

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Силина Ольга Владимировна

**ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
КОМПОЗИЦИЙ И ТЕМАТИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ
В РОСПИСИ 1502 ГОДА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ
ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, профессор
Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ I

Введение.....	4
Глава 1. Принципы пространственной организации композиций в наружных фресках собора Рождества Богородицы.....	11
1.1. Историко-библиографическое исследование темы принципов размещения изображений в храмовом пространстве.....	11
1.2. Западная стена. Фреска портала.....	26
1.2.1. Деисус	32
1.2.2. Сцены Рождества Пресвятой Богородицы.....	40
1.2.3. Фрески тимпана западных дверей и перспективного портала.....	47
1.2.4. Архангелы Михаил и Гавриил	50
1.3. Южная стена. Фреска над погребением прп. Мартиниана.....	62
Глава 2. Принципы пространственной организации композиций и тематических циклов в стенописи интерьера собора Рождества Богородицы	75
2.1. Фрески нижнего пространственного уровня	75
2.1.1. Цикл композиций на столпах	75
2.1.2. Фрески южной, западной и северной стен. Цикл Вселенских соборов.....	84
2.1.3. Фрески западной стены. Страшный суд.....	93
2.1.4. Фрески центральной алтарной апсиды.....	99
2.1.5. Фрески Никольского придела.....	109
2.1.6. Фрески жертвенника.....	117
2.2. Фрески среднего пространственного уровня.....	127

2.2.1. Стены четверика и столпы. Цикл Акафиста Пресвятой Богородицы.....	127
2.2.2. Восточный люнет.....	143
2.2.3. Южный, западный и северный своды подкупольного креста.....	152
2.2.4. Подпружные арки	158
2.3. Фрески верхнего пространственного уровня.....	171
2.3.1. Щека восточной арки	171
2.3.2. Щеки северной, южной и западной арок	181
2.3.3. Паруса	190
2.3.4. Основание барабана. Цикл праотцев.....	196
2.3.5. Купол и барабан. Пантократор и архангелы.....	204
Глава 3. Концепции пространственного восприятия стенописи собора Рождества Богородицы	212
3.1. Тема спасения: путь в Рай.....	212
3.2. Тема отражения константинопольских Влахерн.....	218
Заключение	232
Список сокращений	235
Список литературы и источников	237
Список публикаций автора по теме диссертации.....	279

ТОМ II

Список иллюстраций	3
Альбом иллюстраций	16

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено разработке вопросов поиска принципов пространственной организации и размещения композиций в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, исполненной артелью Дионисия в 1502 г.

Актуальность темы исследования заключается в отсутствии, на сегодняшний день, обобщающего труда о принципах размещения изображений в храмовом пространстве на примере отдельно взятого или нескольких памятников. Выбранная нами тема является недостаточно изученной, подходы в этом направлении лишь нащупываются. Новая репрезентативная ситуация, сложившаяся в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря после проведения научной реставрации 1981–2011 гг., представление стенописи в максимально приближенном к первоначальному варианту колорите и деталях обеспечили возможность наблюдения и исследования фресок как единого целостного образа. Учеными неоднократно отмечалась тематическая и художественная связь композиций стенописи друг с другом и архитектурой собора, описывалось «что» и «как» изображено, однако исследовательское внимание гораздо реже обращалось к вопросу «почему изображено» и поиску принципов последовательности изображений в циклах сюжетов и образов.

Проблематика данного исследования является актуальной для практикующих художников-монументалистов, создателей храмовых росписей. К сожалению, многие аспекты живописной организации сакрального пространства, важнейшие для древнерусских художников, не всегда до конца осознаны и восприняты современными мастерами церковной живописи. Однако в профессиональной среде наблюдается интерес к исследованиям, имеющим возможность практического применения.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

– поставлена проблема изучения фресок собора Рождества Богородицы, в основе которой лежит выявление принципов пространственной организации композиций и тематических циклов росписи;

– предложена специальная методика, позволяющая проанализировать конкретный цикл росписи, и ее результаты поддаются проверке;

– выявлена общность композиционных структур большого ряда фресок с архитектурной конструкцией собора, что объясняет их вписанность в архитектуру;

– в ярусе деисуса западного портала впервые отмечены особенности образа Христа и обнаружен модульный характер круглой ниши, куда вписан образ;

– выявлена связь сцен Рождества Богородицы и декорации тимпана порталной фрески с возможными литературными источниками;

– при рассмотрении образов архангелов у западных врат впервые предложена версия о связи традиции их изображения с важнейшей литургической молитвой;

– определены направления пространственных связей между образами святых на столпах;

– в композиции «Служба святых отцов» впервые прочтены свитки святителей, тексты которых явились этапными молитвами, определяющими ход литургии в алтарном пространстве;

– выявлена логика размещения композиций и образов в боковых апсидах собора – жертвеннике и Никольском приделе;

– предложена и обоснована возможность влияния дней празднования Вселенских соборов на последовательность их размещения в цикле росписи;

– обнаружена связь расположенных на столпах четырех первых икосов Акафиста Богородицы с распределением в люнетах четверика богородичных композиций;

– в циклах святых на подпружных арках впервые определены принципы последовательности фигур и система взаимосвязи парных образов друг с другом;

– выявлена связь текста подписи на фреске «Богородица Воплощение» с кульминационным возгласом одного из богослужебных чинов;

– применительно к циклу композиций на щеках подпружных арок впервые высказано и обосновано предположение о реализации художником особой пространственной концепции;

– выявлен принцип расположения праотцев в барабане собора;

– впервые, применительно к храмам, построенным архиепископом Ростовским Иоасафом (Оболенским) на землях Ферапонтова монастыря, предложена концепция сакральной топографии.

Объектом исследования выступает стенопись Дионисия 1502 г. в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Предметом исследования являются принципы пространственной организации соборной стенописи и выявление в ней взаимосвязей: между отдельно взятыми композициями; композициями, составляющими общие циклы росписи; уровнями росписи и архитектурой.

Хронологические рамки исследования фокусируются на времени создания стенописи в 1502 г. В ряде приведенных сведений, имеющих историко-иконографический характер, нижняя хронологическая граница уходит в раннехристианское искусство, а верхняя – в XVII в. Территориальная граница связана с местом нахождения памятника – это село Ферапонтово Кирилловского района Вологодской области.

Цель диссертационной работы заключается в осуществлении комплексного искусствоведческого исследования, направленного на выявление в стенописи собора Рождества Богородицы принципов пространственных взаимосвязей сюжетов и циклов, обеспечивших художественно-смысловую целостность росписи, ее тематическую наполненность и вписанность в архитектуру.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- проявить роль и значение наружных фресковых композиций Дионисия как изобразительных доминант архитектуры собора, проследить их взаимосвязи с внутренними росписями;
- исследовать циклы композиций и образы святых нижнего уровня росписи: на столпах, стенах четверика, центральной алтарной и боковых апсидах, и выявить принципы, повлиявшие на последовательность их размещения;
- рассмотреть композиции люнетов («О Тебе радуется», «Покров Богородицы», «Собор Богоматери») и выявить их связь с архитектурой собора;
- найти принципы последовательности в поясных изображениях святых, представленных на апсидных и подпружных арках собора;
- выявить принцип пространственной связи композиций в цикле фресок, расположенных на щеках подпружных арок;
- исследовать циклы фресок верхнего уровня (паруса, барабан, купол) на предмет выявления пространственных взаимосвязей между фигурами;
- исследовать фресковый комплекс собора с точки зрения возможного отражения темы византийских Влахерн (как объект сакральной топографии) и темы спасения (пути в Рай).

Методологическая основа исследования. Историографическое исследование темы обнаружило отсутствие в искусствоведческой науке специального методологического инструментария, разработанного для данной проблематики. В связи с этим нами были намечены основные векторы методики анализа пространственных взаимосвязей в монументальной храмовой декорации, имеющей в своем составе три позиции: 1) анализ исторических взаимосвязей; 2) анализ богослужебных взаимосвязей; 3) анализ формальных взаимосвязей (средств художественного выражения). Целью методики является поиск принципов размещения изображений внутри отдельно взятого цикла. Обнаружение принципа или его гипотетическое предположение в конечном итоге приближало нас к ответу на главный вопрос: почему данное изображение расположено именно в этом конкретном месте?

Исторический тип взаимосвязи композиций базируется на трех принципах: хронологическом, нарративном, тематическом. Богослужебный тип связи обеспечивается минологическим, литургическим, молитвословным (акафистным) и тематическим принципами. Рассмотрение циклов росписи с точки зрения взаимосвязи средств художественного выражения является частью формально-стилистического подхода. Дополнительно используются принципы симметрии, подобия, соответствия и другие. Основные позиции анализа фресок применяются как в комплексе, так и в комбинациях друг с другом.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Наружные фресковые композиции собора Рождества Богородицы являются его изобразительными и образно-смысловыми доминантами, имея взаимосвязи с внутренними росписями.

2. В алтарной апсиде собора Рождества Богородицы фигуры в цикле «Служба святых отцов» имеют парную минологическую и богослужебную связи. Тексты свитков в руках святителей являются этапными молитвами Литургии свт. Иоанна Златоуста.

3. Пространственные взаимосвязи фигур и сцен, размещенных в боковых апсидах собора (жертвеннике и Никольском приделе), обеспечиваются принципами симметрии, подобия, нарратива и общей темы.

4. Последовательность образов святых на столпах строится на парном (включающем две фигуры) минологическом принципе связей. Он работает в интерьере храма через общие пространственные плоскости изображений и их симметрию.

5. Четыре композиции первых иконов Акафиста Богородицы, размещенные на столпах, имеют текстовые и образные соответствия со сценами, расположенными в люнетах четверика.

6. Циклы святых, представленные на подпружных арках, имеют минологический принцип последовательности образов.

7. Композиционный строй фрески «Покров Богородицы» соотносится с архитектурой собора. Место ее размещения и ряд иконографических деталей свидетельствуют о программном характере сцены.

8. Текст подписи на фреске «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» обнаруживает сходство с кульминационным возгласом чина о панагии, что позволяет интерпретировать образ Богоматери как Панагию.

9. На концептуальное, не имеющее аналогов в монументальной живописи решение Дионисия разместить свт. Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова в одном цикле с образом Богоматери Панагии могли оказать влияние оформление и декор серебряных панагий конца XIV – начала XV в., используемых в богослужебных практиках русских монастырей.

10. На формирование принципа последовательного размещения евангелистов в парусах мог оказать влияние целый комплекс факторов, связанных с образами в текстах пророческих книг, литургическим богослужением, минологией и складывавшейся на протяжении долгого времени иконографической традицией.

11. Праотцы в барабане собора связаны друг с другом по принципу парности, иерархии и сходства (биографий, миссий и других черт). Ко второй половине XV в. на Руси произошло закрепление традиции изображения праотцев с подобным принципом последовательности.

Теоретическая и практическая значимость полученных результатов может послужить отправной точкой для искусствоведов в проведении аналогичных исследований других памятников. Это даст возможность проследить эволюцию принципов пространственной взаимосвязи сюжетов и циклов в монументальной живописи. Результаты исследования могут применяться в разработке программ храмовых декораций, поскольку их основные положения касаются принципов последовательности размещения образов в сакральном пространстве. Полученные выводы могут использоваться в экскурсионной и лекционной деятельности Музея фресок Дионисия, его просветительских программах.

Апробация исследования подтверждается участием с докладами в 30 научных конференциях различного уровня: «Ферапонтовские чтения» (МФД, Ферапонтово, 2011–2014), «Кирилловские чтения» (КБИАХМЗ, Кириллов, 2016–2018), «Орнамент и сакральное пространство» (КБИАХМЗ, Кириллов, 2014), «История и культура Ростовской земли» (ГМЗ «Ростовский кремль», Ростов, 2014), «Историко-культурное наследие Русского Севера. Музейные исследования и реставрационные открытия XXI века» (ВГИАХМЗ, Вологда, 2015), «Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиции и современность» (РГГУ, Москва, 2015–2017), «Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур» (СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, С.-Петербург, 2016), «Научные чтения памяти И. Болотцевой» (ЯХМ, Ярославль, 2016–2023), «VII Кирилло-Новоезерские чтения» (БОКМ, Белозерск, 2017) «Сохранение памятников изобразительного искусства. Исследования и реставрация» (в рамках VII Санкт-Петербургского международного культурного форума, Институт имени И. Е. Репина, С.-Петербург, 2018), «Исторические заслуги ЦГРМ – ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря в сохранении, реставрации и исследовании памятников архитектурно-художественной культуры Русского Севера. 1918–2018» (ВГИАХМЗ, Вологда, 2018), «Всероссийские междисциплинарные научные чтения памяти доктора исторических наук профессора А. А. Камкина» (ЧГУ, Череповец, 2019), «Николай Угодник. Образ святителя Николая Чудотворца в церковном искусстве» (КБИАХМЗ, Кириллов, 2019), «Наука, образование и экспериментальное проектирование – 2020» (МАРХИ, Москва, 2020), «Иконографические и визуальные исследования» (CIVIS AWARD, С.-Петербург, 2023), «Сохранение культурного наследия. Изобразительные искусства. Исследования и реставрация» (Академия художеств имени Ильи Репина, С.-Петербург, 2023).

Основные положения диссертации изложены в 21 публикации, четыре из них – в изданиях, входящих в Перечень ВАК, 17 – в сборниках конференций, в научных изданиях и журналах. Общий объем – 15,89 п. л.

Глава 1. ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИЙ В НАРУЖНЫХ ФРЕСКАХ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ

1.1. Историко-библиографическое исследование темы принципов размещения изображений в храмовом пространстве

Живописная организация храмового пространства в своей основе напрямую зависела от частей храма, их практического и символического значения. Вместе с тем композиционное и тематическое различие сцен и сюжетов предполагало организацию целостного пространственного образа, в котором находили отражение этапы и кульминационные моменты происходящего в церкви священнодействия. Понимание сакрального пространства церкви как единства различающихся между собой частей и компонентов встречаем в трудах прп. Максима Исповедника (VII в.), где, по мнению автора, церковь в силу особого назначения своих частей допускает их различие, оставаясь при этом «единой по ипостаси». Кроме того, «церковь показывает, что есть каждая часть для самой себя», при одновременном существовании взаимосвязи частей друг с другом¹. Эта взаимосвязь оказывается настолько значительной, что, по словам преподобного, «храм есть алтарь в возможности, поскольку он освящается, когда священнодействие восходит к своей высшей точке»². Развитие этих идей было продолжено в «Сказании о церкви и рассмотрении таинств» св. Германа Константинопольского³ (†740), «Книге о храме» св. Симеона Солунского⁴ (†1429)

¹ Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Maksim_Ispovednik/mistagogiya/ (дата обращения: 29.01.2015).

² Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Maksim_Ispovednik/mistagogiya/ (дата обращения: 29.01.2015).

³ Герман Константинопольский, свт. Сказание о церкви и рассмотрении таинств. М. : Мартис, 1995.

⁴ Симеон Солунский, свт. Книга о храме // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/kniga-o-khrame/ (дата обращения: 09.01.2017).

и другой святоотеческой литературе, где символика храма и происходящих в нем церковных таинств углублялась, детализировалась, в то же время продолжая развиваться в рамках образа Церкви, существующей в конкретном пространстве. В связи с этим авторы программ храмового оформления, художники, стремились прежде всего к максимальному соответствию создаваемой формы внутреннему содержанию. Течение времени и вкусы заказчиков оказывали прямое влияние на стилистику убранств, но неизменной оставалась концепция ансамблевости: сцен, сюжетов, отдельных фигур, пространственно связанных между собой и обеспечивающих создание целостного, «единоипостасного», визуализированного образа сакрального пространства церкви.

Историю изучения фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре невозможно рассматривать в отрыве от российского научного опыта в сфере монументальной живописи в целом прежде всего потому, что открытие этого памятника в начале XX в. произошло во многом благодаря становлению российской академической науки в области искусствоведения. Изучение русской монументальной живописи насчитывает более двух веков. Ее специальному исследованию и анализу методологий посвящены фундаментальные труды И. Л. Кызласовой «История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории)»⁵, Г. И. Вздорнова «История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век»⁶. Важными в плане обобщений являются статьи О. И. Подобедовой «Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра»⁷, Н. В. Квливидзе «Историография русского церковного искусства»⁸.

⁵ Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). М. : Изд-во МГУ, 1985.

⁶ Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М. : Искусство, 1986.

⁷ Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 7–33.

