

Т. Н. Мигельсон  
(Ленинград)

КОМПОЗИЦИИ ВЕРХНЕГО РЯДА РОСПИСЕЙ  
СЕВЕРНОГО КОРОВОВОГО СВОДА В СИСТЕМЕ ФРЕСКО  
СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ  
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 корововых 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 "Исцеление в Вифании" (Мф. 26, 6—13, Мк. 14, 3—9, Ин. 12, 1—8). "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 "Принимание фарисеями" (или "Не человек для субботы"), — меньшая поверхность отведена второму сюжету, т. е. соотношение получается обратное, чем избегается однообразие распределения сцен.

Смоковница, не давая плода алкавшему Христу, считалась образом духовно бесплодной души, олицетворением грешника на Страшном суде ("всякому человеку, имеющему плод, да даст плод свой, а не имеющему, да не даст")<sup>2</sup>. Смоковницу противопоставляли белой вдовице, служившей символом праведника на Страшном суде<sup>3</sup>: она отдала всё, что имела, последние две лепты, "все житие свое". Составитель программы росписей и живописец страшили это противопоставление: "Ведьма вдовица" изображена на южном своде, а "Бесплодная смоковница" — на северном (обе на западном склоне), согласно расположению праведных и грешных в сцене "Страшного суда".

Были и другие толкования этого сюжета. Бесплодное дерево считали олицетворением ветхозаветной церкви, искушенной внешним соблюдением закона<sup>4</sup>. Подобно фарисеям, осуждавшим чудеса исцелений, творимые в субботу, смоковница не дала плода, "не убо во время смоквам". В нижнем ряду во второй сцене изображены фарисеи, теснящиеся перед Христом и закрывшие вход в башнеобразное здание. Эту сцену В.Т.Георгиевский называет "Не человек для субботы"<sup>5</sup>.

Уже в Евангелии Чуду о смоковнице придавался эсхатологический смысл. Она считалась гестницей Страшного суда, ее помпгчешные, распускающиеся ветки пророчат "жатыи час". Жатва — обичный новозаветный символ второго пришествия. Эта тема развивается в песнопениях Страстной недели, когда Чуду о смоковнице вспоминается вместе с притчами "О талантах" и "О десяти девах", говорящих о необходимости для человека быть готовым к последнему ответу<sup>6</sup>. Притча "О десяти девах" изображена в росписях собора на западном своде и по следованию сцен евангельского цикла непосредственно предшествует "Чуду о смоковнице".

Эсхатологическое понимание "Иссушения смоковницы" подчеркнуто в ферапонтовских росписях тем, что она изображена напротив жертвенника с полуфигурой Иоанна Предтечи, напоминавшего о близости судного дня: "Уже бо секира при корени древа лежит: всяко убо древо, еже не творит плода добра, посекаемо бывает и во огнь вметаемо"<sup>7</sup>.

На фреске в Ферапонтове сухой ствол смоковницы переходит в мягко изгибающиеся ветки, широко раскинувшиеся над головами Христа и учеников. Эти также в голубом небе золотистые ветки,

возможно, должны были служить напоминанием, что час суда близок. В горке за группой Христа с учениками — пещера, символ сокровенного, скрытого; в данном случае можно думать, что скрытым предполагается день второго пришествия.

Кроме того, расходящиеся веером, словно ожившие ветки наводят на мысль, что в этой композиции художник мог изобразить и второй сюжет — притчу "О смоковнице" (Лк. 13, 6--9), согласно которой добрый садовник решил окопать и удобрить дерево, уже три года не плодоносившее, и подождать еще, не даст ли оно плода. Изображение картины Страшного суда, где акцент сделан на торжестве праведных совсем в традициях Бритена, учившего о конечном спасении всех, допускает такое предположение.

Следующая сцена — "Христос в доме Симона-фарисея" — неразрывно связана по композиции с первой. Их объединяет общий живописный и линейный ритм, насыщенный пурпур хитона Христа и лазурь его гиматия и общая теплая красочная гамма, красивый переход от желтых горок к розовым палатам; розовый нарастает, переходит в красный цвет мафория, покрывающего женщину-грешницу на переднем плане.

