого художественно-философского осмысления.

Но венцом в раскрытии богородичной темы собора является образ Богородицы в конхе центральной апсиды, исполненный особого мира, мудрости, достоинства, предания себя в благую и всесовершенную волю Божию. К этому обзывало Дионисия и место — святая святых. Кроме того, данное изображение — самое большое из богородичных, что уже само по себе говорит об исключительно большом значении, придававшемся ему Дионисием¹.

Лик Богородицы — прямо над престолом. Благодаря изменению ракурсов, на некотором отдалении он как бы улыбающийся, а над престолом — скорбный. Способствует этому эффект сводчатая форма конхи. Лик, меняющий выражение в зависимости от фокуса зрения, написан Дионисием с учетом особенностей литургии. От молящихся, не имеющих доступа в алтарь, выражение скорби было скрыто: через открывавшиеся в тот или иной момент богослужения царские врата они могли видеть лишь легкую, исполненную любви полуулыбку. Богородица скорбит как человек и радуется как "Господа человеколюбца показавшая Христа" (Акафист Богородице, икос 5). Дионисию важнее было показать доброту, открытость Богородицы, ее милосердие.

Младенец Христос, восседающий на коленях Богородицы², в то же время, точно по одушевленной "лестнице", нисходит по ней с неба на землю³. Это сошествие подчеркивается у Дионисия положением ног фигуры младенца, жестами Богородицы. Вертикальное положение свитка, который Христос держит в левой руке, ритмически согласуется с вертикальным движением правой ноги, а благословляющий жест правой руки — с движением несколько приспускающей-

ся левой ноги. Богородица же, правой рукой отдавая младенца, левой, с серо-голубым платком, как бы открывает ему путь. Путь Бога с неба на землю означен у Дионисия хитоном Богородицы, по цвету аналогичным цвету неба, на фоне которого она изображена. Поэтому хитон можно трактовать как поток лазурный, источник⁵, струящийся, как бы через окно, из-под правой приподнятой руки Богородицы. Ошущение потока создается и ритмом складок гиматия. Этот поток сужается, как бы скрываясь в чреве Богородицы, означая тайну боговоплощения, и нисходит, вновь расширяясь, на землю — подножие Богородицы. Последнее по цвету делится на две симметричных части: коричневая и светлая охра. Эти части овальной формы подножия ритмически согласуются с арочным оконным проемом, на стосах которого изображено по престолу. На одном — "Младенец в чаше", на другом — "Святые дары". Соответственно два взаимосвязанных значения: Христос как жертвенный Агнец и Христос как Хлеб Жизни, Хлеб Истины, "сшедый с небесе" (Иоан. 6, 61). Богородица, со смирением призывая этот Хлеб, безмолвно и других научает приятию. И не случайно ниже Богородицы по сторонам от престолов представлена Служба стцов церкви — творцов литургии. "Престолы" и "Служба святых стцов" — своего рода живописное пояснение к центральному алтарному образу. Такого же рода пояснения-клейма размещаются на алтарных сводах: речь идет об изображениях пророков и Мельхиседека с Аароном. Их задача в том, чтобы, исключая любое произвольное толкование, подтвердить мысль об искуплении Богом человеческого рода, выражаемую в среднике — в конхе центральной апсиды⁶.

Дионисий предельно лаконично воплощает в изображении Богородицы с Младенцем на престоле почти весь искупительный путь Христа: от таинства бессемного зачатия до крестной смерти. Но почему художественная мысль мастера, ограничившись изображением крестной жертвы Христа, означаемой "Престолами" с Младенцем в чаше и Святими дарами, не идет дальше — к погребению, воскресению и вознесению? Нельзя забывать, что роспись собора, особенно в алтарной части, тесно связана с литургикой. Искупительный путь Христа, казалось бы незавершенный в центральном алтарном изображении, завершался одним из важнейших литургических действий — таинством причастия, которым означалось погребение и воскресение Христа. А вторичное после причастия показан-

ние святых даров народу знаменовало вознесение. Дионисий не мог не знать семантики литургии: она в его время была общеизвестна. Те, кому во время литургии выносилась чаша со святыми дарами, кому возглашалось словами песнопения "Тело Христова примите, Источника бессмертного вкусите", могли видеть чрез открытые в этот момент царские врата любящую полуулыбку Богородицы и нисходящий чрез нее лазурного цвета поток — "источник бессмертный"⁷. Вот почему Богородица скорбит глядя на престол, на котором совершается бескровная жертва, и радуется глядя на приемлящих целительное тело и кровь божественные⁸, радуется, видя в них воскресение Христова⁹.

Вода, источники, неоднократно изображаемые в росписях, имеют глубокое значение в художественно-смысловой структуре собора¹⁰. Первостепенное место занимает в ней изображение источника в конце центральной апсиды алтаря, ибо он — источник божественных смирения и любви. Чем, как не безмерной любовью к людям, вызвано жертвенно-искупительное снисхождение Бога на землю, означаемое у Дионисия "источником бессмертным"? Это снисхождение осуществляется не только чрез источник в алтаре, но и по "лестнице небесной", которая, — как верно замечает Т.Н. Михельсон в связи с разбором композиции "Собор трех святителей", — идет от купольного свода до самого основания столпов и стен храма и выявлена как архитектурно-четким ритмом круто изогнутых сводов и арок, так и живописно-горизонтальным членением росписей¹¹.