⁸ Квливидзе Н. В. Историография русского церковного искусства // [Исторический вестник. 2000. № 7–8. С. 238–263] // Чудотворная икона. [Сайт]. URL: <http://chudoicon.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-37-15/94-2012-01-25-18-40-52> (дата обращения: 02.12.2017).

Одним из ранних эпизодов в истории изучения древнерусского монументального наследия является открытие еще в 1780 г. фресок XII в. в церкви Св. Георгия на Старой Ладого⁹. В 1822 г. выходит справочник П. И. Кеппена, в котором кроме обширного списка рукописей упоминаются древние фрески и мозаики единичных храмов Киева, Новгорода и других городов¹⁰. В плане становления методик исследования во второй половине XIX в. важную роль сыграли труды филолога и историка искусства Ф. И. Буслаева. На примере иконописных подлинников ученый впервые выявил теснейшую связь искусства с литературой, а образа – с его описанием¹¹. Изучая опыт зарубежных коллег, в анализе русских памятников он использовал сравнительно-исторический метод, совмещая его с культурно-историческими установками¹². На волне интереса к национальной истории и культуре в 1898 г. появляется книга И. И. Бриллиантова, в которой кроме основанного на архивных источниках экскурса в историю Ферапонтова монастыря, очерка о ссылке патриарха Никона на Белоозеро приводится текст надписи, размещенной в соборе Рождества Богородицы на откосе северных дверей. Впервые в контексте росписей автор называет имя Дионисия, предполагая, что исполнить фрески собора мог знаменитый московский художник¹³.

В конце XIX – начале XX в. появляются исследования, связанные с проходящими в храмах Киева, Новгорода, Пскова, Старой Ладого

⁹ Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М. : Искусство, 1986. С. 22.

¹⁰ Кеппен П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии, собранным и объясненным Петром Кеппеном. М. : тип. С. Селивановского, 1822. [12], VIII.

¹¹ Буслаев Ф. И. Сочинения Ф. И. Буслаева : Сочинения по археологии и истории искусства : в 3 т. Т. 2: Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб. : ОРЯС Императ. акад. наук, 1910. С. 304; Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М. : тип. Грачева и К^о, 1866. С. 1–106; О связи слова и образа писал и А. И. Кирпичников. См. : Кирпичников А. И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII Археологического съезда в Москве. 1890 : в 4 т. Т. 2 / под ред. гр. П. С. Уваровой и М. Н. Сперанского. М. : тов. тип. А. И. Мамонтова, 1895. С. 213–229.

¹² См. об этом: Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). М. : Изд-во МГУ, 1985. С. 45.

¹³ Бриллиантов И. И. Ферапонтов Белоозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения Патриарха Никона : к 500-летию со времени его основания, 1398–1898. С прил. очерка «Патриарх Никон в заточении на Белоозере». СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1898. Репринт: М. : Север. паломник, 2001. С. 68.

реставрационными работами (А. Прахов, Д. Айналов, Е. Редин, Н. Кондаков, В. Суслов, В. Мясоедов, А. Успенский, О. Парли, Г. Филимонов, В. Прохоров и другие)¹⁴. Параллельно с изучением технологий стенописи, описанием композиций выполняются копии фресок, собираются архивные данные. Весь этот материал станет базовым для последующих поколений ученых.

В трудах представителей церковно-археологической науки методики изучения получили новый вектор развития. А. П. Голубцов наряду с литургикой занимался вопросами церковного искусства и впервые указал на их прямую взаимосвязь¹⁵. Он обратил внимание на значение монастырских описей как источника достоверных сведений о памятниках. Наиболее авторитетным исследователем в этой области науки был Н. В. Покровский. Его «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских» является выдающимся трудом по христианской иконографии¹⁶. Важнейшей считается его работа о фресках «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских». Это был первый в мировой науке опыт обобщения и систематизации монументальной живописи от раннехристианской эпохи до XVIII в., что позволило автору сделать вывод об общих принципах декорации храма и ее богословской основе¹⁷. Идеи ученых-литургистов, столь близкие авторам святоотеческого наследия, окажутся востребованными только к концу XX в.

Крупнейшим представителем иконографического метода исследований был Н. П. Кондаков, научные интересы которого главным образом были сосредоточены на византийском искусстве. Наследие ученого, обобщившего огромный иконографический материал, касающийся фресок, мозаик, икон,

¹⁴ Список трудов исследователей приводит О. И. Подобедова. См: Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 8.

¹⁵ Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otchnik/Aleksandr_Golubcov/iz-chtenij-po-tserkovnoj-arheologii-i-liturgike-arheologija-mesta-molitvennyh-sobranij-istorija-tserkovnoj-zhivopisi/ (дата обращения: 06.10.2021).

¹⁶ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских // Труды VIII Археологического съезда в Москве : в 4 т. Т. 1. СПб. : тип. Департамента уделов, 1892.

¹⁷ Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII Археологического съезда в Ярославле. 1887. Т. I. М., 1890. С. 1–128 (3-я паг.).

памятников прикладного искусства, остается актуальным и в наши дни¹⁸. В своих работах Н. П. Кондаков ставил задачу воссоздания единой картины развития искусства, базирующегося на культурном общении европейского и восточнохристианского миров¹⁹.

В 1910-е гг., во многом благодаря открытиям, связанным с византийскими памятниками (мозаики монастыря Хора, фрески Мистры), складывается новый, историко-стилистический метод исследования. К тому времени принципиально меняется процесс реставрации, а «поновление» заменяется раскрытием живописи от поздних записей и их последующей консервацией²⁰. Разрабатываются принципы научной реставрации, где начинает преобладать комплексный подход, заключающийся в устранении причин разрушения памятника, в создании микроклимата и благоприятных условий хранения. Формулируется само понятие «памятник» – от «памяти», которую объект хранит в себе. Появляются монографии и труды, обобщающие исследования по русским и византийским памятникам (В. Т. Георгиевский, И. Э. Грабарь, П. П. Муратов, Д. В. Айналов)²¹.

¹⁸ Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей // Записки Императорского Новороссийского университета. Т. XXI. Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1876.

¹⁹ Кондаков Н. П. Памятник Гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства. Опыт исторической характеристики. Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1874; Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей // Записки Императорского Новороссийского университета. Т. XXI. Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1876. 276 с.; Кондаков Н. П. Мозаики мечети Кахрие Джамиси – *μουή τῆς χώρας* – в Константинополе // Записки Императорского Новороссийского университета. Т. XXXI. Одесса : Типо-литогр. Г. Ульриха, 1880. С. 293–331; Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, II; 2-е изд., репринт.: М. : Индрик, 2004; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. I. СПб. : Тип. Императ. акад. наук, 1914; Т. II. Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1915; 2-е изд., репринт.: М. : Православ. паломник, 1998; Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб. : Императ. акад. наук, 1904; Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905; 2-е репринт.: М. : Паломник, 2001.

²⁰ Подробнее см.: Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 9.

²¹ Гергиевский В. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911; Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. I–VI. М. : изд. И. Кнебель, 1910–1913; Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. Пг. : Тип. Я. Башмаков и К^о, 1917. О русском искусстве см.: с. 124–156.

В 1904 г. в Ферапонтов монастырь приезжают академик архитектуры П. П. Покрышкин и его ученик К. К. Романов. Они исследуют архитектуру собора, опубликовав результаты в 1908 г.²² Разрабатывается проект реставрации и реконструкции памятника. В 1913 г. на основании найденных К. К. Романовым в престолах собора антиминов время строительства главной монастырской церкви определяется 1490 г.²³

Труд В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» не теряет актуальности и в наши дни²⁴. За несколько лет до выхода издания фотографии ферапонтовских фресок отдельным альбомом были поднесены императору Николаю II²⁵. Книга вышла в 1911 г. В своем исследовании автор широко использовал методологические принципы, наработанные к тому времени отечественной и европейской наукой. Собирая биографические данные о Дионисии, он использовал архивные документы и житийную литературу, в анализе композиций стенописи проводил иконографические параллели с русскими, сербскими и итальянскими памятниками, большое внимание уделил стилистическому анализу и средствам художественного выражения, неоднократно заостряя внимание на колористических особенностях росписи. Помимо известных на тот период работ Дионисия в Иосифо-Волоцком, Пафнутиево-Боровском монастырях, Успенском соборе Московского Кремля В. Т. Георгиевским были обнаружены дополнительные сведения о художнике, в том числе о поновлении в 1482 г. обгоревшей греческой иконы Богородицы Одигитрии из Вознесенского монастыря и работе мастера над иконостасом московского Успенского собора (1481). В рецензии на книгу В. Т. Георгиевского

²² Покрышкин П. П., Романов К. К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб. : тип. Глав. упр. уделов, 1908.

²³ Романов К. К. Антиминсы XV–XVII веков собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтово-Белозерском монастыре // Известия комитета изучения древнерусской живописи. Вып. I Пг. : Гос. изд-во, 1921. С. 21–46.

²⁴ Гергиевский В. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911.

²⁵ См.: Пятницкий Ю. А. В. Т. Георгиевский в Ферапонтово // Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Материалы междунар. науч.-методич. конф. (13–15 сент. 2011 г., Кириллов – Ферапонтово). М. : Индрик, 2012. С. 33–34.

П. П. Кондаков определил его труд как «выдающееся предприятие», однако, указав на недостатки, оценил фрески Дионисия как «лишенный черт самостоятельности» ремесленный шаблон с неизвестного высокохудожественного образца²⁶.

С выходом монографии В. Т. Георгиевского началось научное изучение стенописи собора. Ферапонтов монастырь посещает П. П. Муратов в рамках работы над одним из разделов многотомного издания «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря. Исследование о творчестве Дионисия и его фресках вошло в шестой том²⁷. Создание в 1918 г. по инициативе И. Э. Грабаря Комиссии по раскрытию памятников древней живописи способствовало введению в научный оборот огромного количества ранее не известных произведений, а проблемы датировки и атрибуции приобрели решающее значение. С 1913 по 1925 г., с перерывами, в Ферапонтовом монастыре проходили реставрационные работы (архитекторы А. Г. Вальтер, В. В. Данилов, реставратор Н. Я. Епанечников), затронувшие архитектуру памятников: была сделана попытка приведения их к первоначальному виду²⁸. Укрепление штукатурного основания фресок в тот период и заделка трещин в соборе спасли росписи от дальнейшего разрушения.

Одним из направлений в изучении древнерусской монументальной живописи были копияные практики. Методика, разработанная Л. И. Дурново, включала точное воспроизведение оригинала. В 1920-х гг. под руководством историка искусства Л. А. Мацулевича, а затем и самого автора методики, в соборе Ферапонтова монастыря работали экспедиции молодых исследователей, художников-копиистов. Большая часть выполненных копий хранится

²⁶ Кондаков Н. П. Отзыв о сочинении В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» // Отчет о пятьдесят пятом присуждении наград гр. А. С. Уварова. Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1915. С. 47–54.

²⁷ Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря. М. : изд. И. Кнебель, 1914–1915. Т. VI. С. 263–285.

²⁸ Переписка и документы по восстановлению Ферапонтова Белозерского монастыря. 1913–1917 гг. // ЦГИА. Ф. 1107. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 29.

в Государственном Русском музее²⁹. Для изготовления красок копиисты использовали мягкие гальки, найденные на берегу Бородаевского озера³⁰.

До 40-х гг. XX в. благодаря исследованиям фресок Владимира, Новгорода, Старой Ладogi, Москвы, Звенигорода появляются монографии И. Э. Грабаря о Феофане Греке, Андрее Рублеве и фресках Дмитриевского собора во Владимире. На немецком языке выходит фундаментальный труд Д. В. Айналова «Geschichte der russischen Kunst» о древнерусской монументальной живописи, где основное внимание уделяется проблемам стиля³¹. В это время группой реставраторов ЦГРМ, во главе с А. А. Анисимовым, П. И. Юкиным, Е. А. Домбровской, осуществлялись работы на стенописи собора Рождества Богородицы, включившие в себя выборочную очистку поверхности фресок, укрепление левкаса, промывку и укрепление живописи³². Публикации о монументальной живописи, появившиеся в 30-е и 40-е гг. XX в. (А. И. Некрасов, Б. И. Михайловский, Б. И. Пуришев), в соответствии с атеистической пропагандой носили подчеркнуто критический характер к наследию «буржуазного прошлого» и методам его исследования³³. В брошюре Г. А. Недошивина «Дионисий» кроме достоинств в творчестве художника найдены и «недостатки»: отсутствие классовой борьбы³⁴. Вместе с тем, А. И. Некрасов впервые высказал замечание о московской природе искусства

²⁹ Мальцева А. А., Пивоварова Н. В. Копии фресок Рождественского собора Ферапонтова монастыря в собрании Государственного Русского музея // Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. СПб. : Palace Editions, 2002. С. 117–119.

³⁰ Щербатова-Шевякова Т. С. Из опыта работы копииста // Охраняется государством: сб. материалов I Российской конференции 25–27 марта 1991 г.: в 2 ч. СПб. : СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 1992. Ч. II. С. 130.

³¹ Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Bd. I: Geschichte der russischen Monumentalkunst der Zeit des Grossfu'rstentums Moskau; Bd. II. Berlin ; Leipzig : Walter de Gruyter & Co, 1933.

³² Шелкова Е. Н. История реставрации стенописи собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (до 1981 года) // Ферапонтовский сборник. Вып. VI. М. : Индрик, 2002. С. 289–292.

³³ Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М. : Изогиз ; Полиграфтехникум, 1937. 398 с.; Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи : со второй половины XIV в. до начала XVIII в. / АН СССР. М. ; Л. : Искусство, 1941. 280 с.

³⁴ Недошивин Г. А. Дионисий. Русский художник второй половины XV – начала XVI века. М. ; Л. : Искусство, 1947. 32 с.

Дионисия³⁵. Аналогичного мнения придерживался М. В. Алпатов³⁶, в свою очередь отмечавший, что на московскую живопись большое влияние оказало искусство Новгорода³⁷.

В период после Великой Отечественной войны для исследователей и реставраторов встала проблема восстановления разрушенных памятников Новгорода, Пскова, Смоленска и других городов. Появляются работы М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева, посвященные фрескам разрушенных новгородских храмов: церкви Успения на Волотовом поле и Архангела Михаила на Сквородке³⁸. Со второй половины XX в. возрождаются традиции русской академической науки, где ведущую роль в научных методиках начинает занимать стилистический анализ с историко-культурными и иконографическими подходами. Обобщением новых открытий в области славяно-русской археологии, в частности монументальной живописи, явились первые четыре тома двенадцатитомной «Истории русского искусства», разделы которой, посвященные монументальной живописи XI–XV вв., были написаны В. Н. Лазаревым. В главе о творчестве Дионисия автором окончательно определялась принадлежность художника к московской школе и была предпринята попытка разделить в соборной росписи руки мастеров³⁹. Чуть позже эти материалы вошли в обобщающий труд ученого «Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.»⁴⁰. В 1950-е гг. исследованиям фресок Дионисия будет посвящена диссертация И. Е. Даниловой «Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы

³⁵ Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. Т. I. М.: Ин-т археологии и искусствознания РАНИОН; Мосполиграф, 1929. С. 213.

³⁶ Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G.m.b.H., 1932. S. 319–320.

³⁷ Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964. С. 104.

³⁸ Алпатов М. В. Церковь Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные фашистами на территории СССР. М.; Л.: АН СССР, 1948. С. 103–148; Лазарев В. Н. Фрески церкви Михаила Архангела на Сквородке // Памятники искусства, разрушенные фашистами на территории СССР. М.: АН СССР, 1947. С. 77–101; Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л.: Искусство, 1947. 360 с.

³⁹ Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. III. М.: АН СССР, 1955. С. 482–541.

⁴⁰ Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М.: Искусство, 1973. 112 с.: ил.

периода образования русского государства» и последующие работы автора по данной теме⁴¹. В 1954 г. выходит книга Н. М. Чернышова⁴² о технологии фресок, в которой большой раздел о стенописи Дионисия послужил популяризации памятника и имени художника. В последующие годы результаты исследований монументальной живописи публикуются в сериях научных сборников: «Древнерусское искусство», «Памятники культуры. Новые открытия», «Византийский временник», «Труды отдела древнерусской литературы».