Связь обеих сцен не только живописная, но и смысловая. Тянущейся в небо смоковнице противопоставлена припавшая к ногам Христа грешница. Ее фигура словно отражает слова песнопения Страстной недели, в котором устами самой блудницы поется: "Бижда погруженную грехом". Придерживая ногу Христа задрапированными руками, в знак благоговения, она прижимается к ней щекой, выражая всю глубину любви и преданности. По тексту, она омыла его ноги слезами, стерла их волосами и возлила на них драгоценное миро. На фреске перед нею изображен золотой сосуд с миром. Миро, масло — символ любви, той деятельной любви, которую апостол Павел считал выше веры. Грешница — воплощение беззаветной любви, так вдохновенно воспеваемой этим писателем: "Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится..., не ищет своего..., не мыслит зла..., всему верит, всего надеется, все переносит" (I Кор. 13,4--7). Такой изобразил Дионисий "грешную жену". Ей были прощены грехи потому, что она самозабвенно "много возлюбила", ничего не тре-

буя для себя. Прощение передано художником живописными средствами: на женщину как бы льется лазурь гиматия Христа, отражается в ее исподе. В ее крошечной туфельке повторяется интенсивный пурпур хитона Христа. Обувь — символ пути. Она пойдет по пути учителя <sup>8</sup>.

За грешницей на угловой скамье с тяжелыми ножками сидит Симон-фарисей. Таких тяжелых ножек нет в других композициях в Фералонтове: кажется, эту скамью и с места не сдвинуть. По традиции Симон как хозяин дома сидит напротив Христа, т.е. с правой стороны стола <sup>9</sup>. Фарисей подобен смоковнице. Пригласив к себе Христа, он даже воды ему не дал "на ноги", даже глазу не помазал маслом. Нет у него любви, а без нее человек, по словам апостола Павла, всего лишь "медь звенящая или кимвал звучащий". Симон разводит руками в недоумении, как это Иисус не знает, какая женщина касается его ног. Он откинул назад одеревеневший торс, а ногой готов поспать грешницу <sup>10</sup>. У него на голове повязка правоверного кудея, соблюдающего все внешние предписания закона, и он полон горделивой уверенности, что он лучше других людей, и презирает их. Так в этой сцене повторяется тема притчи "О мытаре и фарисее", которая изображена на западном своде.

Фигура Христа, дважды повторенная в росписи верхнего ряда, подобно двум полнозвучным аккордам держит всю композицию. Кроме того, в нижнем ряду южного свода, в "Лепте вдовицы" и в соседней сцене, так же ритмично повторены два изображения Христа, что подчеркивает единство цикла <sup>11</sup>. Благодаря использованию обратной перспективы и интенсивности цвета одежды кажется, будто фигура Христа выходит из плоскости стены в пространство самого храма.

На противоположной, восточной стороне того же свода написана, как указывалось, "Вечера в доме Симона-прокаженного", или "Помазание в Вифании". Еще Н.В.Покровский писал, что образом для изображения всех вечерь, описанных в Евангелии, послужил созданный в Византии тип изображения "Тайной вечери" <sup>12</sup>. Тот же исследователь пишет, что вечера в доме фарисея "изображалась в тех же формах", что и вечера в доме прокаженного <sup>13</sup>. Такие знатоки христианской иконографии, как Л.Рео, Х.Уиллоби и П.Эндервуд, считают, что в изображении этих сюжетов художники

соединяли подробности из рассказов всех четырех евангелистов. В самом деле, на миниатюрах к Евангелиям и в монументальной живописи сцены трапез у Симона-Фарисея, у Симона-прокаженного и в доме, где был воскрешенный Лазарь, изображаются настолько близко, что подчас трудно бывает определить, какую сцену избрал художник<sup>14</sup>. Тем более интересно для понимания прочтения текста Дионисием, что русский художник представил столь различно эти разные по внутреннему смыслу сюжеты. Основное в первой сцене — любовь, покаяние и прощение, с одной стороны, застенчивость и непонимание — с другой. Во второй сцене, "У Симона-прокаженного", готовность к жертвенной смерти как высшее проявление любви, и тут же решение со стороны Иуды совершить предательство. Общее с фреской "У Симона-Фарисея" только то, что действие происходит вокруг стола.

