

Л. Г. 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 Богородице "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 стенописи 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, возбуждавшую 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. Федькиным<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 мис-

лей людей того времени. Но что именно вкладывал в них Дионисий? Что побудило мастера назвать свое имя рядом с именами "великих мира сего", чтобы иметь смелость просить у Христа милости себе и своим чадам?

Дионисий был художником-философом, в чем единодушно соглашаются все его исследователи. Вероятно, в этом определении и надо искать ключ к тому, что и как он изобразил в соборе Рождества Богородицы. В первую очередь это относится к XI кондаку, имеющему в тексте Великого Акафиста и в изображениях, иллюстрирующих его, особое значение.

С.С.Чураков, сопоставив разные варианты изображения XI кондака русскими и южнославянскими художниками, отмечает "необычное решение данного сюжета у Дионисия и вообще необычную свободу в трактовках данной темы"<sup>5</sup>. Он связывает иконографию сюжета XI кондака с композицией "Происхождение древ креста", как она дается в новгородском софийском подлиннике XVI в.

Важно заметить, что у первого исследователя фресок Дионисия В.Т.Георгиевского в описании сцен Акафиста кондак XI "Пение всякое побеждает..." отсутствует. Вместо него дано описание икоса I "Взбранна" всевед..." (находится на север-западном столбе), ошибочно названного им кондаком XI<sup>6</sup>. По неизвестной причине В.Т.Георгиевский пропустил эту сцену, подробно списав другие фрески на сюжет Акафиста.

В большинстве композиций с изображением XI кондака Акафиста общими являются фигура Христа, стоящего на холме или на горе на фоне церкви или башни, лодоем у подножья холма, вокруг которого располагаются жаждущие исцеления.

Мысль С.С.Чуракова сводится к следующему: "Если Дионисий напел возможным удостоверять и подчеркнуть свое авторство (чему примеров в древнерусской живописи до XVI в. почти нет) с обращением в надписи к Богу о милости как бы в награду за труды, то нельзя ли допустить, что и в рассматриваемой фреске он осмелился изобразить себя с женой и "чадами"<sup>7</sup>. В доказательство исследователь приводит два известных эпизода из жития Пафнутия Боровского. Как известно, это самое раннее по времени свидетельство о деятельности Дионисия. Оно может относиться к промежутку между 1467 и 1477 гг. Автор жития Пафнутия, архиепископ Вассиан,

восхищенно пишет о росписи церкви Рождества в Пафнутьевом монастыре: "...сими же сугубными труды церква же совершенное украшение приемлет, еже от живописцы Митрофана и Деонисия и их пособников, пресловущих тогда паче всех в таком деле". Как повествует Василий, Дионисий, приступая к работам в Боровском монастыре вместе со старцем Митрофаном, вдруг "разболеся ногами" до такой степени, что не мог работать. Помогла ему лишь беседа с игуменом Пафнутием. Неизвестно, о чем вели они разговор, но после слов Пафнутия: "О Деонисие, Бог да благословит тя, начинай касати благаго дела. Бог да Пречистая Богородице может твоим ногам здравие даровати"<sup>8</sup> мастер с радостью принимается за дело, "абие болезнь его отбеже".

В.Т. Георгиевский, а вслед за ним и другие, объясняют эту "болезнь" тем, что старец Митрофан и молодой еще писец Дионисий "не сошлись на первых порах". Но в контексте этого эпизода можно увидеть и другое: исключительную чуткость и впечатлительность молодого мастера, ибо слова настоятеля так скоро сменили в его душе недовольство радостью, а болезнь — выздоровлением.

Второй эпизод, связанный с пребыванием Дионисия в Пафнутьево-Боровском монастыре, подтверждает эту мысль и еще глубже раскрывает восприимчивую натуру художника.

Преподобный Пафнутий запретил иконописцам, жившим во время работ в монастыре, вкушать в нем "мирские яствия", а повелел для этого "отходить в ближнюю весь". Но однажды, в нарушение заповедей, они захватили с собой в монастырь "ходило агнче с яцич учинено", ту пресловутую баранью ногу, что побудило некоторых исследователей трактовать Дионисия как вольнодумца, для которого не существует никаких условностей. Но текст жития Пафнутия Боровского этому противоречит: вечером мастер тайком от всех сели в монастыре за ужин, но когда Дионисий, как старший, первым хотел приступить к кушанью, то увидел, что оно кишит червями, и сильно испугался. Была ли еда испорчена на самом деле, или это показалось человеку, чувствовавшему в душе запретность своего действия, но ни сон, ни его артель не стали есть "ходило агнче", а выбросили его собакам.