В 1970–1990-е гг. изучение монументального наследия выходит на новый уровень научного анализа, стилистическое направление обогащается иконографией. Ярким примером является труд Г. В. Попова о творчестве Дионисия, где автор проследил развитие московской живописной традиции с середины XV до начала XVI в., отмечая в ней ведущую роль древнерусского художника⁴³. В изучении фресковых ансамблей Новгорода большое значение имели монографии Г. И. Вздорнова⁴⁴. В качестве первого опыта изучения принципов пространственных взаимосвязей в храмовой росписи можно рассматривать работу Н. Н. Герасимова о фресках церкви Св. Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре⁴⁵. Автор проследил календарную последовательность образов святых в ярусах храма-минология. В научных трудах появившиеся разделы по иконографии (или отдельные работы на эту тему), послужившие выявлению взаимосвязи изображений с богослужением, вновь привлекли внимание исследователей к содержательной

⁴¹ Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства : сб. ст. к 40-летию научной деятельности В. Н. Лазарева. М. : АН СССР, 1960. С. 118–129; Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. 60 с. : ил.; Данилова И. Е. О ферапонтовских росписях Дионисия. К проблеме синтеза искусств // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М. : Совет. художник, 1984. С. 12–20.

⁴² Чернышов Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. М. : Искусство, 1954. 104 с. : ил.

⁴³ Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М. : Искусство, 1975. 336 с.

⁴⁴ Вздорнов Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М. : Искусство, 1976. 290 с.; Вздорнов Г. И. Вологово: Фрески церкви Успения на Вологовом поле близ Новгорода. М. : Искусство, 1989. 343 с.

⁴⁵ Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. М. : Наука, 1978. С. 243–246.

и символической стороне древнерусского искусства. Это направление в науке развивалось под влиянием работ А. Грабара, Б. А. Успенского, о. Иоанна Мейендорфа и других авторов. Особое значение приобрел изданный еще в 1947 г. в Лондоне труд О. Демуса «Мозаики византийских храмов»⁴⁶, на русском языке книга появилась только в 2001 г.⁴⁷ Глубинное понимание автором принципов оформления храмового пространства, отражающего синтез богословских и художественных идей, во многом оказалось применимо и к русским памятникам. В этот и последующий периоды появляются исследования, в которых понимание сакрального храмового пространства как целостности оказывается сходным с его восприятием в святоотеческой традиции. Ярким примером являются труды А. М. Лидова, автора концепции иеротопии, и сборники статей международных конференций по русскому и византийскому искусству, выходящие под редакцией ученого с 1990-х гг.⁴⁸ Базовым принципом иеротопического подхода в искусствоведческих исследованиях является не оппозиция «образ – зритель», а зритель – как составная часть пространственного образа⁴⁹.

Максимальное количество публикаций по сохранившемуся комплексу фресок Дионисия пришлось на 1980–2000-е гг. Это связано с открытием в стенах Ферапонтова монастыря Музея фресок Дионисия, филиала Кирилло-Белозерского музея-заповедника (1974), и реставрационными работами в соборе Рождества Богородицы (1981–2011), начавшимися после принятия специальной государственной программы⁵⁰. В связи с этим появляется научное издание для

⁴⁶ Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London : Kegan Paul Trench Trubner & Co, 1947. 97 p.

⁴⁷ Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М. : Индрик, 2001. 160 с.

⁴⁸ Библиографию ученого см.: Алексей Лидов [библиография] // Иеротопия. [Сайт]. URL: http://hierotopy.ru/ru/?page_id=288 (дата обращения: 13.03.2018).

⁴⁹ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М. : Феория, 2009. С. 293.

⁵⁰ Программа комплексных научно-исследовательских работ и реставрационных работ по памятнику XV века Рождественскому собору Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. IX: Исследование, реставрация и хранение стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 30 лет принятия Программы 1981–2011. Ч. I–II / сост. Е. Н. Шелкова. Вологда ; Ферапонтово : Вологжанин, 2011. С. 27–34.

публикации новых материалов – «Ферапонтовский сборник»⁵¹. Тематику работ этого периода можно условно разделить на две группы исследований: 1) историко-искусствоведческие; 2) касающиеся технологии и реставрации. Вместе с тем, в той или иной степени круг рассматриваемых научных вопросов имел междисциплинарный характер.

Процессу комплексной реставрации, включившему в себя архитектурные работы, поиск оптимальных температурно-влажностных режимов хранения, изучение сохранности стенописи, разработку методик реставрации и непосредственное укрепление росписи, посвящены I и II части IX Ферапонтовского сборника «Исследование, реставрация и хранение стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 30 лет принятия программы 1981–2011»⁵². Результаты исследований публиковались в периодических научных изданиях и в специальной литературе, посвященной творчеству Дионисия. Особо следует отметить работы московских реставраторов под руководством О. В. Лелековой, разработавших методику точечного укрепления красочных слоев и доказавших использование Дионисием в качестве пигментов привозных минералов (О. В. Лелекова, Н. Г. Брегман, М. М. Наумова)⁵³, вологодских реставраторов А. А. Рыбакова и Н. И. Федышина, сделавших ряд открытий, ведущим из которых явилась расшифровка в летописной записи (и доказательство непосредственно на стенописи) сроков

⁵¹ Всего вышло девять номеров: 1985, 1988, 1991, 1997, 1999, 2002, 2006, 2010, 2012 гг. Последний выпуск имел две части.

⁵² Ферапонтовский сборник. Вып. IX: Исследование, реставрация и хранение стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 30 лет принятия Программы 1981–2011. Ч. I–II / сост. Е. Н. Шелкова. Вологда ; Ферапонтово : Вологжанин, 2011. 738 с.

⁵³ Лелекова О. В. Консервация красочного слоя росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 273–315; Лелекова О. В. Краски Дионисия. Легенда и действительность // Памятники отечества. 1994. № 30. С. 147–153; Лелекова О. В., Наумова М. М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (по данным реставрационных исследований) // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М. : Наука, 1989. С. 84–95; Брегман Н. Г. Консервация настенной живописи Дионисия и ее отражение в реставрационных документах // Ферапонтовский сборник. Вып. VI. М. ; Ферапонтово : Индрик, 2002. С. 320–327; Археология искусства: сб. ст. и материалов памяти О. В. Лелековой. 1932–2015 / отв. ред. Г. И. Вздорнов. М. : Индрик, 2016. 272 с.

исполнения работ артелью Дионисия за 34 дня⁵⁴, исследования по левкасным слоям, климатологии и микробиологии (И. П. Ярославцев, Б. Т. Сизов, Е. Н. Шелкова, Н. Л. Ребрикова)⁵⁵.

Историко-искусствоведческие работы этого периода отражали следующие темы: история и архитектура монастырских памятников, собор Рождества Богородицы и его иконостас, фрески Дионисия. К архитектурно-историческим исследованиям можно отнести труды архитектора С. С. Подъяпольского и большую работу В. Д. Сарабьянова «История архитектурных памятников Ферапонтова монастыря»⁵⁶.

Об иконах и фресках Дионисия в этот период писали Г. И. Вздорнов, Н. К. Голейзовский, Н. В. Гусев, Э. К. Гусева, А. А. Рыбаков, Н. В. Квливидзе, И. А. Шалина, И. А. Кочетков, Г. В. Попов, О. В. Лелекова, Л. И. Лифшиц, Т. Н. Михельсон, А. С. Преображенский, М. Г. Малкин, Л. В. Нерсесян, М. А. Орлова и другие авторы. Исследования последних десятилетий XX и начала XXI в. представляют новый взгляд на монументальную живопись

⁵⁴ Рыбаков А. А. О датировке фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : Ежегодник 1986 / под. ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука, 1987. С. 283–289; Федышин Н. О датировке ферапонтовских фресок // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 38–46.

⁵⁵ Ярославцев И. П. Методика консервации штукатурного основания живописи скуфьи и барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 245–262; Ярославцев И. П. Дополнение к методике консервации штукатурного основания в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 263–272; Сизов Б. Т. Мониторинг температурно-влажностного режима памятников архитектуры (на примере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Инженерно-физические методы сохранения памятников архитектуры и монументальной скульптуры : сб. памяти Бориса Тимофеевича Сизова. Кириллов : Кирилло-Белозерский музей-заповедник, 2014. С. 301–318; Шелкова Е. Н. Из опыта наблюдений за состоянием стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 188–199; Ребрикова Н. Л. Биологическое обследование росписи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 200–207; Хоботов И. С. Разработка и освоение методики фотомониторинга стенописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовские чтения – 2014. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2015. С. 260–265.

⁵⁶ Подъяпольский С. С. Архитектура Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. V. М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. С. 159–172; Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 9–98; Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 37–118.

Дионисия. В 1980 г. О. И. Подобедова отмечала: «Именно на примере росписи Ферапонтова монастыря можно поставить и со всей убедительностью и наглядностью рассмотреть вопрос о закономерности расположения сюжетов, их последовательности, выборе точек зрения на данную композицию в зависимости от функционального назначения отдельных частей храма»⁵⁷. В ряде работ эти задачи решались с учетом ментального и сакрального восприятия памятника, связи изобразительного и литургического контекстов, привлечения богословской литературы. Впервые на примере фресок собора художником-копиистом Н. В. Гусевым была замечена связь расположения сцен акафистного цикла с литургическим действием: каждением священника и его движением в церкви в субботу пятой недели Великого поста⁵⁸. На сегодняшний день цикл акафиста является самым изученным на предмет пространственных взаимосвязей. Об акафисте писали Т. И. Михельсон, И. А. Шалина, Л. И. Нерсисян и другие авторы. Расположение композиций на сводах собора в цикле «Чудес и притч Христовых» Т. И. Михельсон связывала с традицией евангельских чтений⁵⁹. Ряд авторов прослеживали в стенописи Дионисия отражение какой-либо темы. Так, Л. И. Лифшиц в работе «Вход в Дом премудрости» связал тему «входа» и «поклонения входу» с образом Богородицы как «Двери, обращенной к Востоку», а сам храм – с домом Премудрости. Кроме того, ученый проследил ритмические и тематические связи в композициях юго-западной части собора⁶⁰. Как отражение образа коллективной молитвы

⁵⁷ Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 25.

⁵⁸ Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 25, прим. 63.

⁵⁹ Михельсон Т. Н. Композиции верхнего ряда росписей северного коробового свода в системе фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : Ферапонтово : Совет. художник, 1988. С. 107–114; Михельсон Т. Н. Фрески западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписи храма // Литература и искусство в системе культуры : сб. ст. в честь Д. С. Лихачева. М. : Наука, 1988. С. 310–316.

⁶⁰ Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Государственный историко-культурный музей-заповедник

рассматривал фрески верхнего уровня «О Тебе радуется», «Покров», «Собор Богоматери» А. С. Преображенский⁶¹. Внимание на тему русских святых, изображенных на подпружных арках, обратила Э. С. Смирнова⁶². Исследуя декор яруса пелен, М. Н. Орлова отмечала в нем ряд художественно-стилистических закономерностей⁶³. Взаимосвязь наружных и внутренних росписей анализировалась в работах М. Г. Малкина, М. С. Серебряковой и других авторов⁶⁴.

Исследователями творчества Дионисия неоднократно отмечалась тесная связь фресок с архитектурой собора, но эти наблюдения носили локальный характер. «Вываченные» из контекста стенописи в целом, отдельные эпизоды не давали представления о четко выстроенных принципах взаимосвязей целых циклов росписей с архитектурой собора и литургическим действием. Известные монографии о фресках В. Т. Георгиевского и И. Е. Даниловой благодаря большому охвату вопросов способствовали созданию впечатления о росписи в целом. Однако они носили в большей степени описательный характер, где сюжет и средства художественного выражения имели первостепенное значение. В этом плане монографию Л. В. Нерсеяна «Дионисий-иконник и фрески

«Московский Кремль». Материалы и исследования. 11: Русская художественная культура XV–XVI веков. М. : Внешторгиздат, 1998. С. 174–195.

⁶¹ Преображенский А. С. Тема коллективной молитвы в росписях Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 229–245.

⁶² Смирнова Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 219–228.

⁶³ Орлова М. А. О происхождении традиции изображения подвесных пелен в росписи древнерусских храмов // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Русское и поствизантийское искусство рубежа XV–XVI вв. : тез. докл. междунар. конф. Ферапонтово – Кириллов, 20–24 авг. 2002 г. / под ред. Л. И. Лифшица. М. : Север. паломник, 2002. С. 35–38.

⁶⁴ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 174–176; Серебрякова М. С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 169–173; Пуцко В. Г. Феномен творчества Дионисия // Макариевские чтения. Вып. XXIII: Преподобный Иосиф Волоцкий и Московская Русь. Можайск : Периодика, 2016. С. 252–270.

Ферапонтова монастыря»⁶⁵ выгодно отличила бóльшая точность в понимании программы стенописи и ее связи со святоотеческим наследием.

Вместе с тем, на сегодняшний день в отношении росписи собора не существует исследования, которое представляло бы шедевр Дионисия в его целостном восприятии, где каждая сцена, размещенная в конкретном месте, выполняет свою задачу в контексте общего целого. Следует признать, что ни один цикл росписи, кроме Акафиста Богоматери, не был изучен и проанализирован с точки зрения поиска логики и принципа размещения в нем композиций, выявления между ними пространственных взаимосвязей. Фрески собора, взятые в комплексе, никогда не анализировались именно с этой точки зрения, ведь не исключено, что логика размещения изображений существовала не только внутри циклов росписи, но и между циклами. Эти вопросы остаются нераскрытыми в научной литературе.

1.2. Западная стена. Фреска портала

Стенопись западного портала собора Рождества Богородицы, занимающая среднее прясло стены, была рассчитана на пространственное восприятие со стороны главного входа в Ферапонтов монастырь. Ее композиция состоит из четырех ярусов: деисуса, сцен Рождества Богородицы, фигур архангелов Михаила и Гавриила, фланкирующих перспективный портал, и подвесных пелен с орнаментальными кругами (ил. 1)⁶⁶.

Украшение фасадов христианских храмов имело древнюю традицию и подробно рассматривалось в работе М. А. Орловой⁶⁷. Фреска портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря является одним из ранних сохранившихся памятников⁶⁸. Многофигурная роспись как обрамление главного

⁶⁵ Нерсеян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. 132 с.

⁶⁶ Здесь и далее ссылки на иллюстрации даются по т. II настоящей диссертации.

⁶⁷ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 47–50, 122–123.

⁶⁸ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 129–251.

входа в ферапонтовский собор неоднократно привлекала внимание исследователей древнерусского искусства. Так, И. Е. Данилова, называя композицию «заглавной страницей» всей стенописи, соотносила ее ярусы с регистрами фресок внутри собора. Среди четырех сцен «Рождества Богородицы» она выделяла две основные темы: «Поклонение Анне» и «Поклонение Марии»⁶⁹. Сопоставление ярусов порталной фрески с внутренними росписями повторилось в ряде других исследований⁷⁰. Описывая композицию, М. Г. Малкин впервые объяснил асимметрию портала по отношению к пряслу стены тем, что тот был рассчитан на восприятие со стороны монастырских Святых ворот⁷¹. По мнению исследователя, архангелы по сторонам портала выполняли роль хранителей храма, а содержание порталной фрески имело широкое значение: она указывала на посвящение собора, имела апотропеические функции и опосредованно вносила в роспись идею Софии Премудрости Божией⁷². Соглашаясь с этими выводами, Л. И. Лифшиц называл фасадную фреску композиционным и смысловым камертоном всей росписи, определяющим ее тональный, ритмический и интонационный строй. Он связывал тему «входа» и «поклонения входу» с образом Богоматери как «Двери, обращенной к Востоку». В программе порталной росписи исследователь выделял несколько основных линий: Богоматери-храмоздательницы и градоустроительницы с мотивом «убежища», «вместилища» (град Бога-Всецаря, чертог Света, одушевленный дом Премудрости) и страждущей человеческой

⁶⁹ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. С. 6–7.

⁷⁰ Серебрякова М. С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 172. Тема порталной фрески как символического образа входа в Царствие небесное рассматривалась исследователем в работе: Серебрякова М. С. Образ Царствия небесного в стенописи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 193–203. Л. В. Нерсисян также пишет, что наружная фреска «в общих чертах» раскрывает замысел росписи (см.: Нерсисян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. С. 42).

⁷¹ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 174–179.

⁷² Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 181.

души, чающей войти в Царствие небесное и участвовать в «Пире праведных»⁷³. По мнению Л. В. Нерсесяна, не менее значимыми в главном регистре росписи явились сцены «Купание» и «Сон Марии», так как они оказались приближены к центральной оси портала. Исследователь пришел к выводу, что купель и колыбель символизировали спасение, очищение и «возвращение обновленного человечества к Богу»⁷⁴.