Христос на этой фреске находится справа за столом, положение не только необычное, но и исключительное<sup>15</sup>, требующее особого объяснения. За Христом стоит стройная, высокая женщина. Слегка склонив голову, она благоговейно возливает миро на его голову. На востоке был обычай перед погребением умащивать благоговениями тела усопших. Эта женщина, согласно первому Евангелию, приготовила тело его к погребению. Он сидит спокойный, чуть-чуть стесненный, уже готовый к завершающему акту своей жизни. Поэтому и написан он в правой части свода, ближайшей к алтарю, к которому он обращен поворотом корпуса и жестом благословляющей руки. На соответствующем склоне южного свода написана первая сцена евангельского цикла, "Брак в Кане Галилейской", где Христос занимает свое обычное место и вновь сказывается возле алтарной части храма. Но в сцене "Брак в Кане" он сидит спиной к алтарю, час его еще не настал; на "Вечери у Симона-прокаженного" час настал. Идея жертвенности в этой сцене подчеркнута ее расположением над жертвенником в северной апсиде. Христос и женщина выделены светло-розовым зданием с голубой кровлей. Приоткрытая завеса — знак того, что открывается тайна его "заколения", т.е. жертвы, которую на этой вечере "ягил" Христос, как пишется в Синаксаре на утрени в Великую среду.

Напротив Христа в белой повязке праведного сидит Симон-прокаженный. Концы его повязки спадают легко и свободно, изящ-

нач ногю только слегка касается невысокой подставки перед столом. Такими еле заметными черточками отличает художник Симона-прокаженного от Симона-фарисея.

В росписях Ферапонтова монастыря есть несколько сцен, где отсутствующие лица сидят за столами, но только "Вечера у Симона-прокаженного" вызывает ассоциации с "Тайной вечерей". Сходство вызвано в основном положением апостолов: они как венец окружают полукруглый стол (стол формы сигма). Три ученика на переднем плане сидят в живых позах, художник использует ракурс для передачи их движений, поворотов. Остальные собраны в небольшие группы. Иуда обычно выделяется положением в центре, или перед столом, или экспрессивным жестом. В данной сцене он размахивает рукой, передавая свое возмущение излишней тратой на мир. Эти деньги, — говорит он лицемерно, — можно было бы пожертвовать нищим. А сам он сейчас встанет и продаст учителя за тридцать серебряников. Напряжение этой трагедии, которую по трагизму можно сравнить лишь с "Тайной вечерей" (недаром на фреске близкая иконография), подчеркнута беспокойным изломом стены на заднем плане, столь отличным от простой прямой линии стены на предыдущей фреске.

Идеальное, возвышенное искусство Дионисия живо откликлось на современные ему вопросы. Сцена "Вечери у Симона-прокаженного", где Иуда выдавал себя за нищелюбца, стараясь скрыть свое "сребролюбие", могла звучать как обвинение иосифинам в стяжании. "Любовь к стяжанию", по выражению Григория Паламы, известному по сборникам типа Измарагда, широко читаемым на Руси, — "корень всех зол". Это страсть Иуды.

Если посмотреть на самый центр северного свода, чтобы увидеть фрески обеих сторон одновременно, то можно заметить, как они связаны одна с другой. Торки и кровли правых палат западного склона соответствуют кровлям палат в "Вечери у Симона-прокаженного". Группа Симона-фарисея и сидящего рядом с ним апостола находит отражение в группе Симона-прокаженного и обращенного к нему ученика. фигура Христа, не нашедшего плода на смоковнице, соотносится с изображением Христа, уже готового к крестной муке. Такая живописная связь подчеркивает связь смысловую: в первых двух сценах (на западном склоне) перед человеком ставится требование иметь деятельную, жертвенную любовь, в последней (на восточном склоне) показана жертвенная любовь Христа.

## Примечания:

1 Об иконографии этих сцен см.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., [1892, с.246; Morey Ch.R. Early Christian Art. Princeton, 1942, p. 113,174; Willoughby H.R. The Four Gospels of Karahissar, II. Chicago, 1936, p. 223--226,231--236; Reau L. Iconographie de l'art chrétien, v. 2. Iconographie de la Bible, II. Le Nouveau Testament. Paris, 1957, p.341, 326--327; Underwood P. Programs and Iconography of Ministry Cycle.-- The Kariye Djami, 4.Ed. P.Underwood. Princeton, 1975, p.246,249,270--271.

2 Толковое Евангелие Феофилакта, архиепископа Болгарского, о Евангелии Матфееве сказание вкратце от Златоустова сказания, ср.: Мф. 21, 18--23, Лк. 7, 36--50, Ин. 12, 1--8.

3 Reau L. Iconographie de l'art chrétien, 2,II,p.339.

4 Ibid., p. 341.

5 Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с.106.