Если рассматривать эту "лестницу" по направлению на восток, то верхней ступенью ее будет "Христос Пантократор"¹², а нижней — композиция "Служба отцов церкви". Следовательно, "Богородица с Младенцем на престоле", будучи в известной мере обособленным священным изображением, в то же время является составной частью архитектурно-художественной системы собора. И не просто составной, а главной частью, своего рода средником, по отношению к которому остальные композиции являются клеймами, поясняющими, раскрывающими его содержание. Это изображение связует воедино богородичную, христологическую, антиеретическую, агиологическую и эсхатологическую темы росписи. Идеями и смыслом многосложного акафистного цикла сосредотачивается, как в фокусе, в одной

алтарной композиции, имеющей догматический характер. Евангельские сцены — иллюстрации к деяниям "Источника бессмертного". Повествовательный цикл "Семь вселенских соборов" аккумулируется в изображении Богородицы с Младенцем на престоле, которое является лаконичным и в то же время емким художественным изложением, дающим недвусмысленный ортодоксальный ответ на главную тему соборных споров: о божестве и человечестве в Иисусе Христе. Многочисленные святые, представленные на сводах и столбах, в конхах боковых апсид собора — приемники "Источника", наследники даруемого им "живота неисточимаго". Наконец "Страшный Суд", помещенный напротив "Источника", имеет с ним связь самую непосредственную: как второе пришествие с первым.

Если "Христос Пантократор" — глава, "лик росписи" ¹³, то "Богородица с Младенцем на престоле" — ее сердце, ее самое сокровенное, к чему обзывало Дионисия и место — святая святых: ведь именно здесь, у престола, совершались наиболее важные действия литургии. Оба изображения, по видимости отдельные, благодаря "лестнице" небесной нераздельны по существу: Христос и Бог и человек ¹⁴. И это — благодаря Богородице. Ее образ в алтаре — "луче умнаго Сялнца" (Акафист Богородице, икос II), помещенного в куполе барабана.

Дионисиевскому изображению Богородицы в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря нет аналогий в алтарях сохранившихся до настоящего времени храмовых интерьеров, хотя основа иконографии подобного рода и не нова. Уникальность "Богородицы с Младенцем на престоле" не столько в иконографии, сколько в непревзойденном прочтении ее: лаконизме, совершенстве выражения языком живописи языка догматов. Правоммерно вести речь о неразрывном единстве живописи, архитектуры, ортодоксальной догматики, церковных песнопений и литургии. Это та степень художественно-смысловой гармонии, какая была достигнута Андреем Рублевым в "Троице".

Глубокому живописному истолкованию Дионисием божественных любви и смирения должно было предшествовать основательное изучение патристики и соответствующее ему "внутреннее делание". Хотя нет конкретных данных о круге чтения Дионисия, но представление о нем можно составить уже по той литературе, которая была

общеизвестна в его время. В частности, Дионисий не мог быть вне круга идей, связанных с именем Нила Сорского, учение которого не выходит за рамки ортодоксального религиозного мировоззрения¹⁵. Нил явился активным проводником и своего рода насадителем идей византийской литературы на русской почве. И хотя нет документальных данных о встречах Нила с Дионисием, независимо от этого, художник не мог оказаться вне того идейного климата, который был на Руси в конце XV и начале XVI веков и который в значительной степени определялся деятельностью Нила Сорского, особенно на Белоозере.

"Идея духовного подвижничества, — верно отмечает А.С. Лурье, — "умного делания" представляется нам наиболее характерной особенностью мировоззрения Нила Сорского"¹⁶. Одна же из главных задач подобного "делания" — приобретение смирения.

Глубокое сознание необходимости смирения присуще как Нилу, так и Дионисию, хотя первый был против украшения церковного (правда, не вообще, а лишь при скитском образе жизни)¹⁷ и следовал не только духу, но и букве греческой патристики¹⁸; напротив, последний (что уже общепризнано) продолжал, развивал традиции предыдущих мастеров и украшению церкви посвятил всю жизнь.

Церковная ортодоксия разделяется на два богословия, противоположных в направлениях, но единых в цели: катафатическое (положительное) и апофатическое (стригательное)¹⁹. Одно идет к богопознанию чрез тварь, чрез видимое, другое — чрез отрицание видимого, чрез устранение от него. Первое начинает, второе завершает "лестницу" совершенства, которая возводит человека с "земли" красоты видимой на "небо" безмерно превосходнейшей красоты невидимой. Таким образом, и Дионисий и Нил есть нераздельные части единой духовной "лестницы", живым свидетельством о которой являются роспись Рождественского собора у одного и "Предание и устав с житием скитском" — у другого.

Примечания:

I Гусев Н.В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. — Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980, с.321.