О связи композиции фрески со структурой иконостаса писали Л. Т. Рудницкая и М. А. Орлова⁷⁵. На несостоятельность подобных параллелей обратил внимание М. Г. Малкин⁷⁶. По мнению М. А. Орловой, совмещением в стенописи «Деисуса» и «Рождества Богородицы» акцентировался заступнический аспект культа Богоматери, который в XV в. приобрел на Руси общегосударственное значение⁷⁷. Исследователь указывала на ктиторские черты деисуса, сообщаемые ему фигурой св. Иоанна Богослова, приводя в качестве примеров грузинские памятники⁷⁸. В контексте темы связи горнего и дольного миров рассматривала композиции этих ярусов М. С. Серебрякова⁷⁹. Фигура неизвестного святого в левой части деисуса трактовалась Н. В. Гусевым и И. Л. Бусевой-Давыдовой как образ Иоанна Богослова⁸⁰, а М. Г. Малкиным –

⁷³ Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. 11: Русская художественная культура XV–XVI веков. М.: Внешторгиздат, 1998. С. 174–195.

⁷⁴ Нерсесян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 42.

⁷⁵ Рудницкая Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сборник Матице српске за ликовне уметности. 10. Нови Сад: Матица српска, 1974. С. 71–101; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М.: Север. паломник, 2002. С. 231.

⁷⁶ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М.: Совет. художник, 1985. С. 186.

⁷⁷ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М.: Север. паломник, 2002. С. 228.

⁷⁸ Орлова М. А. К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М.: Наука, 1989. С. 47.

⁷⁹ Серебрякова М. С. Образ Царствия небесного в стенописи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М.: ВНИИР, 1991. С. 194.

⁸⁰ Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 320, примеч. 7;

как образ Николая Чудотворца⁸¹. С точки зрения композиционно-пластических особенностей фреска была рассмотрена в работе В. М. Мошкова, отметившего связь участка, занятого росписью (до полотенец), с подкупольным квадратом⁸². По мнению ряда авторов, с некоторыми сценами порталной росписи оказывались созвучны одна из стихир праздника Рождества Богородицы⁸³ и служба этого дня в целом⁸⁴.

Итак, композиционные особенности ярусов и некоторые сцены рассматривались многими авторами, однако их мнения разнятся. Нет единства в вопросе о программе росписи, ее основополагающей идее и символике отдельных изображений. Однако маловероятно, чтобы столь масштабная и символически насыщенная порталная фреска не имела внутри себя единой программы. Поиск этого объединяющего начала, обеспечившего пространственные взаимосвязи сцен, определение основной идеи росписи и уточнение символики некоторых ее элементов являются задачами данного раздела настоящей работы.

В ярусном построении фрески обращает на себя внимание тот факт, что расположенные в ее верхней части деисус и Рождество Богородицы особо выделены с трех сторон двойной опушкой. Первая линия, идущая по плоскости стены, разделяет ярусы и одновременно замыкает их в общий прямоугольник (уподобляя его иконному образу с деисусом); вторая линия, расположенная на боковых гранях лопаток соборного фасада, встраивает этот сдвоенный

Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 366–367.

⁸¹ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 179.

⁸² Мошков В. М. Композиционно-пластические особенности фресок Дионисия // Ферапонтовский сборник. Вып. V. М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. С. 192–194.

⁸³ Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. 11: Русская художественная культура XV–XVI веков. М. : Внешторгиздат, 1998. С. 174–195.

⁸⁴ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 231.

прямоугольник в общую структуру фрески. Между верхними ярусами и пеленами изображены архангелы Михаил (слева) и Гавриил (справа). Пространство фона вокруг их фигур свободно примыкает к архивольтам перспективного портала, что позволяет воспринимать архангелов как привратников. Расположение по сторонам от входа Михаила – воина и Гавриила – писца связано с традицией, сформировавшейся к XIV в. преимущественно в балканских землях⁸⁵. Соответственно, носителями программной идеи наружной фрески оказываются деисус и Рождество Богородицы.

Как упоминалось выше, деисус входит в общую композицию верхней части росписи наряду со сценами Рождества Девы Марии. Следовательно, иконографические аналогии следует искать в примерах монументальных декораций, где деисус и сюжетные композиции богородичного цикла также соседствуют. Прежде всего заслуживает внимание убранство апсид двух римских базилик: Санта-Мария ин Трастевере и Санта-Мария Маджоре с мозаиками середины XII и XIII вв.⁸⁶ Можно предположить, что программная идея фасадной декорации сербской церкви Рождества Богородицы из села Вольявац (XIV в. ?), которая считается наиболее близким феррапонтовской фреске иконографическим примером⁸⁷, имела в качестве ориентиров итальянские памятники. Данная иконография, а именно – расположение житийных (праздничных) богородичных сцен под деисусом – могла прийти на Русь как напрямую из Италии, так и с Балкан.

Исследователи древнерусской живописи времени Дионисия неоднократно писали о тесных культурных связях Москвы и Запада, в частности Италии. Во второй половине XV в. на Руси работали итальянцы-архитекторы: Фьораванти, Пьетро Солари, Марко Руффо, Алевиз и другие, иконник Долмат. Спасаясь от турок, прибывали греки: Андрей Палеолог, Дмитрий Траханиот, а также князь

⁸⁵ Геров Г. Ангелите-пазители на входа // Сборник радова Византолошкогo института. 46. Београд : Византолошки ин-т САНУ, 2009. С. 437–442.

⁸⁶ Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии 1280–1400. М. : Белый город, 2003. С. 20.

⁸⁷ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 93, 242.

Константин Мангупский⁸⁸, приехавший в составе свиты принцессы Зои Палеолог, а затем принявший постриг в Ферапонтовом монастыре⁸⁹. С именем этого человека И. Л. Бусева-Давыдова связала появление в иконе Дионисия «Богоматерь Одигитрия» итальянизирующих черт⁹⁰. Приведенные выше сходные иконографические примеры не только говорят о знании художником европейского искусства, но и свидетельствуют об адаптации им композиционных и пластических находок к русским реалиям. Высота размещения, программа и, вероятно, символика дионисиевской композиции и итальянских мозаик конх – сходны. В стенописи портала программа объемной конхи представлена в плоскостном, иконном варианте. Получалось, что ферапонтовский храм своей наружной фреской являл образ Неба и Царства небесного, а сам представлял собой как бы открытую алтарную апсиду. Дополнительные аргументы этой версии были рассмотрены нами в работе, посвященной анализу изображений архангелов, стоящих при западных вратах собора Рождества Богородицы⁹¹.

Соотношение заключенных в общий прямоугольник опуши верхних ярусов росписи и перспективного портала, пересекающего щипцовыми архивольтами их нижнюю границу, сходно с трактовкой райских дверей и Рая в иконных и стенописных композициях Страшного суда⁹². Подобное изображение видим и в интерьере собора на западной стене (ил. 2 – «Страшный суд», райские двери и Богоматерь в Раю). Врата располагаются перед сценой, находящейся за ними,

⁸⁸ Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М. : Искусство, 1964. С. 13.

⁸⁹ Голейзовский Н. К. Дионисий и его современники. Ч. I. М. : УНИК, 2005. С. 125.

⁹⁰ Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 368–369. Наличие итальянских прототипов в жесте руки Богоматери было подтверждено в исследовании Я. В. Шемяковой (см.: Шемякова Я. В. О двух иконах местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского., Ярославль : ЯХМ, 2017. С. 49–60.

⁹¹ Силина О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Ферапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 10 (84), ч. 2. С. 148–152.

⁹² См., например, икону «Страшный суд» конца XIV – начала XV в. (Успенский собор Московского Кремля) или новгородскую икону «Страшный суд» третьей четверти XV в. (ГТГ).

что имеет принципиальное значение: они маркируют вход в эту сцену как в некое пространство. В случае с собором перспективный портал и двери – это не только вход в интерьер храма, символическое Царство небесное, но и в «картину» верхней части фрески, являющуюся его визуализацией.

1.2.1. Деисус

Анализ порталной фрески следует начать с деисуса, занимающего верхний регистр росписи⁹³. Вопрос о традиции подобных изображений на фасадах храмов является чрезвычайно сложным и малоизученным ввиду ограниченного количества сохранившихся памятников и их видовой, тематической и технико-технологической разнородности⁹⁴. Ранее в литературе были отмечены традиционные особенности ферапонтовской композиции: киторская тема и нехарактерная для подобных случаев асимметрия деисусного ряда⁹⁵. На наш взгляд, представляют интерес еще как минимум два момента, крайне редкие для русской иконографии деисуса: это центральное изображение Христа, помещенное в круглую нишу (ил. 3), и Его благословляющая десница, которая отведена в сторону, а не расположена перед грудью, как это обычно бывает в русских деисусных образах Спасителя (ил. 4). Круглая фасадная ниша была предназначена

⁹³ Исследования по данной теме опубликованы: Силина О. В. Особенности изображения деисуса в росписи западного портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXII Научные чтения памяти И. П. Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2018. С. 41–55.

⁹⁴ Примеры изображения деисусов на фасадах рассматривались в работах: Аладашвили Н. А. Грузинская фасадная скульптура X–XI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М. : Наука, 1978. С. 29–30; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 45, 93; Орлова М. А. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV–XVI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М. : Наука, 1978. С. 108; Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 50, ил.; Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М. : Наука, 1970. С. 34.

⁹⁵ Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 366–367.

для размещения образа, по всей вероятности, связанного с богородичной тематикой, которая соответствовала посвящению храма. Однако Дионисий, приехав в Ферапонтов монастырь спустя двенадцать лет после строительства собора, принимает иное решение: он расширяет живописную плоскость, что вынуждает его включить нишу в контекст росписи.

Решение Дионисия написать Христа с благословляющим жестом отведенной в сторону десницы, очевидно, имело свою логику. Кроме того, для авторов программы стенописи⁹⁶ и насельников монастыря подобная трактовка деисуса должна была быть понятной и узнаваемой, то есть лежать в рамках традиции. Задачами исследования деисуса будет попытка выявления пространственных взаимосвязей порталного образа Христа с Его же изображениями внутри собора: прежде всего с Христом Судией из «Страшного суда» и «Спасом в силах» из дионисиевского иконостаса. Это может стать важным этапом воссоздания концепции первоначального восприятия образов Спасителя, расположенных по центральной оси собора, так как два последних изображения утрачены.

Образ Христа Пантократора является одним из главных типов византийской иконографии Спасителя⁹⁷. В подобных изображениях встречаются три варианта положения десницы Христа: она может быть слегка поднятой и отведенной в сторону; приближенной к торсу и окутанной складками гиматия; наконец, десница может располагаться перед грудью, в центре композиции. Несмотря на очевидную разницу жестов, на смысловую составляющую образа она, вероятно, не влияла. На это обратил внимание М. Н. Бутырский, рассматривая иконографию Христа Халкитиса на примере никейских монет времени императора Иоанна

⁹⁶ Участвовать в разработке программы стенописи кроме Дионисия мог ростовский архиепископ Иоасаф Оболенский, строитель собора. Историком В. Ульяновским высказано предположение об еще одном возможном участнике – опальном киевском митрополите Спиридоне, жившем в Ферапонтовом монастыре в период работы Дионисия (см.: Ульяновский В. Митрополит Київський Спиридон. Київ : Либідь, 2004. С. 294–295).

⁹⁷ Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 59.

Ватацы (1221–1254)⁹⁸. По мнению исследователя, вариативность жеста не являлась случайной, хотя она труднообъяснима. С этим сложно не согласиться, но представляется, что на начальном этапе формирования иконографии существовала разница и в назначении, и в восприятии жестов, которые впоследствии закрепились в традиции и сблизились по содержанию.

Христос в росписи западного портала ферапонтовского собора представлен сидящим на троне и держащим Евангелие. Поверхность Его золотых одежд, словно световыми вспышками, наполнена пучками пробелов, оттененных красновато-коричневой охрой. Частично сохранившийся текст раскрытого Евангелия является цитатой из Матфея: «ПРИИДѢ//ТЕ К(О) МІ // ВС[] ТРУ//Ж[Д]АЕЩ // []РЕМЕ//Н[]» (Мф. 11:28). Изгиб спинки престола повторяет дугу круглой ниши. Горизонтальные и вертикальные линии трона и подножия перекликаются с аналогичными ритмами опуши и изображениями архитектурного стаффажа в нижних ярусах росписи. В этом смысле образ тронного Христа являлся средоточием основных ритмов порталальной фрески: круга, вертикалей и горизонталей.

Образ Пантократора с отведенной в сторону благословляющей правой рукой⁹⁹ принадлежит к древнейшему византийскому изводу, который, тем не менее, не получил широкого распространения в русской иконографии деисуса. Дионисию не составило бы труда изобразить Христа с благословляющей рукой перед грудью, однако он этого не сделал. Одной из возможных причин такого

⁹⁸ Бутырский М. Н. «Умножение святыни»: икона Христа Халкитиса по поздневизантийским источникам // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Прогресс-традиция, 2003. С. 337–350 (ссылки на источники и иллюстрации – с. 345, 350).

⁹⁹ См.: Клаутова О. Ю. Жест в древнерусской литературе и иконописи XI–XIII вв. К постановке вопроса // ТОДРЛ. Т. 46. СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. С. 267; Грабар А. Император в византийском искусстве. М. : Ладомир, 2000. С. 46; Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 12, 18, 24, ил.; Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля / отв. ред. И. А. Стерлигова. М. : Пинакотекa, 2013. С. 528. Кат. № 107; Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 161–206, ил. 12, 19; Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века. Государственные музеи Московского Кремля : кат. выст. М. : Музеи Московского Кремля, 1989. С. 22, 23, кат. № 2; Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М. : Искусство, 1963. С. 33, ил.

решения мог стать первоначальный, пространственно-средовой вариант восприятия фигуры Спасителя, когда тот был открыт для обозрения. Господь, парящий высоко над землей, был выделен рельефом ниши, проявлявшимся при движении солнца. Этот дополнительный эффект, акцентирующий фигуру Христа на поверхности стены, позволял воспринимать Его благословляющим окружающее собор пространство с высокого монастырского холма, что, вероятно, символизировало благословение окрест всего сотворенного мира и одновременно напоминало о грядущем Втором пришествии. Аналогичное впечатление производят образы Спасителя в сценах «Вознесение» и «Второе пришествие»¹⁰⁰, а также изображения Его пребывания во славе в окружении предстоящих. Во всех случаях жест приобретает вселенское значение и связан с охватом больших пространств, включающих земной и небесный миры.

Решая композиционные задачи, Дионисий должен был учитывать архитектурные особенности фасада. Желая дополнительно выделить нишу, он сделал двойную опущь по ее краю и вывел обрамление на плоскость стены. Благодаря этому решению появился образ славы, окружившей Христа двойным кольцом, славы как мандорлы, просвета в «Небеса небес», подчеркивающего, что центром деисуса является изображение предвечного Бога, пребывающего горé¹⁰¹. По мнению ряда исследователей, полнофигурный деисус фасадной фрески как бы повторял находящийся внутри собора исполненный Дионисием деисусный чин иконостаса, его центральную часть. Действительно, в обеих композициях присутствуют образы Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла. Вместе с тем существуют значительные

¹⁰⁰ Например, «Христос во славе» из владимирского Успенского собора (Андрей Рублев и Даниила, 1408).

¹⁰¹ Образы Христа, сидящего на троне в сиянии славы, и иконографию см.: Щенникова Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 63, ил.; Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68; Грозданов Ц., Хадерман Мисгвиш Л. Курбиново. Скопје: Макед. книга, 1992. Ил. 62; Fink A. Das weisse Antependium aus Kloster Heiningen // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 1. Berlin, 1959. S. 168–178 // JSTOR. [Электронная библиотека]. URL: http://www.jstor.org/stable/4125619?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 28.08.2016).

отличия, касающиеся трактовки некоторых фигур: одежды архангелов на иконостасных иконах сочетают красный и зеленый цвета с синим, на фреске – охра с голубым; Иоанн Предтеча на иконе облачен в милоть и гиматий, на фреске – в хитон и гиматий. Кроме того, евангелист Иоанн Богослов на фасаде, в отличие от иконостаса, не имеет парной фигуры. Но самое большое расхождение наблюдается в трактовке образа Иисуса Христа. В иконостасе – это «Спас в силах» традиционной иконографии, тогда как на фреске изображен Христос Вседержитель в круглой нише с охристой опушкой по внутреннему и внешнему краю. Образ Христа на фреске несколько двойственен: с одной стороны, он связан с предстоящими святыми общей линией позы и включен в деисусный ряд, с другой – круглая ниша с «сиянием» обособляет Христа от предстоящих и одновременно свидетельствует о Его божественном величии.