Случившееся можно понять как то, что внезапно загворившая совесть запретила мастеру прикасаться к еде и "вовлекать во грех" своих товарищей. Но и это не успокоило художника; на нем лежала

ответственность за содеянное. В тот же вечер разглагольвавшийся Дионисий почувствовал, что им овладевает "недуг лют", симптомы которого могут пролить свет на характер заболевания. Сначала его охватило нечто вроде столбняка, и он не мог двинуться с места, а затем на него "нападе скороб", так что все тело его "в один час яко един струл слился".

Современная медицина говорит, что симптомы болезни Дионисия свидетельствуют о нервном заболевании, скорее всего — крапивной лихорадке. И нам сегодня не кажется странным, что мудрый старец Пафнутий сразу же после того, как Дионисий послал за ним и стал со слезами просить прощения за нарушение заповеди, обещал ему исцеление, чего и достиг вполне объяснимыми средствами. Во-первых, он простил художника, а во-вторых, "посвелел ударить в било", приказав всем идти в церковь, где отслужил водосвятный молебен. Этой освященной водой он окропил Дионисия и приказал омить ею все тело. После слов раскаяния и прикосновения к горячей коже воды, в чудодейственной силе которой тогда никто не сомневался, измученный Дионисий-иксник крепко заснул и, когда проснулся, почувствовал себя бодрым и здоровым, а в скором времени и "скороб", т.е. короста от сыпи, как чешун, стала с тела "к великой радости большего".

Сомневаться в достоверности повествования вряд ли приходится, так как рассказ изложен архиепископом Вассианом, племянником Пафнутия Боровского, близко знавшим Дионисия и, как полагает В.Т.Георгиевский, изложившим приведенный эпизод со слов самого мастера. Для них же это событие раскрывает повышенную впечатлительность и обостренность восприятия, которые так характерны для одаренной личности. Аналогичное исцеление человека Пафнутием Боровским при помощи воды было отмечено также его учеником Иннокентием в одной из стихир канона святому: "Проказою одержима и люте гноем растлеваема и к смерти приближающе священною водою помазуеши и яко изрядне врач, преподобне, милостиве сего исцеляеши..."<sup>9</sup> В описании же исцеления самого Дионисия упоминается только болезнь ног и опускаются подробности ослушания и наказания художника: "Иконописцу нозе болны имущу и сих ради твоих повелений отрицаемуся ти, преподобне, на дело дерзаети повелеваем!"<sup>10</sup>.

С.С.Чураков усматривает между изображением на фреске и самим художником такую связь: "Судя по тому, что у сидящих перед водоемом двух мужчин ноги изображены обнаженными, можно думать, что художник хотел выразить какую-то конкретную мысль о целебной силе водоема, являющегося как бы "силоамской купелью", а сидящих людей представил "чашинами движения воды", чтобы получить исцеление или, по смыслу кондака, уже получившими его и благодарящими за это бога <sup>11</sup>.

Но сейчас это толкование кажется слишком односторонним. Хотелось бы развить эту мысль в другом направлении, обратившись к главному источнику вдохновения художника — Великому Акафисту Богородице.

XI кондак Акафиста передает беспредельную широту миросуществования человека; более того, по-своему раскрывает извечную проблему творчества, соотношение Творца и творения. В нем выражается самосознание художника. Вот его текст: "Пение всякое побеждается, спростретися тщашееся ко множеству многих щедрот твоих. Равночисленны бо песка песни аще принссим ти Царю Святей, ничтже совершаем достойно, яже дал еси нам тебе вопиющим: "Аллилуйя".

Дионисий как философ вряд ли мог отозваться на глубинный смысл этого кондака столь прямолинейно, т.е. указывая Христу на свои больные ноги. К тому же, если предполагаемый С.С.Чураковым Дионисий просительно простирает руки, то второй человек, из группы слева, тот, кого можно назвать Владимиром, его сыном, еще энергичнее указывает на свои ноги, приподнимая правой рукой край рубахи над коленями. В целом жесты людей у колодца можно рассматривать как выражение их неустойчивого положения.