- 2 Ср.: "Радуйся, яко еси Цареве седалище" (Акафист Богородице, икос 1).
- 3 Ср.: "Радуйся, лестнице небесная, Ею же сниде Бог" (Акафист Богородице, икос 2).
- 4 Ср.: "Радуйся, честнаго таинства двери" (Акафист Богородице, икос 8).
- 5 Ср.: "Радуйся, яко многотекущую источаеши реку" (Акафист Богородице, икос 12).
- 6 По наблюдению Н.В.Гусева, целый ряд композиций в соборе располагается по принципу житийной иконы (Гусев Н.В. Ук. соч.).
- 7 Ср.: "Радуйся, из нея же течет мед и млеко" (Акафист Богородице, икос 6).
- 8 Ср.: "Радуйся, древо светлоплодовитое, от него же питаются вернии" (Акафист Богородице, икос 7).
- 9 Ср.: "Радуйся, сокровище живота неистощимое" (Акафист Богородице, икос 12).
- 10 Михельсон Т.Н. Три композиции на тему "Собор трех святителей". — Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв., с.336. *201, 1980*
- 11 Там же, с.332.
- 12 По наблюдению Н.В.Гусева, лик и нимб Пантократора ритмически согласуются с ликом и нимбом Богородицы в алтаре.
- 13 Гусев Н.В. Ук. соч., с.321.
- 14 Ср.: "Весь бе в нижних, и вышних никакже отступи Неописанное Слово..." (Акафист Богородице, икос 8).
- 15 Лурье И.С. К вопросу об идеологии Нила Сорского. — ТОДРЛ, XII. М.-Л., 1957, с.203, 205; Лаурина В.К. Вновь раскрытая икона "Сошествие во ад". — ТОДРЛ, XII. М.-Л., 1966, с.187; Макарий, митрополит Московский. История русской церкви. Изд. 2-е, кн.2. СПб., 1891, с.75—76.
- 16 Лурье И.С. Ук.соч., с.206.
- 17 Нил в своей работе приводит красноречивый эпизод из жизни Пахомия Великого: "Великий же Пахомий и самое здание церковное украшено быти не хотяще. Созда бо церковь во обители, яко в Мохосе, и сотвори в ней столпы от плинф лепотне: таже помысли, яко не лепо чудитися делу рук человеческих, и о красоте зданий своих величатися, и взял уже, обяза столпы, и повеле братьям влещи всю крепостию, дондеже приклонишася и быша нелепи. И глаголаша: яко да не за хитростныя хвалы поползнувся ум,

ловитва диаволу будет; многа бо того коварства. И еще сей великий святой тако глагола и сотвори: кольми паче нам подобает в таковых вещех сохраняться; понеже немощни и страстни есмы, и умом поползновенни" (Преподобнаго отца нашего Нила Сорскаго Предание учеником своим о жительстве скитском. М., 1849, с.18—19).

18 Свидетельство самого автора: "... сия отчасти рекох (якоже подобает) не от себе, но от святых Писаний, малая от многих собрав, яко пес от крупниц падающих от трапезы словес Господий своих блаженных Отец; да по не вмале подражатели будем сих" (там же, с.26).

19 Лосский Вл. Очерк мистического богословия. — Богословские труды, М., 1972.

Т. Н. Михельсон
(Ленинград)

КОМПОЗИЦИИ ВЕРХНЕГО РЯДА РОСПИСЕЙ
СЕВЕРНОГО КОРОБОВОГО СВОДА В СИСТЕМЕ ФРЕСОК
СОБОРА РОЖДЕСТВА БГОРОДИЦЫ
ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Все фрески собора Ферапонтова монастыря взаимосвязаны и образуют стройную, глубоко продуманную философско-художественную систему. В этой системе значительное место принадлежит евангельскому циклу, состоящему из 16-ти сцен. Цикл расположен на хорошо обозримых коробовых сводах, издревле отводимых евангельским сюжетам, или "праздникам". На южном и северном сводах он занимает оба ряда росписей, на западном — верхний (в нижнем изображены апостолы, относящиеся к картине "Страшный суд").

В нашей статье рассмотрены три сцены верхнего ряда росписей северного свода и сделана попытка выявить их связи с другими сценами.

На западном своде в верхнем ряду написаны две сцены: "Чудо о смоковнице" (Мф. 21, 18—22, Мк. 11, 12—14, 20—21) и "Христос у Симона-фарисея", или "Прощенная грешница" (Лк. 7, 36—50); на восточной стороне того же свода мы видим в верхнем ряду одну сцену: "Христос у Симона-прокаженного", или "Помазание в Вифании" (Мф. 26, 6—13, Мк. 14, 3—9, Ин. 12, 1—8)¹. "Чудо о смоковнице" занимает меньшую поверхность свода и является как бы введением ко второй сцене. В нижнем же ярусе, где также написаны две сцены — "Исцеление расслабленного" и "Приним с фарисеями" (или "Не человек для субботы"), — меньшая поверхность отведена второму сюжету, т.е. соотношение получается обратное, чем избегается однообразие распределения сцен.