Принцип ритмического расположения цвета в ферапонтовском фасадном деисусе соответствует дионисиевским иконостасным образам и деисусу 1425–1427 гг. из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Это вишневым и голубым цветом у Богоматери и апостола Павла, охра у Петра и Иоанна Предтечи, голубым и охра у архангелов. Цветовой ритм повторяется через три фигуры, включая Спаса. Однако в образах портала, как бы перенесенных из большого деисусного чина в ограниченное пространство фрески, цвето-тональное построение правой и левой групп выглядит по-новому. Здесь его можно назвать принципом колористической параллельности. Предстоящие святые как бы разделены на два ряда, цветовые акценты темно-вишневого поставлены на образах Богоматери и апостола Павла, что выводит их фигуры на первый план, затем изображены одинаковые по цвету архангелы и далее – остальные святые. Получаются две сходные цепочки предстоящих фигур, в которых нарастание тональной насыщенности происходит одинаково, слева направо (ил. 5). Ощущение протяженности левой группы достигается благодаря фигуре Иоанна Богослова. Его голубым гиматий вписан в фон неба, что дает спад, затухание контрастной насыщенности цветов в обратном направлении: от фигуры Богоматери к евангелисту. Подобных решений нет в тех иконных деисусах, где

края фланкируют мученики (обычно в алых одеждах) или столпники, являющиеся своеобразным обрамлением чину. В случае с порталным деисусом речь не идет о каком-то новом решении, но можно говорить о новом звучании традиционного решения, где дополнительный эффект имело восприятие наружной фрески с небольшими перспективными искажениями на открытом воздухе со стороны главных монастырских ворот.

Развитие темы (и ритма) круга-славы мы встречаем внутри собора, где верхний ярус стенописи включает две большие сцены, композиционным центром которых является фигура Богородицы с Младенцем Христом, также помещенная в круг сияния. Это «О Тебе радуется» (северная стена) и «Собор Богоматери» (южная стена). На щеке восточной арки находится еще один круг-медальон с образом Богоматери Воплощение, а на противоположной, западной стене в композиции Страшного суда до XVIII в. было изображение Христа Судии, фрагменты голубой мандорлы которого сохранились до наших дней (ил. 6). С большой долей вероятности, Христос Судия восседал на радуге в золотых одеждах с приподнятой и отведенной в сторону правой рукой. Таким мы видим Его на иконе «Страшный суд» конца XIV – первой половины XV в. из Успенского собора Московского Кремля, которая, по мнению Л. В. Нерсеяна, в деталях могла быть использована Дионисием в качестве образца во время его работы над фреской «Страшный суд»¹⁰². Аналогичным примером в монументальной живописи мог явиться «Христос во славе» из владимирского Успенского собора (Андрей Рублев и Даниил, 1408).

Диаметр наружной порталной ниши, равный 121 см (по вертикали), соответствует диаметрам внутренних кругов слав западной, восточной, северной и южной стен четверика¹⁰³. Получается, что в первоначальном варианте все они были

¹⁰² Нерсеян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2005. С. 283–286.

¹⁰³ Из-за частичных утрат стенописи и трещин, образовавшихся в связи с рассадкой стен, повлекших смещение изображений, диаметры кругов (по горизонтали) разнятся. Диаметр по вертикали остается во всех случаях примерно одинаковым – 120 см. Мандорла «Богоматери Воплощение», взятая без опуши, имеет аналогичный остальным кругам размер.

равны или максимально близки между собой. Наружная ниша стала тем модулем, по которому строились композиции люнетов. Образ Богоматери Воплощение соотносился с фасадным образом Христа не только из-за совпадения размеров слав, золотого цвета одежд Господа, расположения по оси «запад – восток», но и благодаря активной рамке опуши, выделявшей оба изображения на поле фрески. Ритмические соотношения мандорл, размещенных на противоположных стенах по четырем сторонам света, складывались в пространственную связь, выстраивая композиционный крест, который вписывался в средний неф и трансепт собора (ил. 7). Эта взаимосвязь собирала в общее живописное пространство композиции люнетов. Так, используемый в верхних ярусах росписи ритм круга, усиленный изображениями святых на подпружных арках, также расположенных в кругах, обеспечивал живописи возможность плавного перехода к главному архитектурному кругу – полусфере купола.

Исследовавшая образ Христа во славе в составе деисусных чинов Л. А. Щенникова считала, что его иконографию можно рассматривать в качестве смысловой и изобразительной параллели темам Второго пришествия и Страшного суда¹⁰⁴. В случае с фресками Рождественского собора связь двух изображений – Христа в порталной росписи и в деисусе «Страшного суда» – была очевидной. Оба образа находились на западной стене, но с разных ее сторон. Они были связаны стеной и не разорваны пространственно. У верующих, входящих в собор и созерцающих «Страшный суд», создавалась полная иллюзия, что Христос Судия симметричен Его же изображению в круглой нише на фасаде церкви. Эту иллюзию усиливало присутствие в обоих случаях предстоящих Богородицы и Иоанна Предтечи. Оба изображения Господа, по ту и другую сторону стены, были вписаны в равные по диаметру круги слав.

Важную роль, на наш взгляд, играл контекст изображений. Выше отмечалось, что Христа на порталной фреске отличают качества Творца, что подтверждает и программный замысел композиции фасада, связанный

¹⁰⁴ Щенникова Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования. М. : Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 69.

с центральными сценами, прославляющими Рождество Богоматери, «через которую весь род человеческий обновился»¹⁰⁵. Следовательно, явление в мир Девы Марии сравнивалось с обновлением всего человеческого рода и в этом случае имело смысловую параллель с созданием первых людей – Адама и Евы. В этом контексте порталные сцены можно трактовать как образ рождения нового человечества, осуществленного благодаря Богоматери. Своеобразному повтору образов Христа – на портале (началу обновленного мира) и в Страшном суде (его концу), оказываются близки слова из Откровения: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8).

Взаимосвязь двух образов Спасителей может быть объяснена эсхатологическими настроениями на Руси в связи с ожидавшимся концом света в 7000 (1492) г. Несмотря на то, что конца света не произошло, его ожидания продолжались еще долгое время¹⁰⁶. Пребывающий на небесах Христос портала в прямом смысле предварял наполненный эсхатологическими ожиданиями образ Спаса в силах из соборного иконостаса. Их связь была не столько иконографическая, сколько тематическая и смысловая: «Спас в силах» – это то, что ждет человечество в будущем. Иоанн Златоуст, объясняя видение пророков Иезекииля и Исаии, писал о «нисхождении» в этот момент Господа с небес¹⁰⁷.

Итак, особенностью порталного деисуса собора Рождества Богородицы является образ Христа Пантократора на троне, благословляющего отведенной в сторону десницей. Вероятно, это было связано с размещением фрески на внешней стене храма, стоящего на высоком холме, и желанием авторов программы росписи иметь на фасаде образа Господа, благословляющего монастырские земли, а в широком смысле – северный край (стенописный

¹⁰⁵ Иоанн Дамаскин, прп. Два Слова на Рождество Пресвятой Богородицы // Азбука веры : православная б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/dva-slova-na-rozhdestvo-presvjatoj-bogoroditsy/ (дата обращения: 01.03.2016).

¹⁰⁶ Евсева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. М. : Прогресс-традиция, 2000. С. 413.

¹⁰⁷ Иоанн Златоуст, свт. Творения : в 12 т. Т. I, кн. 2. СПб. : изд. СПбДА, 1898. Репринт: М. : Православ. кн., 1991. С. 517.

ансамбль Дионисия – самый ранний на Русском Севере). Восходящий к византийской иконографии, этот извод был если не исключительным, то крайне редким для русских вариантов многофигурного деисуса. В ритмическом и символическом, связанном с темой эсхатологии контексте образ соотносился со «Спасом в силах» в иконостасе и фигурой Христа Судии из композиции «Страшный суд». Размер фасадной ниши послужил модулем для размеров кругов слав в верхнем уровне росписи внутри собора: взятые в совокупности, круги выстроились в пространственный композиционный крест, вписанный в средний неф и трансепт. Центральные образы Спасителя, расположенные по оси «запад – восток», отличались вариативностью благословляющих жестов и представляли собой комплекс всех закрепленных традицией положений десницы: отведенной в сторону (западный портал), расположенной перед грудью (иконостас), рукой в складке гиматия (купол), архиерейским благословением («Богоматерь Воплощение» над иконостасом). Символика этих жестов, по всей вероятности, была различна, и именно это различие послужило причиной появления такого комплекса. Так как в основе христианской иконографии жестов лежала античная традиция, в Византии комментарии к подобным изображениям не требовались и жесты Христа были изначально понятны и отличаемы. Однако с течением времени это знание оказалось утраченным.

1.2.2. Сцены Рождества Пресвятой Богородицы

Историю Рождества Пресвятой Богородицы доносят до нас апокрифические тексты так называемых Евангелий детства, важнейшим из которых является Протоевангелие апостола Иакова, или «История Иакова о Рождении Марии». Классическая иконография сюжета складывается в византийском искусстве в XI столетии¹⁰⁸. Во всех более ранних, предшествующих фреске Дионисия примерах наблюдается схожий принцип построения композиций, где центром является ложе с праведной Анной, а перед ней (или по сторонам от нее)

¹⁰⁸ Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М. : Художеств. шк., 2010. С. 48.

располагаются меньшие по масштабу сценки с купелью и младенческой колыбелью. Но в порталной фреске ферапонтовского собора Дионисий поступает иначе: сцены «Купания» и «Сна» Марии художник выносит отдельными композициями, последовательно размещая их за св. Анной. Замыкает этот своеобразный фриз сцена «Ласкания» младенца Марии ее родителями. Благодаря такому решению происходит смещение визуального акцента с роженицы Анны на события и действия, происходящие вокруг Богородицы, так как Ее младенческая фигурка, концентрируя на себе внимание зрителя, повторяется в сценах трижды. Этим приемом Дионисий многократно поднимает уровень значимости, казалось бы, бытовых сюжетов. Если учесть, что описаний «Купания» и «Сна» (как, впрочем, и «Ласкания») нет в апокрифической литературе, то можно предположить, что на структуру цикла, состоящего из четырех сцен, оказал влияние некий литературный источник, и трансформация художником сцен из второстепенных (в композиционном отношении) – в отдельные и самостоятельные, вне сомнения, имела определенный смысл¹⁰⁹.

Возможно, ключ к пониманию данной проблемы следует искать в образах византийских гимнографов – прпп. Иоанне Дамаскине и Косме Маюмском, представленных со свитками в тимпане над главным входом в собор и включенных в общую композицию росписи (ил. 8). Аналогичный прием встречаем в интерьере собора, где эти святые изображены в «иллюстрациях» к своим песнопениям: это сцены «Собор Богоматери» и «О Тебе радуется». На порталной росписи текст свитка в руках прп. Космы Маюмского представляет собой начало стихир на «Господи возвах...» праздника Рождества Христова. В стихире, начинающейся словами «Что Тебе принесем Христе...», говорится о том, что «каждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит...». Далее по тексту следуют перечисления приношений Христу от ангелов, волхвов, пастырей, земли, пустыни и, наконец, рода человеческого:

¹⁰⁹ Предварительные исследования по этой теме опубликованы: Силина О. В. Программа порталной росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. К вопросу о литературном источнике // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2017. С. 35–48.

«...а мы – Мать Деву». Обратим внимание, что в стихире, обращенной к новорожденному Христу, в контексте порталной росписи происходит смещение смысловых акцентов. Богородица как благодарение Господу была дана не только в момент Его рождения, а гораздо раньше – в момент Ее рождения. Поэтому текст Рождественской стихире органичен и уместен для порталной росписи, где главное место отведено сюжетам Рождества Девы Марии. Как указывалось выше, в композиции деисуса Христос дан в изводе Вседержителя (Творца мира): Он благословляет правой рукой, а в левой держит Евангелие. Соответственно, расположенное ниже Рождество Богородицы, по слову гимнографа, может трактоваться как приношение сотворившему мир Господу от рода человеческого, вспомним: «...а мы – Мать Деву».

Свиток прп. Иоанна Дамаскина практически полностью утрачен (ил. 9). Обычно на нем помещался богородичен седален восьмого гласа, исполняемый на воскресной утрени по второй кафизме (задостойник Литургии свт. Василия Великого): «О Тебе радуется, Обрадованная, всякая тварь...». По частично сохранившимся литерам, складывающимся в слово [ОБРАДО]ВАННАЯ, можно заключить, что так оно и было. Но кроме этого произведения гимнографу принадлежали не менее известные первое и второе «Слово на Рождество Богородицы», представляющие в контексте нашего исследования особый интерес. Переводы этих «Слов» появились на Руси, вероятно, в середине XIV столетия в составе Евангелия Учительного¹¹⁰. В Описи рукописей XV в. библиотеки соседнего с Ферапонтовым, Кирилло-Белозерского монастыря обнаруживаются три экземпляра первого «Слова на Рождество Богородицы» прп. Иоанна Дамаскина, начинающиеся строкой: «Приидите вси языци...»¹¹¹.

¹¹⁰ Первые переводы этих «Слов» появились на Руси, вероятно, в середине XIV в. в составе Евангелия Учительного. См.: Иванова К. Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica. София : Акад. изд-во «Проф. Марин Дринов», 2008. С. 196.

¹¹¹ Никольский Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века / Ком. Императ. о-ва любителей древ. письменности. СПб. : Синод. тип., 1898. С. 212 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/19049/Binder9.pdf> (дата обращения: 18.09.2020).

Итак, текст «Слова І» начинался призывом: «Придите все народы, весь род человеческий, всякий язык, возраст и чин. Радостно прославим День рождения Всемирной Радости». Рождество Богородицы воспринималось как событие вселенского масштаба, и все народы земли призывались, чтобы прославить приход в мир Пречистой Девы, через которую, по словам Иоанна Дамаскина, весь род человеческий обновился, «и печаль праматери Евы переменялась в радость». Обратимся к сценам порталной росписи, находя в «Слове І» Иоанна Дамаскина текстовый комментарий, но, учитывая пространность изложения, будем останавливаться лишь на отдельных примерах. Почти в самом начале автор описывает свое состояние: «...сердце волнуется, язык немеет. Изнемогаю от восторга, падаю перед величию чудес <...> опять ударяю в цевницу духа, пою священный гимн Рождению» (курсив мой. – О. С.). Это описание является очень точным комментарием к коленапреклоненным фигурам иноков-поэтов на порталной фреске¹¹².

В тексте, подобно Рождественской стихире, звучит вопрос о приношении: «Что мы принесем в дар Матери Слова кроме слова?», а далее следует прославление святой Анны: «через Нее вочеловечившийся Творец привел всю тварь в лучшее состояние. Человек, поставленный между миром духовным и вещественным, связывает собою все видимое творение с невидимым; так и Творец – Слово Божие, соединившись с естеством человеческим, соединился через Нее со всею тварию». Эти строки объясняют замысел божественного домостроительства, состоящий в разделенности и единстве (через человеческую природу и акт Боговоплощения) видимого и невидимого творения, что и демонстрирует верхняя часть композиции портала – ярус горнего и высший уровень дольнего миров соединены в общий прямоугольник (ил. 10). Слово «Творец», комментирующее изображение Христа Пантократора на порталной росписи, повторяется в начале текста поэта несколько раз. Речь идет о радости

¹¹² Парное и симметричное изображение преподобных в храмовой росписи было в новгородской церкви Успения на Волотовом поле (фрески ок. 1352 г.). Склоненные фигуры гимнографов со свитками размещались на северной и южной лопатках алтарной арки. См.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987. С. 496, табл. IV.

всей «благодарной твари», принесшей Творцу через Иоакима и Анну драгоценнейший дар – «чистую Матерь, единую достойную Творца». Встречаются и более конкретные уточнения: «Ныне из бренного естества уготовил Себе на земле небо Тот, который древле из вод соткал и распростер по высоте твердь. Подлинно, это небо несравненно того божественнее и удивительнее, потому что на нем возсияло Солнце правды – Тот, который на небе утвердил солнце». Возможно, данные строки раскрывают замысел появления в росписи не поясного деисуса, а полнофигурного, где тронный образ Христа Пантократора в золотых одеждах, вписанный в круг ниши, соединяет в себе черты Бога Творца и Солнца правды Христа.