Дионисий не делает "иллюстраций" к Акафисту. Он выступает как бы соавтором создателя поэмы и "философствует кистью". Это особенно относится ко второй части Акафиста. Здесь, как в диспуте, он спокойно и просто излагает ствлеченные философские положения, как будто совершенно неизобразимые <sup>12</sup>. Высокую мысль, по одному из выражений поэта, "неудобовосходимую человеческими помыслами", он мог выразить в зрительном образе, отожествив себя с бесчисленными создателями бесчисленных произведений искусства. "Павцы", делатели "равночисленных песку песней",

и художники, воплотившие эти песни в зримой форме — это не творцы, от лица которых говорит Роман Сладкопевец. Не случайно на протяжении всего Акафиста он использует в речи от автора только местоимение множественного числа: "мы". Это "мы" сливалось в единый хор, где у каждого был свой, только ему присущий голос, который он не стремился во что бы то ни стало выделиться, но, наоборот, чутко прислушиваясь к окружающим, подчинял его общей гармонии.

Множество "песен-песчинок" XI кондака — это образ, вопиющий о страстном устремлении духа, в то время как разум говорит философу, что и это множество — ничто по сравнению с тем гимном, который, по словам Григория Нисского, "из мирового созвучия рождается" <sup>13</sup>.

С представлением о бесконечности, бесчисленности творений связаны песчинки песка Романа Сладкопевца. Но у Дионисия этот образ приобретает еще один аспект: зыбкость. Люди у подножия песчаного холма, на котором стоит Христос, сидят и простирают руки так, будто они хотят, но не могут встать на ноги. Чем еще, как не эти "расслаблением членов", понятным, конечно, в переносном смысле, можно объяснить то обстоятельство, что люди сидят (либо силятся встать) в присутствии Христа и святителей? Гора, на которой стоит Христос, обозначена колеблющимся контуром, вызывающим ощущение неустойчивости. Это не обычная иконная горка, состоящая из твердых лещадок, а насыпь, на которую легко, свободно восходит лишь Христос. Это песчаная гора, трудновосходящая в силу именно зыбкости, а не остроты уступов. Гора, возвышенность, как известно, символ качества, возвышающих душу, открывающих с высот нравственного восхождения перспективы, недоступные взорам других. Гора и песок — противоположные сущности, зримо соединенные Дионисием в целое, подобно тому, как сходятся крайности в образах Акафиста: "Весь бе в нижних и вышних...", "Радуйся, противная в тожде собранная..." (икос 8).

Привода образ песка в "Лестнице райской" (15 слово, ст. 14), Иоанн Лествичник велит разуметь, что под ним скрыто смирение, потому что оно не является почвой для страстей, но есть "земля и пепел".

Пирамидальная композиция фрески построена предельно просто. В ней четко выявлены три части, как бы соответствующие трем ступеням восхождения: люди у подножия, святители посередине и Христос на вершине. Важно их соотношение: Петр и Алексей спокойно предстоят Христу, в то время как люди у колодца исполнены волнения. Светлые каменные башни, устремленные ввысь своими острями, зрительно соединяются с белыми ризами святителей. Каймы их рукавов сливаются с полосками, обозначающими грани башен, образуя единую плавную линию. Если в метафоре предыдущего, II икоса Богоматерь уподоблена стене, защищающей дев и "всех к ней прибегающих", и изображена на фоне мощной шестигранной стены-ограды, то здесь Дионисий еще раз обращается к образу стены — твердыни, укрепленной башнями. Этим он дополняет и углубляет мысль предыдущей песни. Он сопоставляет зыбкое и неустойчивое, камень и песок, он ставит на вершину песчаной горы Христа, и в нашей памяти возникает новая ассоциация — заключительные слова Нагорной проповеди: "А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке" (Мф. 7, 26). Крепость возведенного разумным человеком здания противопоставляется "храмине" неразумного, построенного на песке.