6 Об эсхатологическом понимании "Чуда о смоковнице" пишет Л.Рео (Reau L. Iconographie de l'art chrétien, 2,II, p.341).

7 О связи этого изречения с рассказом о смоковнице см.: Ibid., p.339. Там же Л.Рео отмечает связь "Чуда о смоковнице" с притчей "О десяти девах".

8 Для понимания того, насколько тонко изображена грешница на фреске собора Рождества Богородицы, ее интересно сравнить с изображением грешницы на иконографически очень близкой фреске в дечанах, где женщина обнимает ногу Христа обнаженными руками и не прижимается к ней лицом, т.е. в композиции сербского художника менее выражены ее благоговение и любовь. Прощение ее грехов передано жестом Христа, но не линиями его одежд. В целом в дечанах все грубее, проще, нет той изысканности линий, того ритма, который мы видим у Дионисия. Искусство Дионисия при подобном сравнении кажется особенно артистичным. Ср.: Petković V.R. La peinture serbe du Moyen Age, I. Beograd, 1930, pl. 103 b.

9 См.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии..., с.272, 275, 292. Х.Уиллоби называет это место вторым по почетности (Willoughby H.R. The Four Gospels of Karahissar, II,p.235). См. также Underwood P. Programs and Iconography of Ministry Cyc-

1е, p. 284.

10 Конечно, неправомерно сопоставлять русскую фреску самого начала XVI века с картиной западноевропейского художника XVI века, и все же, когда смотришь на картину Рубенса "Христос в доме Симона-фарисея" в собрании Эрмитажа, то замечаешь нечто общее в понимании сюжета знаменитым фламандским живописцем и русским "иконоником". На картине Рубенса фарисей коленом пинает грешницу, она же обнимает и целует ноги Иисуса, и все линии, которые обрисовывают фигуру Христа, плавно переходят в контуры фигуры грешницы.

11 К сожалению, в нижнем ряду росписей северного свода (восточного и западного склонов) красочный слой одежды Христа значительно утрачен, и трудно судить о роли его фигуры в композиции северного свода в целом.

12 Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии..., с.275.

13 Там же.

14 Willoughby H.R. The Four Gospels of Kerahisser, 2, II, p.232; Beau L. Iconographie de l'art chrétien, 2, II, 327.

15 П.Эндервуд пишет, например, что в парижской рукописи gr. 74 в миниатюрах ко всем четырем Евангелиям женщина умащивает ноги Христа, и в одежде хозяина дома мало различия (Underwood P. Program and Iconography of Ministry Cycle, 4, 271).

То же можно сказать о миниатюрах к болгарскому Евангелию царя Ивана Александра XIV в., см.: Живкова Л. Четвероевангелие царя Ивана Александра. София, 1980, табл. XVI, ил. 156, 210, 324.



Л. Т. Рудницкая  
(Ленинград)

АВТОГРАФ И "АВТОПОРТРЕТ" ДИОНИСИИ В РОСПИСИ  
СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Более тридцати лет назад С. С. Чураковым, реставратором и исследователем древнерусского искусства, была высказана любопытная гипотеза о наличии в одной из композиций на тему Великого Акафиста Восторжице "автопортрета" Дионисия с членами его семьи<sup>1</sup>.

Слово "автопортрет" здесь не случайно взято в кавычки, ибо наивно сейчас утверждать, что Дионисий поместил на юго-западном столбе собора свой портрет в буквальном смысле этого слова, как это смело делали в росписи его западные современники<sup>2</sup>.

Однако при внимательном рассмотрении возникает вполне уловимая связь между двумя явлениями, отнюдь не характерными для мастеров древней Руси, которые подписывали многочисленные храмы. Художник оставляет нам драгоценное авторское свидетельство — надпись на софите арки северного портала, разбудившую полемику о датировке росписей<sup>3</sup>, а также изображение странного "семейства" во фреске на тему XI кондака Акафиста, деликатно обходимого молчанием после доводов С. С. Чуракова.

Начнем с автографа, текст которого хорошо известен и в последний раз полностью приведен Н. И. Федюшиным<sup>4</sup>.

Первая фраза звучит вполне официально: она определяет время, когда писцы начали и закончили роспись, называет имена великого князя и архиепископа. Но дальше "Деонисие иконник с своими чады" добавляют еще несколько слов, уже от себя. В общем, это слова вполне традиционные для выражения чувств и мыс-