Первая сцена яруса Рождества Богородицы «Анна на ложе» соотносится с текстом: «Да восторжествует вся тварь, да прославит священнейшую летоотрасль священной Анны. Она родила миру неотъемлемое сокровище благих <...> прославим разрешение человеческого неплодия, потому что для нас рушилась преграда к блаженству». Объясняя долгое бесплодие Анны, Иоанн говорит: «Надлежало родиться первородной, чтобы родить „Перворожденного всей твари“», и обращается к роженице: «О чрево, носившее в себе одушевленное небо...» Примечательно, что текст «Слова», как и фреска Дионисия, начинается с праведной Анны.

В сцене «Купание Марии» купель может трактоваться как Вифезда – ветхозаветный прообраз Богоматери, который вспоминается во время службы последования Малого освящения воды¹¹³. Сравнивая Богоматерь с купелью, Иоанн Дамаскин пишет: «Она приняла не служебного Ангела, но Ангела Великого совета, который сошел, как благодатный дождь на руно, без шума, и все страждущее, к истлению клонившееся, естество возвратили к здравию невредимому и жизни нестареемой». Соответственно, на фреске через образ купели, окруженной фигурами служанок и дев, Богородица представляла

¹¹³ После молитвословий, посвященных Деве Марии и Воплощению Спасителя, зачитывается отрывок из Евангелия от Иоанна (Ин. 5:2–4) об иерусалимской Вифезде и нисхождении в нее ангела.

символическим источником всемирного врачевания, как называет ее Иоанн Дамаскин.

В сцене «Сон Марии», следующей за купанием, Ее кроватка размещена на фоне стены с двумя башнями, между которыми вместо проема или врат изображена глухая ниша, которую наполовину прикрывают две завесы. Это может быть символический прообраз Марии как «Врат заключенных» (Иез. 44:2), которому в тексте «Слова» будут соответствовать строки: «Ныне устроены святые врата со стороны востока, чрез которые Христос внидет и изыдет, и «врата сии будут заключены», и далее: «Ныне отверзаются бесплодные врата (речь, как понимаем, об Анне. – О. С.) и являются божественные врата девические, из которых и чрез которые <...> „Сый над всеми Бог“ <...> входит во вселенную». По-видимому, неслучайно и на фреске присутствует двойная символика закрытой и одновременно открытой стены между башнями. В христианском искусстве иконография «Заключенных врат» иная, но было бы странно буквально изобразить их рядом с кроваткой Младенца Марии.

Сцены Рождества Богородицы заканчиваются «Ласканием Марии родителями». Богородица, прижимаясь щекой к матери, рукой тянется к Иоакиму. В «Слове» встречаем следующие соответствия: «О блаженнейшая и непорочнейшая чета, Иоаким и Анна! От плода чрева вашего мы познаем вас...», «О чистейшая чета разумных горлиц – Иоаким и Анна!» Здесь же строки, относящиеся к Марии: «Блаженны чресла и чрево, из которых Ты произошла! Блаженны руки, носившая Тебя, и уста, наслаждавшаяся Твоими чистейшими лобзаниями, – уста одних только родителей, чтобы Ты всегда и во всем пребыла Девкою»; «О дочь Боголюбезная, слава родителей!»

Стоит подробнее остановиться на сцене «Ласкания» – прежде всего потому, что размещение Дионисием семейства на третьей ступени лестницы является уникальным с точки зрения иконографии и не встречается в других богородичных циклах. Сюжет «Ласкание Марии» известен в искусстве византийского круга с конца XIII в., но, как правило, в подобных композициях

изображается скамья, со спинкой или без нее, стоящая у стены или под сенью¹¹⁴. В тексте Иоанна Дамаскина читаем, что Бог «соорудил себе одушевленную лестницу, которой основание утверждено на земле, а верх касается самого неба <...> образ который видел Иаков...», и далее: «Лестница духовная, то есть Дева, утверждена на земле: ибо Она родилась от земли...» Таким образом, три ступени можно трактовать как основание небесной лестницы – следующий ветхозаветный прообраз Богородицы.

Сцена «Ласкания» происходит на фоне здания, архитектура которого весьма любопытна. Верхняя часть столпообразного строения покрыта плоской кровлей, с ее угла ниспадает завязанный узлом велум. С правой, «освященной» стороны высоко расположено квадратное окно, не встречающееся в других сценах соборной росписи¹¹⁵. Левая, «теневая» стена имеет высокие дверные проемы (ил. 11). Схожее столпообразное здание, но более сложной конструкции, встречаем на фреске Мануила Панселина «Введение в храм Пресвятой Богородицы» конца XIII – начала XIV в. из собора Протата в Карее (Афон) (ил. 12). На фоне строения помещены фигуры входящей в золотые ворота Девы Марии и встречающего Ее первосвященника. Можно предположить, что Дионисий изобразил этот же храм Введения, максимально упростив его форму. Этот отсыл возможен, если учесть, что сцены «Введение во храм Пресвятой Богородицы» нет в стенописи Рождественского собора, как и нет полного протоевангельского цикла.

Итак, фреска «Рождество Пресвятой Богородицы» обнаруживает убедительные параллели с текстом первого «Слова» прп. Иоанна Дамаскина. Она представляет собой визуализированные текстовые образы, но является, как и сам источник, полным и самодостаточным произведением. «Слово» Иоанна Дамаскина, с одной стороны, обращено к пастве: «Что мы принесем в дар

¹¹⁴ Ср. мозаику монастыря Хора в Константинополе (1321), фреску монастыря Дионисиат на Афоне (1564), икону XVI в. из Устюжны «Рождество Богородицы, с клеймами жития» и другие памятники.

¹¹⁵ Трактовка оконных проемов архитектурного стаффажа в целом одинакова – глубина окна показана другим, отличным от основы цветом. См. композиции «О Тебе радуется», «Благовещение» и другие.

Матери Слова кроме слова?» С другой – оно одновременно является приношением и похвалой Царице Небесной – от паствы, а шире – от всех людей, так как текст начинался призывом: «Придите все народы, весь род человеческий...» Представителем этого рода становится любой человек, созерцающий фреску перед тем, как войти в храм. Перемещение взгляда от образа к образу невольно (и хочется сказать – автоматически) соединяет зрителя с текстом «Слова», делая его соучастником общего, вневременного прославления «дня рождения Всемирной Радости», так как то, что он видит и воспринимает, приобретает характер зрительной похвалы и молитвы, подобно молитве, воспринимаемой нами через слух. Фреска Дионисия – это высказанное языком живописи отношение рода человеческого к Рождеству Богородицы и осознание людьми этого вселенского события во всей его глубине, непостижимости и радости. Это – своеобразное послание, предназначенное для Матери Господа, пребывающей на небесах и молящейся за оставшихся на земле.

1.2.3. Фрески тимпана западных дверей и перспективного портала

На порталной фреске образ Христа в золотых одеждах, в круглой нише, напоминающей солнце, соотносится с расположенным ниже Младенцем Христом на груди Богородицы в тимпане над дверью. Оба изображения размещены по одной оси: «Для Солнца правды распростерто светлое облако» – это строки начала второго «Слова» Иоанна Дамаскина на Рождество Богородицы, одновременно знаменующие переход от верхней части композиции портала к нижней.

Представленная на фреске тимпана в сиянии голубой славы Богородица с Младенцем (ил. 13) в исследовательской литературе обычно называлась «Знамением», «Воплощением», «Никопеей», что являлось ошибочным. Это

поясной вариант Богородицы Кипрско-Печерского типа¹¹⁶, хорошо известный в Византии, но не получивший широкого распространения в русской традиции, за исключением редких примеров, таких как привезенная на Русь резная камея из коллекции Музеев Московского Кремля. Именно такая Богоматерь начала XIV в. была представлена в мозаике купола нартекса церкви Христа Спасителя в Полях константинопольского монастыря Хора (ил. 14). В этом смысле образ Богородицы Дионисия над западными соборными дверьми является если не исключительным, то крайне редким. Вместе с тем он соотносится с тронным изображением Богородицы Печерской в конхе алтарной апсиды. Как известно, перспективный портал являет собой план храма, где образуемая архивольтами ниша соотносится с алтарем¹¹⁷, соответственно, выбор иконографического типа Богоматери для фрески тимпана является логичным и оправданным.

Символический смысл композиции тимпана и архивольтов, возможно, раскрывает «Слово II на Рождество Пресвятой Богородицы» прп. Иоанна Дамаскина. Текст начинается строкой: «Ныне светло празднует тварь, принимая новое небо – Деву» – так родившаяся Мария сравнивается с Небом новым. Далее автор поясняет свою мысль: «Когда Бог, по беспредельной благодати Своей, восхотел привести человека из небытия в бытие, то прежде было небо распростерто, земля утверждена, море заключено в своих пределах и все, что нужно было для наполнения земли и моря, приведено в совершенный порядок». Но после сотворения людей и их грехопадения «милосердный Бог», продолжает Иоанн Дамаскин, «не желая, чтобы уничтожилось создание рук Его, творит другое новое небо, землю и море, в которых Невместимый благоволил вместиться для возсоздания рода человеческого. Это – блаженная и преславная Дева. О чудо!» Гимнограф продолжает: «Она есть небо, потому что из неприступных сокровищ изводит Солнце правды». Данная строка важна для нас в том плане, что может объяснить выбор Дионисием образа Богоматери. Именно такой

¹¹⁶ Термин принадлежит Н. П. Кондакову (см: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 316–356).

¹¹⁷ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М. : Алтея, 1999. С. 94.

иконографический тип Царицы Небесной изображался в куполах и алтарях – символах неба в храмовых пространствах.

Рассмотрим архивольты портала (ил. 15). Ближний к тимпану имеет травянисто-зеленый фон с чашечками цветов и извивающимися ростками, причем движение ростков идет от Марии. Над ним валик, по темно-коричневому фону которого поставлены синие раковинообразные формы. Далее – третий архивольт со звездным небом и светилами, собственно наше видимое небо. Логично предположить, что расположенные под ним предыдущие архивольты символизируют землю и находящуюся на ней сверху воду. Подтверждение читаем у Иоанна Дамаскина в эпитетах Богородицы, сразу же после слов «Она есть Небо»: «Она есть земля, потому что из неоскверненных чресл нетления произрастает класс жизни. Она есть море, потому что из недр Своих износит духовную жемчужину <...> Как величественен этот мир!» – заключает Иоанн Дамаскин. Итак, зеленый архивольт символизирует землю, красно-коричневый с синим орнаментом – море.

Примечательно, что декор архивольтов портала имел некоторое сходство с завесой иерусалимского храма, о которой в I в. н. э. писал Иосиф Флавий, объясняя символику цвета нитей, из которых она была соткана. Так, алый символизировал огонь, неотбеленный виссон – землю, пурпурный – море, голубой – воздух. Завеса представляла образ сотворенного мира и вселенной¹¹⁸. Интересно, что текст Слова полностью совпадает с визуальным восприятием: сначала тимпан, а затем – архивольты; Богоматерь – Небо, Земля, Море. Величие мира показано сводом видимого неба со светилами, распростертым над землей и водой. Над ним – белый архивольт, символизирующий небо невидимое, наполненное ослепительным, божественным светом.

Таким образом, в программе порталной росписи, вероятнее всего, учитывались тексты двух «Слов на Рождество Богородицы св. Иоанна Дамаскина», чью фигуру вместе с Космой Маюмским Дионисий поместил

¹¹⁸ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М. : Феория, 2009. С. 297.

в тимпан над дверью. Первое «Слово» более соотносится с верхней частью росписи, второе – с нижней. В стенописи тимпана и архивольтов портала Дионисий продолжает тему прославления Богородицы, где ее символами выступают земной и небесный миры, получившие с рождением Девы Марии благодать Творца для «воссоздания рода человеческого».

1.2.4. Архангелы Михаил и Гавриил

Под сценами Рождества Богородицы представлены стоящие при вратах со свитками архангелы Михаил и Гавриил (ил. 16). Их изображения упоминались, как правило, в общем контексте росписи и не становились предметом отдельного исследования. Примеры подобной декорации фасадов берут свое начало в памятниках преимущественно балканского искусства, которое было воспринято древним Новгородом и в дальнейшем продолжено в монументальной, отечественной традиции. Иконография архангелов и особенности изменения с течением времени их образов были подробно описаны в работе Г. Герова¹¹⁹. Примеры новгородской монументальной живописи рассматривались рядом исследователей¹²⁰.

Несмотря на устойчивую изобразительную традицию, вопрос о причинах ее появления и дальнейшей трансформации не ставился. На сегодняшний день он остается открытым¹²¹. На наш взгляд, должны были существовать определенные предпосылки для ее возникновения. Если на самом раннем этапе становления иконографии образы архангелов подчеркивали победу христианства над

¹¹⁹ Геров Г. Ангелите-пазители на входа // Сборник радова Византолошкогo института. XLVI. Београд : Византолошки ин-т САНУ, 2009. С. 435–442.

¹²⁰ Вздорнов Г. И. Вологово. М. : Искусство, 1986. Ил. 171 (1–8), 172 (1–10). Описание фресок, со ссылкой на Н. П. Сычева, приводит Л. И. Лифшиц (см.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 506); Введенская Н. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. Фресковый ансамбль. [Сайт]. URL: <https://churchsimeon.wordpress.com/> (дата обращения: 29.07.2017).

¹²¹ Преварительные исследования по этому вопросу опубликованы : Силина О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Феррапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 10 (84), ч. 2. С. 148–152.

язычеством (резной портал из Алахара, V в., Турция)¹²², то в дальнейшем эта тема, утратив актуальность, уступила место иным трактовкам небесных вестников, но

¹²² Беляев Л. А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. М. : Алтея, 1998. С. ¹²² Геров Г. Ангелите-пазителы на входа // Сборник радова Византолошкогo института. 46. Београд : Византолошки ин-т САНУ, 2009. С. 437–442.

¹²² Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии 1280–1400. М. : Белый город, 2003. С. 20.

¹²² Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 93, 242.

¹²² Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М. : Искусство, 1964. С. 13.

¹²² Голейзовский Н. К. Дионисий и его современники. Ч. I. М. : УНИК, 2005. С. 125.

¹²² Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 368–369. Наличие итальянских прототипов в жесте руки Богоматери было подтверждено в исследовании Я. В. Шемяковой (см.: Шемякова Я. В. О двух иконах местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского., Ярославль : ЯХМ, 2017. С. 49–60.

¹²² Силина О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Ферапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 10 (84), ч. 2. С. 148–152.

¹²² См., например, икону «Страшный суд» конца XIV – начала XV в. (Успенский собор Московского Кремля) или новгородскую икону «Страшный суд» третьей четверти XV в. (ГТГ).

¹²² Исследования по данной теме опубликованы: Силина О. В. Особенности изображения деисуса в росписи западного портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXII Научные чтения памяти И. П. Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2018. С. 41–55.

¹²² Примеры изображения деисусов на фасадах рассматривались в работах: Аладашвили Н. А. Грузинская фасадная скульптура X–XI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М. : Наука, 1978. С. 29–30; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 45, 93; Орлова М. А. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV–XVI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М. : Наука, 1978. С. 108; Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 50, ил.; Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М. : Наука, 1970. С. 34.

¹²² Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 366–367.

¹²² Участвовать в разработке программы стенописи кроме Дионисия мог ростовский архиепископ Иоасаф Оболенский, строитель собора. Историком В. Ульяновским высказано предположение об еще одном возможном участнике – опальном киевском митрополите Спиридоне, жившем в Ферапонтовом монастыре в период работы Дионисия (см.: Ульяновский В. Митрополит Київський Спиридон. Київ : Либідь, 2004. С. 294–295).

¹²² Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 59.

¹²² Бутырский М. Н. «Умножение святыни»: икона Христа Халкитиса по поздневизантийским источникам // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Прогресс-традиция, 2003. С. 337–350 (ссылки на источники и иллюстрации – с. 345, 350).

¹²² См.: Клаутова О. Ю. Жест в древнерусской литературе и иконописи XI–XIII вв. К постановке вопроса // ТОДРЛ. Т. 46. СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. С. 267; Грабар А. Император в византийском искусстве. М. : Ладомир, 2000. С. 46; Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с. : ил.; 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001. С. 12, 18, 24, ил.; Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля / отв. ред. И. А. Стерлигова. М. : Пинакотекa, 2013. С. 528. Кат. № 107; Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 161–206, ил. 12, 19; Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века. Государственные музеи Московского Кремля : кат. выст. М. : Музеи Московского Кремля, 1989. С. 22, 23, кат. № 2; Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М. : Искусство, 1963. С. 33, ил.