Тема "домостроительства" — одна из любимых тем Дионисия. Достаточно взглянуть на архитектурный фон любой фрески, чтобы убедиться в том, что облик и очертания зданий дополняют характер изображенных людей. Например, светло-зеленый дом Елизаветы связан, как узами, покрывалом — велумом с "золотым" домом Марии в сцене "Встреча Марии и Елизаветы". Как отмечает Н.А. Деминна, в древней восточной литературе, в частности в Псалтири, дом, "палаты" — очень убедительный художественный образ, означающий сферу радостно-вдохновенного познания. Созидание внутреннего мира человека в христианстве уподобилось труду зодчего и называлось домостроительством<sup>14</sup>. В этой связи Петр и Алексий и сами воспринимаются как некие "столпы"; недаром их называли столпами русской церкви, так как они были первыми русскими митрополитами.

Самый важный и менее всего заметный во фреске предмет — это колодец, светлая восьмигранная чаша, наполненная водой.

Христос осеняет ее движением рук.

Вода в иконном изображении воспринимается в различных символических аспектах, один из которых состоит в том, что Христос, по словам Григория Нисского, "дает же и воду для скропления не из чуждых источников почерпаемую, но текущую в нас самих, будет ли кто разумеет под ней источники очей, или чистую совесть сердца, узаконив не допускать никакой тины порока" <sup>15</sup>.

Представление о целительной и очищающей силе священного источника восходит к ярко описанной в Евангелии Овечьей купели (Ин. 5, 2—9), у которой всегда толпились страдалцы. В России, начиная с XVI столетия, утвердился, известный и ранее, греческий обычай освящать источники, находящиеся в монастырских владениях и посвящать их Богоматери "Живоносный источник" <sup>16</sup>. В Акафисте Богоматерь много раз сравнивается с живоносной водой: она и "камень, напоивший жаждущих жизни" (икос 6), и "баня, омывающая совесть" (икос II). Здесь через Богоматерь прославляется Христос, она же — "звезда, являющая солнце". Источник мудрости, который в ней берет начало, далее оказывается "рекой приснотекущей".

Но вернемся вновь к людям у колодца. Это "люди вообще", как те, что простирают руки из "тмы" в себе "Светоприимная свеча", или на иконе "Сшествие во ад" из местного ряда собора. И в то же время эти четыре человека как бы составляют одну семью, что легко проследить по их соотношению и возрастной характеристике, условно принятой в иконописи. Подобно тому, как в Акафисте поэт ведет монолог от лица множества людей, Дионисий, принимая эту тему, дает ей новое осмысление. Только один раз в тексте Акафиста в самом финале на фоне этого хорового пения выделяется голос одного человека: "Радуйся, тела моего врачевание, Радуйся, души моя спасение" (икос I2).

Кажется, только один раз в полифоническом звучании росписи Дионисия прорывается нечто личное, переданное в иконописных архетипах "старца", "жены" в бледно-лиловом мафории, доверчиво склоненной к мужу, "средовика" с темноватой бородкой и светловолосого "юноши" за ним. Это похоже на персонификацию некоего семейства.

Надписей над изображенными у колодца людьми не сохранилось. Да и невозможно предположить, что они бы смогли опознать



здесь реальных людей. Представляется, будто Дионисий не изображает, но мысленно отождествляет с изображенными себя и своих близких.

Если предположить, что Дионисий, размышляя о своем призвании, искал в Акафисте соответствующий обзор, то он скорее всего остановился бы на строках, раскрывающих соотношение двух художников: человека-творца и Творца вселенной.

Как выясняется, помещение в иллюстрации XI кондака портретных изображений лиц, имеющих непосредственное отношение к памятнику, — не случайно.

На это в свое время обращала внимание автора В.Д.Лихачева. Это подтверждается также исследованием Г.М.Прохорова иллюминированного греческого Акафиста Богородице, поднесенного царю Алексею Михайловичу в 1662 году галатскими церковными епитропами <sup>17</sup>.

Датируя рукопись 1355—1363 гг., Г.М.Прохоров убедительно показывает, что в двух группах людей, расположенных по сторонам от фигуры Христа, находятся создатели композиции и заказчики кодекса.

Исследователь выявляет среди лиц, изображенных на миниатюре, иллюстрирующей XI кондак Акафиста, автора включенных в сборник трех циклов тропарей константинопольского патриарха Филофея Коккина, патриарха Каллиста, Иоанна-Иоасафа Кантакузина и других.