¹²² Например, «Христос во славе» из владимирского Успенского собора (Андрей Рублев и Даниила, 1408).

¹²² Образы Христа, сидящего на троне в сиянии славы, и иконографию см.: Щенникова Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования. М. : Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 63, ил.; Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М. : НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68; Грозданов Ц., Хадерман Мисгвиш Л. Курбиново. Скопје : Макед. книга, 1992. Ил. 62; Fink A. Das weisse Antependium aus Kloster Heiningen // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 1. Berlin, 1959. S. 168–178 // JSTOR. [Электронная библиотека]. URL: http://www.jstor.org/stable/4125619?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 28.08.2016).

¹²² Нерсесян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2005. С. 283–286.

¹²² Из-за частичных утрат стенописи и трещин, образовавшихся в связи с рассадкой стен, повлекших смещение изображений, диаметры кругов (по горизонтали) разнятся. Диаметр по вертикали остается во всех случаях примерно одинаковым – 120 см. Мандорла «Богоматери Воплощение», взятая без опуши, имеет аналогичный остальным кругам размер.

¹²² Щенникова Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования. М. : Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 69.

¹²² Иоанн Дамаскин, прп. Два Слова на Рождество Пресвятой Богородицы // Азбука веры : православная б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/dva-slova-na-rozhdestvo-presvjatoj-bogoroditsy/ (дата обращения: 01.03.2016).

¹²² Евсева Л. М. Эхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. М. : Прогресс-традиция, 2000. С. 413.

¹²² Иоанн Златоуст, свт. Творения : в 12 т. Т. I, кн. 2. СПб. : изд. СПбДА, 1898. Репринт: М. : Православ. кн., 1991. С. 517.

¹²² Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М. : Художеств. шк., 2010. С. 48.

¹²² Предварительные исследования по этой теме опубликованы: Силина О. В. Программа портальной росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. К вопросу о

расположение фигур у входа в храм осталось неизменным. Что же оказало влияние на то, чтобы традиция не прервалась, а продолжила свое развитие? Можно предположить, что ответ на этот вопрос лежит в литургической и символической плоскости, проведение параллелей между тематическими программами наружных и внутренних храмовых убранств также может оказаться

литературном источнике // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2017. С. 35–48.

¹²² Первые переводы этих «Слов» появились на Руси, вероятно, в середине XIV в. в составе Евангелия Учительного. См.: Иванова К. *Bibliotheca Nagiographica Balcano-Slavica*. София : Акад. изд-во «Проф. Марин Дринов», 2008. С. 196.

¹²² Никольский Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века / Ком. Императ. о-ва любителей древ. письменности. СПб. : Синод. тип., 1898. С. 212 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/19049/Binder9.pdf> (дата обращения: 18.09.2020).

¹²² Парное и симметричное изображение преподобных в храмовой росписи было в новгородской церкви Успения на Волотовом поле (фрески ок. 1352 г.). Склоненные фигуры гимнографов со свитками размещались на северной и южной лопатках алтарной арки. См.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 496, табл. IV.

¹²² После молитвословий, посвященных Деве Марии и Воплощению Спасителя, зачитывается отрывок из Евангелия от Иоанна (Ин. 5:2–4) об иерусалимской Вифезде и нисхождении в нее ангела.

¹²² Ср. мозаику монастыря Хора в Константинополе (1321), фреску монастыря Дионисиат на Афоне (1564), икону XVI в. из Устюжны «Рождество Богородицы, с клеймами жития» и другие памятники.

¹²² Трактовка оконных проемов архитектурного стаффажа в целом одинакова – глубина окна показана другим, отличным от основы цветом. См. композиции «О Тебе радуется», «Благовещение» и другие.

¹²² Термин принадлежит Н. П. Кондакову (см: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 316–356).

¹²² Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М. : Алтея, 1999. С. 94.

¹²² Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М. : Феория, 2009. С. 297.

¹²² Геров Г. Ангелите-пазители на входа // Сборник радова Византолошкогo института. XLVI. Београд : Византолошки ин-т САНУ, 2009. С. 435–442.

¹²² Вздорнов Г. И. Волотово. М. : Искусство, 1986. Ил. 171 (1–8), 172 (1–10). Описание фресок, со ссылкой на Н. П. Сычева, приводит Л. И. Лифшиц (см.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 506); Введенская Н. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. Фресковый ансамбль. [Сайт]. URL: <https://churchsimeon.wordpress.com/> (дата обращения: 29.07.2017).

¹²² Преварительные исследования по этому вопросу опубликованы : Силина О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Ферапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 10 (84), ч. 2. С. 148–152.

¹²² Беляев Л. А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. М. : Ал 286, 307.

полезным. В процессе формирования иконографии стоящих при вратах архангелов не было резких скачков и учитывались местные особенности, поэтому временные рамки могут быть только приблизительные. Вместе с тем, это не окажет влияния на образно-символическую составляющую проблемы, для которой необходимо только наличие артефактов. Задачи данной части исследования будут состоять в рассмотрении византийских богослужебных практик, касающихся, в частности, малого Входа, и в проведении параллелей с традицией отражений внутренних декораций алтарей на главные фасады.

На фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря архангел Михаил представлен в воинских доспехах, с обнаженным мечом в деснице. Охристо-розовый гиматий и подножие такого же цвета, проявляют силуэт его стройной фигуры. Лик Михаила в легком наклоне, торс динамично смещен вправо, в сторону врат. Справа от входа представлен стоящий вполборота Гавриил, монументальная фигура которого в охристом гиматии и голубом далматике ритмически перекликается с архивольтами перспективного портала. Склонившись над свитком, он записывает имена всех входящих в храм. Тексты свитков приводила в своем исследовании Л. Рудницкая, в них указывалось на функциональный характер архангелов: Михаил – стражник, Гавриил – писарь¹²³.

Рассмотрим литургическую составляющую проблемы. Как известно, малый Вход в древности назывался первым Входом и являлся реальным входом прихожан и клира в храмовое пространство: нартексы, атриумы церквей были местом сбора и началом торжественных процессий с последующим служением литургии. В современной церкви, как отголосок того времени, сохранился обычай благословения диакона священником перед входом в алтарь, которое раньше было обращено к прихожанам, готовящимся войти в храм из нартекса¹²⁴. Местом начала службы в Софии Константинопольской была, примыкающая к церкви, крытая галерея. Патриаршее богослужение, начинавшееся у главных

¹²³ Рудницкая Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сборник за ликовне уметности. Кн. 10. Нови Сад : Матица српска, 1974. С. 86–87.

¹²⁴ Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / отв. ред. А. М. Лидов. М. : Мартис, 1996. С. 44–48.

Царских дверей в нартексе Великой церкви, описано у Р. Тафта¹²⁵. Молитва малого Входа была составлена именно для богослужения в этом храме. Она начиналась строками: «Владыко Господи Боже наш, уставивый на небесех чины и воинства ангел и архангел, в служение Твоя славы: сотвори со входом нашим входу святых ангелов быти, сослужащих нам и сославословящих Твою благость...». Это был вход всех собравшихся на литургию, а потому и слова молитвы об ангелах, «сослужащих с нами», относились ко всему собранию Церкви¹²⁶. Св. Симеон Солунский (†1429) писал, что малый Вход, сопровождаемый открытием врат после молитвословий, можно сравнить со входом на Небо – к свету, к престолу Господнему¹²⁷. Службе предшествовал энарксис, имеющий своей целью создание у народа молитвенного настроения, приходящего в храм к литургии. В рамках энарксиса сформировалась служба трех антифонов и появился описываемый выше священный Вход с Евангелием, которое первоначально приносили для богослужения из пастофория, а впоследствии оно стало храниться на престоле¹²⁸. Практика малого Входа как входа в церковь постепенно прекратила свое существование в обычных службах, и осталась только при служении литургии архиереем. Окончательное закрепление евхаристического чина произошло только к XIV в. и этот процесс был длительным¹²⁹.

¹²⁵ Тафт Р. Византийский церковный обряд // Предание.ру. [Сайт]. URL: <http://predanie.ru/taft-robert-robert-francis-taft/book/216245-vizantiyskiy-cerkovnyy-obryad-kratkiy-ocherk/> (дата обращения: 10.07.2016).

¹²⁶ Феогност (Пушков), игум. Царские врата // Церковь и время: научно-богословский и церковно-общественный журнал. 2010. № 3 (52). С. 29–66. [Электронный ресурс]. URL: <https://church-and-time.ru/511> (дата обращения: 03.08.2016).

¹²⁷ Симеон Солунский, свт. Разговор о святых священнодействиях и Таинствах церковных // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/premudrost_nashego_spaseniia/ (дата обращения: 10.08.2016).

¹²⁸ Успенский Н. Д. Византийская литургия: историко-литургическое исследование // Предание.ру. [Сайт]. URL: <http://predanie.ru/lib/book/read/129815/#toc22> (дата обращения: 06.08.2016).

¹²⁹ Шмеман А., протопресв. Евхаристия. Таинство Царства // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Shmeman/evharistija-tainstvo-tsarstva/3 (дата обращения: 06.08.2017).

Как видим, во время молитвы Входа, священник призывал Господа сотворить «со входом нашим входу святых ангелов быти», то есть чтобы в храм вместе (и одновременно) с людьми вошли ангелы и участвовали в литургии. Соответственно, ангелы невидимо или изображаемо должны были находиться снаружи, так как, по св. Симеону Солунскому, «врата отверзаются» только по окончании песнопений, и за этим сразу же следует вход в церковь. Христианский храм являлся тем местом, где в видимых образах воплощался мир невидимый. Образы архангелов при вратах храма могли: 1) символизировать присутствие всех ангельских и архангельских чинов, вместе с молящимися ожидающих начала литургии; 2) свидетельствовать о буквальном понимании текста молитвы, так как речь идет о входе ангелов, находящихся, соответственно, вне храма. Верующие, войдя в церковь после молитвы Входа, созерцали вокруг себя изображения ангелов и архангелов, как бы сопроводивших верных для соучастия в богослужении.

На программы стенописи фасадов могла оказать влияние богословская концепция Церкви как земного Неба, отраженная в сочинении «Сказание о церкви и рассмотрении таинств» свт. Германа, патриарха Константинопольского (вторая половина VII в. – 750 г.). Существовавший во времена святителя александрийский подход к литургии, был основан на толкованиях Дионисия Ареопагита и св. Максима Исповедника: земное богослужение понималось как образ небесного, а ведущую роль играло его эсхатологическое содержание. Толкование Свт. Германа отличал историзирующий и заостренный на земном служении Христа антиохийский подход. Святитель соотнес богослужение с историей спасения и верующие становились прямыми ее участниками. Исследователями связывалось появление сочинения и первых иконоборческих споров, на которых отрицалась возможность изображения Господа. Святитель же, напротив, в своем сочинении усилил моменты, указывающие на изображаемую – человеческую природу Христа. Популярность трактата особенно возросла после победы

иконопочитателей, о чем свидетельствуют десятки рукописей X–XV вв.¹³⁰ Свт. Герман трактовал малый Вход как послание Богом Отцом Сына на землю – вхождение Спасителя в мир и ссылался на слова апостола Павла: «Также, когда вводит Первородного во вселенную, говорит: и да поклонятся Ему все Ангелы Божии» (Евр. 1:6). Заметим, что при этом вновь звучит упоминание ангелов, что вызывает параллели с молитвой малого Входа. Соответственно, при приходе на землю Христа, которого олицетворял священник, входящий в храмовые врата, должны были появиться изображения ангелов, сопровождающих этот приход (и этот Вход). Кроме того, их фигуры, расположенные на наружной стене, являлись дополнительным маркером церкви, показывая ее домом Божиим и сил бесплотных. Двери же становились символическим входом на Небо, что соответствовало главной идее известного сочинения свт. Германа, писавшего: «Церковь есть земное небо, в котором живет и обрящется небесный Бог»¹³¹.

Рассмотренные выше литургические моменты не вступали в противоречие с традицией отражения на фасадах церковей внутренних храмовых программ, а концепция церкви как «Неба на Земле» могла усиливать ее. Убедительные примеры таких решений встречаем в оформлении фасадов Сан-Миниато аль Монте (Флоренция, Италия, XII в.), Санта-Мария Маджоре (Рим, Италия, начало XIV в.) и в других памятниках: композиции деисусов, представленные в конхах алтарных апсид, выносятся на западную стену, маркируя тело храма как Небо земное. В контексте рассматриваемой темы речь может идти о более ранних решениях, а конкретно об изображениях архангелов Михаила и Гавриила, размещавшихся в интерьерах: 1) на триумфальных арках. Пример – мозаики церкви Сан-Аполлинаре Нуово конца V – начала VI в. В этом случае видим прямое сходство с ферапонтовским порталом, являющимся, по сути, триумфальной аркой; 2) на своде вимы – пространстве между наосом и алтарем, появившемся в византийской архитектуре к VII в. Фигуры небесных посланников

¹³⁰ Мейендорф П. Введение // Герман Константинопольский, свт. Сказание о церкви и рассмотрение таинств. М. : Мартис, 1995. С. 32–40.

¹³¹ Герман Константинопольский, свт. Сказание о церкви и рассмотрение таинств. М. : Мартис, 1995. С. 43.

находились друг напротив друга на склонах свода, отмечая пространственную границу между Святым и Святой Святых и паря над стоящим внизу престолом. При восприятии из наоса царские врата оказывались под фигурами архангелов и одновременно между ними. Подобные примеры встречаем в Церкви Успения в Никее VII в., в мозаиках Софии Константинопольской IX в., Осиос Лукас в Фокиде XI в., Палатинской капелле и Марторане в Палермо XII в., других памятниках. Иконографический повтор сослужащих алтарных архангелов, возможно, и был воспроизведен на фасадах. Показательным примером является складень конца XI – начала XII в. из Сванетии, где плоскости створок занимают изображения архангелов Михаила и Гавриила, обращенных к Спасителю на троне, помещенному в полукруглый сегмент, имитирующий алтарную конху (ил. 17). Получаем убедительное выражение идеи существующей связи между архангелами и створками – «царскими вратами». Описанные выше иконографические примеры имели отношение к убранству алтарей и при перемещении архангелов из алтарной зоны на фасад, к входным вратам сакральная символика алтаря переходила на весь храм, а его главные двери становились входом в стоящее на земле Небо. В первоначальном варианте, архангелы, вероятно, имели функции сослужителей («входу святых ангелов быти сослужащих нам»). Их образы символизировали служение всех невидимых сил, что подтверждалось их лоратным облачением и атрибутами. Появление свитков в руках и дальнейшее разделение функций на записывающего всех входящих – Гавриила и охранителя врат – Михаила могло быть связано с последующим перенесением малого Входа из нартекса в церковь. В этом случае роль присутствующих у дверей сослужащих архангелов теряла логику. Но древняя традиция изображения не могла прерваться из-за этого, и образы были наделены новыми, понятными и актуальными для верующих функциями. В дальнейшем образ Гавриила претерпел еще одну трансформацию: он стал именоваться ангелом-хранителем, что в плане восприятия еще более опростило его фигуру.

Вместе с изменением облика исчезала и визуальная связь архангелов с алтарем, а фасад церкви в этой части уже не отражал ее внутреннее убранство.

Показательно, что эти новые качества архангелов не вошли в противоречие с входной молитвой, так как в ее тексте: «установивый на небесах чины и воинства ангел и архангел» говорилось о «чинах» (Гавриил) и «воинствах» (Михаил). Соответственно, первоначальная связь молитвы с изображениями не была окончательно утрачена, но изменилась в сторону большей адаптации к насущным вопросам духовной жизни верующих.