Образы людей, изображенных на фреске в Ферапонтовском соборе, не поддаются такой однозначной интерпретации. Но если они имеют некое отношение к создателям росписей (по аналогии с миниатюрой греческого кодекса), то не исключается предположение, что участие Дионисия в убранстве собора Рождества Богородицы не ограничено только исполнением заказа игумена Иоасафа. Ведь оплаченный заказчиком труд средневекового художника "отчуждался" и он не имел бы в этом случае морального права просить за него помимо земной еще и небесной награды. Следовательно, в сознании нашего мастера живет мысль о некоторой "сверхдолжной заслуге". Этой заслугой здесь может быть только "доброхотное даяние" Дионисием своего таланта и мастерства, иными словами — его ктитерское участие в строительстве и украшении собора, как это сделал, например, его великий предшественник Андрей?

Рублев. В последние годы жизни Рублев вместе с игуменом Александром "строил" Андроникову обитель и "создавал", а не только расписывал, в ней: каменный собор, где и был погребен. Это требовало вложения как труда, так и больших денежных средств, которые художник к этому времени мог предоставить своему монастырю<sup>18</sup>.

Дионисий, сознавая вечную ценность оставленного им труда, просит избавить себя и своих сыновей от "вечных мук". Сама идея надписи, в связи с изображением на фреске и тем, в каком ключе решены все росписи, кажется, исключает возможность получения за нее материальной награды.

О том, что такой значительный вклад Дионисий вполне мог сделать, свидетельствует достаток семьи художника. Современники щедро оплачивали его труд, как впоследствии и работы его сына Феодосия. Есть ценное свидетельство, косвенно подтверждающее мысль о ктиторстве Дионисия: его сын Феодосий тоже подписывает церковь и вкладывает в монастырь деньги. В рукописной вкладной книге Иосифо-Волоколамского монастыря сохранилась следующая запись: "Поминати Феодосия иконника Дионисиева сына доколе монастырь Пречистой стоит из повседневного поминания не выгладит, за то Феодосий подписывал церковь, да дал на то землю и ту землю продали, а взяли на ней 40 рублей, на те деньги купили две деревни на Фаустовой горе, а дали на них 40 рублей"<sup>19</sup>.

Такого рода давания, как видно, не были исключением и, возможно, сын Дионисия выступает здесь преемником отца. 40 рублей, на которые в то время можно было купить две деревни, были, без сомнения, лишь частью имущества семьи Дионисия. Вклад Феодосия весьма значителен, даже если сравнить его с теми, что делались самыми богатыми и знатными людьми того времени.

Сегодня же связь "автопортрета" Дионисия на фреске и автографа в северном портале с его ктиторским участием в создании ансамбля Ферапонтова монастыря — одно из предположений, касающихся той загадки, которую представляет для нас личность великого мастера.

## Примечания:

- 1 Чураков С.С. Портреты во фресках ферапонтова монастыря. — Советская археология, 1959, № 3, с. 106.
- 2 Алпатов М.В. История и легенда в живописи итальянского Возрождения. — Искусство, 1956, № 5, с. 61—68.
- 3 Федьшин Н.И. О датировках ферапонтовских фресок. — Ферапонтовский сборник, вып. I, 1985, с. 38—46.
- 4 Там же, с. 38.
- 5 Чураков С.С. Ук. соч., с. 110.
- 6 Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. — СПб., 1911, с. 21.
- 7 Чураков С.С. Ук. соч., с. 110.
- 8 Канон преподобному Пафнутию, творение ученика его Иннокентия, инока той же обители (ГПБ, ОI.67, л. 21 об.). Надо отметить, что в указанной рукописи (XVI в.), как и в надписи на северном портале, транскрипция имени художника — Деонисий.
- 9 Там же, л. 25 об.
- 10 Там же, л. 26.
- 11 Чураков С.С. Ук. соч., с. 108—109.
- 12 Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, с. 46.
- 13 Творения святого Григория Нисского, ч. I. М., 1861, с. 398.
- 14 Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972, с. 64.
- 15 Творения святого Григория Нисского, с. 401—402.
- 16 Об иконографии "Божия Матерь живописный источник" как прототипа иконографии XI кондака Великого Акафиста см.: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери, т. II. СПб., 1914, с. 374—375.
- 17 Прохоров Г.М. Иллюминированный греческий Акафист Богородице. — Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 153—174. См. изображение миниатюры на с. 171.
- 18 Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974, с. 26.
- 19 Георгиевский В.Т. Ук. соч., с. 34—35.