Архангелы при вратах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в композиционно-художественном отношении являют пример сложившегося позднего (но не окончательного) варианта иконографии, когда их разделившиеся функции уже стали каноном. Фигуры, расположенные над подвесными пеленами, не ограничивает, как остальные композиции портала, рамка опущи, что создает иллюзию свободного архангельского явления-присутствия и одновременно готовность Гавриила, «на ходу» записывающего имена пришедших, совершить Вход вместе с молящимися. Образ идущего к вратам Гавриила является если не исключительным, то крайне редким. Например, в росписях Балкан фигура архангела постепенно трансформировалась из фронтальной позиции в трехчетвертной поворот в сторону врат (церковь Богородицы Перивлепты в Охриде, 1295 г.). В Дечанах (XIV в.) Гавриил склонялся над свитком и сидел, подобно пишущему евангелисту. На фреске из церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде (1363 г.) Гавриил композиционно тяготел к более древним изображениям: фронтальное положение, в руках сфера и мерило. Имеющий свиток архангел из церкви Спаса на Ковалеве (1380 г.), вероятно, соотносился с балканскими прототипами, был обращен к входу и скорее стоял, нежели сидел. С большой долей вероятности можно говорить, что он «не шел», так как данная традиция, видимо, еще не сформировалась (до настоящего времени нами не обнаружено изображений, ее подтверждающих). В связи с этим не статичный, движущийся Гавриил Дионисия – это самый ранний сохранившийся пример подобной иконографии. Можно только предполагать, что в предыдущих фресковых проектах художника Гавриил также шел, возможно, имелись и более ранние прототипы, но нельзя

отрицать, что идущий к воротам ферапонтовский архангел идеально вписывался в концепцию *Via Sacra* – особого священного пути, начинающегося от монастырских Святых ворот и идущего по диагонали к некогда открытому западному portalу собора. Архангел Гавриил словно вел за собою всех подходящих к храму. Следует сказать, что он не просто записывал имена, он и сам как бы входил в храм, внося свиток с именами. В процессе становления иконографии этот появившийся в руках Гавриила свиток мог иметь и более глубокую символику, нежели простой список имен. Возможно, он воспринимался сводом добрых дел или пишущейся на небесах Книгой жизни¹³². Это предположение возвращает нас к концепции храма как образа Рая, Небесного Иерусалима, в который, по Откровению ап. Иоанна Богослова, «не войдет <...> ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи» (что, судя по программам декораций входов, находилось в компетенции архистратига Михаила), «а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21:27), в составлении которой, соответственно, участвовал Гавриил, а позднее ангел-хранитель. В этом случае образы архангелов и сама тема Входа приобретают эсхатологическую окраску, и Гавриил записывает не просто заходящих в храм верующих, но тех, кто войдет в град Небесный в конце времен. Представляется, что именно эта идея имела развитие в более поздней живописи, например, фресковых композициях Апокалипсиса, где у ног восседающего на престоле Христа лежат раскрытые книги и ангел подносит Владыке Мира еще одну (фрески 1650 г. северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря).

Архангелы портала связывают внешний, дольний мир с внутренним, горним пространством церкви, так как в интерьере на соборных столпах в одном ярусе с ними изображены воины-великомученики в аналогичных архистратигу доспехах и с оружием в руках, что усиливает роль архангела Михаила как выступившего вперед предводителя Христова воинства. На гранях алтарных столпов Гавриил

¹³² Благодарю искусствоведа Я. В. Шемякову, обратившую мое внимание на возможность данной трактовки.

четырежды повторен в акафистных сценах Благовещения. Именно с иконографией Благовещения возникают параллели при взгляде на стремительно идущего Гавриила порталной фрески.

Итак, развитие традиции изображения архангелов при вратах могло быть связано первоначальным входом в церковь – молитвой малого Входа, текст которой содержал призыв к Господу о входе вместе с молящимися и ангелов для служения литургии. Можно констатировать идейное совпадение изобразительной традиции с концепцией свт. Германа о Церкви как земном Небе. В иконографическом отношении аналогии изображений архангелов при вратах встречаются в декорационных программах алтарных пространств. По всей вероятности, в этом случае имело место отражение алтарных композиций церкви на ее фасад. Постепенное изменение облика архангелов с сослужителей – на охранителя врат (Михаила) и писца (Гавриила) могло быть связано с перемещением начала богослужений из нартекса в храм. Образы ферапонтовского портала, имеющие параллели с внутренними соборными росписями – это самый ранний сохранившийся пример среди памятников московского круга. Особенностью является идущий (а не стоящий или сидящий) Гавриил. В целом композиция представляет собой распространенный вариант, сложившийся к XIII в. в стенописи фасадов христианских храмов.

Таким образом, фреска западного портала собора Ферапонтова монастыря наглядно показывает (маркирует) храм Рождества Богородицы как стоящее на земле Царство небесное. Перспективный портал и его архивольты напоминают мандорлу – вход в Царство, по сторонам от которого стоят архангелы. Образ Царя Небесного – Христа Пантократора на троне, благословляющего отведенной в сторону десницей, был, вероятно, связан с идеей авторов программы показать благословление Господом окрест монастырских земель, а в широком смысле – всей северорусской ойкумены и всего тварного мира. Образы ферапонтовского портала имеют пространственные взаимосвязи и иконографические параллели с внутренними соборными росписями. Специфика фасадной фрески заключается в посвящении храма, что нашло отражение в насыщении ее программы

мариологической тематикой; кроме того, цикл богородичных сюжетов явился частью образа Царства небесного, иконографически сформовавшегося в более ранний период: ярусы деисусов и расположенных под ними богородичных сцен имеют мозаики апсид посвященных Богоматери итальянских храмов. По всей вероятности, на образный строй и последовательность богородичных сцен (и не только их) в порталной росписи оказали влияние тексты двух «Слов на Рождество Богородицы св. Иоанна Дамаскина». Тема Богоматери создает в программе фрески помимо нарративного дополнительной смысловой слой, идея которого заключается в передаче языком живописи отношения рода человеческого к Рождеству Богородицы как вселенскому событию – Дню рождения Всемирной Радости. Это не просто сюжеты, рассказывающие о младенчестве Девы Марии, а визуализированное и предназначенное для Нее послание, которые можно воспринимать как зрительную молитву перед входом в Ее храм.

1.3. Южная стена. Фреска над погребением прп. Мартиниана

Фреска Дионисия 1502 г., расположенная над захоронением преподобного Мартиниана, неоднократно становилась объектом исследований. На сегодняшний день – это небольшая, 150×231 см композиция с утраченной центральной частью¹³³ (ил. 18). Знарок древнерусских фресок Н. М. Чернышов в 60-х гг. XX в. высоко оценивал художественный уровень исполнения композиции, причисляя ее к дионисиевской росписи собора¹³⁴. Напротив, второстепенной в стилистическом отношении счел фреску Г. В. Попов, вместе с тем отметив колористические связи

¹³³ Предварительные материалы исследования опубликованы: Силина О. В. Фреска над захоронением преподобного Мартиниана в Ферапонтовом монастыре. Архитектурная ситуация и связь с росписью собора Рождества Богородицы // VII Кирилло-Новоезерские чтения : сб. ст. / под. ред. Т. А. Москаленко. Белозерск : Белозер. обл. краевед. музей, 2017. С. 595–608. [Электронная версия]. URL: <http://belozermus.ru/wp-content/uploads/2017/02/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E.%D0%92..pdf>

¹³⁴ Чернышов Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. М. : Искусство, 1954. С. 85.

со стенописью интерьера¹³⁵. В монастырской Описи первой четверти XVIII в.¹³⁶ М. Г. Малкиным были обнаружены сведения (их фиксируют и более поздние документы¹³⁷) о том, что над ракой прп. Мартиниана находились образы Богородицы Печерской, а также прпп. Ферапонта и Мартиниана. Исследователь относил исполнение фрески к одному из членов артели Дионисия. По мнению М. А. Орловой, изображение имело признаки ктиторского и надгробного портретов, где были представлены основатель и строитель монастыря¹³⁸. Отмечая высокие художественные достоинства композиции, М. А. Орлова писала: «Кажется, в этой небольшой фреске живое чувство палеологовской классики сохранено более, чем в каком бы то ни было другом памятнике монументальной живописи послерублевского времени»¹³⁹. Фреска на южной стене, по мнению И. А. Шалиной, имела композиционную связь с росписью тимпана западных дверей собора, где фигуры коленопреклоненных гимнографов повторяли фигуры Ферапонта и Мартиниана, а также с тронным образом Богородицы в алтаре в окружении архангелов¹⁴⁰. Черты одного из вариантов византийского надгробного портрета видел в композиции А. С. Преображенский, отмечая, что на Руси на рубеже XV–XVI вв. шел процесс сложения культа местночтимых святых, нашедший свое отражение в многочисленных житийных иконах русских чудотворцев, монументальной живописи и агиографической литературе. Автор считал, что изображения преподобных на фреске – наиболее ранние, и в дальнейшем они могли сыграть большую роль в формировании иконографии

¹³⁵ Попов Г. В. Живопись и миниатюры Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 109.

¹³⁶ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М.: Совет. художник, 1985. С. 177–178.

¹³⁷ Книги описные Ферапонтова монастыря белозерского игумена Феофана з братиею ноября дня 1747 года // ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 1663. Л. 74.

¹³⁸ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М.: Север. паломник, 2002. С. 236.

¹³⁹ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М.: Север. паломник, 2002. С. 238.

¹⁴⁰ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лившиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 169–170.

святых¹⁴¹. Отмечалось, что программа фрески отражала посвящение главного и придельного престолов собора – Богородицы и св. Николая Чудотворца¹⁴². Наряду с деисусом порталной фрески композиция на южной стене, по мнению Е. Р. Стрельниковой, являлась замыкающим звеном единого художественного воплощения идеи предстательства¹⁴³. Итак, большинство исследователей проводили колористические и композиционные параллели рассматриваемой фрески с деисусом портала, гимнографами в тимпане западных дверей и образами конхи центральной апсиды. Вместе с тем, представляется, что пространственные взаимосвязи между погребальной наружной и внутренней соборной росписью могли быть более обширными.

Достаточно полный иконографический ряд как отдельных образов фрески (колелопреклоненных и припадающих фигур), так и схожих композиционных решений представлен в книге А. С. Преображенского «Ктиторские портреты средневековой Руси XI – начала XVI века»¹⁴⁴. На сегодняшний день наиболее близкими примерами считаются: фреска экзонартекса церкви Свв. апостолов в Фесалониках (ок. 1315 г.)¹⁴⁵ и икона «Богородица с Младенцем на престоле с архангелом и прп. Сергием Радонежским» первой трети XV в. (ГИМ)¹⁴⁶. Несмотря на то, что в композиционном и тематическом плане между памятниками обнаруживается сходство, названные примеры представляют Богородицу, где она держит Младенца Христа не прямолично, по типу Печерской, а с правой стороны, причем полноценно сидящим на Ее коленях.

¹⁴¹ Преображенский А. С. Иконография надгробной композиции на южном фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лившиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 190–201.

¹⁴² Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси XI – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2012. С. 402.

¹⁴³ Стрельникова Е. Р. Рака Мартина // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : Совет. художник, 1988. С. 126–139.

¹⁴⁴ Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси XI – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2012. 542 с.

¹⁴⁵ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. С. 240, ил.

¹⁴⁶ Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси XI – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2012. С. 379, ил.

Направленность Христа в левую сторону объясняется асимметрией композиций и тем, что одесную от Богоматери в одном случае изображен игумен Павел, а в другом – предстоящий Сергей Радонежский. Однако очевидно, что это иные, отличные от рассматриваемой композиции примеры. Над погребением прп. Мартиниана, с большой долей вероятности, Богоматерь размещалась фронтально (и об этом будет сказано ниже), на что указывает ее именование «Печерской», а по сторонам симметрично располагались как архангелы, так и коленопреклоненные Ферапонт и Мартиниан. На сегодняшний день аналогов фреске среди погребальных композиций отечественных и зарубежных памятников не обнаружено. В погребальных изображениях, где присутствует фронтальный образ тронной Богоматери, как правило, нет архангелов¹⁴⁷. Следовательно, можно предположить, что в ферапонтовской фреске проблема связи изображения с местом его размещения кроется именно в типологии образа Царицы Небесной, и от него стоит отталкиваться в поиске иконографических параллелей.

Задачами данного этапа работы станет выявление дополнительных пространственных взаимосвязей небольшой наружной фрески с общим комплексом стенописи собора и его архитектурой в целом, а в плане иконографии будет важен не столько поиск возможного прототипа, сколько сама идея появления данной композиции над местом погребения. Возможно, ответ на вопрос, почему в Ферапонтовом монастыре погребальная тема соединилась с образом Богоматери Кипрско-Печерского типа, характерной особенностью которого является присутствие архангелов по обеим сторонам от трона, приведет к пониманию того концептуального решения, которое закладывалось авторами программы росписи в оформление погребального комплекса.

Указание в монастырских описях конкретной иконографии Богоматери позволило реконструировать частично утраченную фреску (ил. 19),

¹⁴⁷ См.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. М. : Православ. паломник, 1998. Т. I. Ил. 101; Т. II. Ил. 239–242.

композиционным центром которой являлась фигура Богородицы с Младенцем Христом на престоле, расположенная на лопатке подклета собора (ширина лопатки 62 см). Подтверждением именно такого, отраженного в реконструкции, образа Богоматери может являться икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Белозерские чудотворцы» (ок. 1674 г.) из иконостаса собора Рождества Богородицы, где основатели монастыря предстают в молитвенном обращении к Богоматери Печерской с архангелами (ил. 20). По всей вероятности, фреска над погребением послужила программным (и отчасти изобразительным) прототипом иконы¹⁴⁸. На особое отношение к образу Печерской в Ферапонтовом монастыре указывает икона «Богоматерь Печерская» 1753 г., включенная в праздничный чин того же соборного иконостаса (ил. 21). Икона, исполненная в соответствующей времени стилистике барокко, представляет Богоматерь Кипрско-Печерского типа с архангелами. Эти примеры свидетельствуют о почитании изображения Богородицы, находившейся над погребением прп. Мартиниана.

Выполненная Дионисием в 1502 г. наружная композиция соответствовала размеру погребения, которое на тот период было оформлено лишь надгробной плитой¹⁴⁹. Только по истечении времени, после обретения в 1513 г. мощей преподобного над погребением появилась пристроенная к собору закрытая гробница, вследствие чего фреска оказалась расположенной в ее интерьере¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Силина О. В. Иконография преподобного Мартиниана Белозерского (по памятникам начала XIV – конца XX века) // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2014. № 4 (115). Апр. С. 32.

¹⁴⁹ Позже появились усыпальница и рака. Ширина фрески соответствует длине раки, что говорит о соответствии размеру захоронения святого. См.: Стрельникова Е. Р. Рака Мартиниана // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 126–139.

¹⁵⁰ Среди исследователей нет единого мнения по поводу того, размещалась ли фреска на открытом воздухе или располагалась в пристройке-гробнице. На наш взгляд, фреска была выполнена на наружной стене собора, когда никакой палатки или гробницы над погребением святого еще не было. Об этом свидетельствуют: 1) наличие лопатки на стене подклета, которая была включена Дионисием в контекст росписи, не разрушив архитектурно-пространственную целостность южного фасада. Художник сделал лопатку основанием для композиционного центра всей фрески, поместив на ее поверхность Богородицу с Младенцем Христом на престоле. При размещении фрески в закрытом помещении лопатка была бы сбита, так как участок стены, рассматриваемый вне контекста фасада, не влиял бы на его архитектурную композицию, не говоря уже о том, что гладкая поверхность значительно упрощала задачу

Подробная иконография Богоматери Печерской и ее прямая связь с чудотворным образом, принесенным в XI в. из Константинополя в Киево-Печерский монастырь, рассматривалась в ряде исследований¹⁵¹.

художнику; 2) периоды «открытого» и «закрытого» погребения можно выявить благодаря тексту «Жития» святого (Житие и подвиги преподобного отца нашего Мартиниана Белозерского, ученика святого Кирилла Чудотворца // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб.: Глагол, 1994. С. 234–307), о чем повествуют главы об обретении мощей подвижника и последующих чудесах. В рассказе об исцелениях недужных, совершавшихся после обретения мощей, то есть после 1513 г., читаем: «...начат ползучи... к гробу преподобного»; «...ведоша к чудотворцеву гробу», «...приведоша ю... к гробу святого приложиша ю...». Соответственно, погребение было открыто и доступно. В чуде «О дьяке Симеоне беснующемся» вместо «приведоша» стоит «введохом»: «...и введохом его к чудотворцеву гробу», что подразумевает введение в некое закрытое пространство. Далее, в чуде «О юноше болящем» следует прямое указание: «...вниде в гробницу ко гробу...», что свидетельствует о существовании гробницы на тот период времени. В контексте последнего чуда упоминаются игумен Кирилло-Белозерского монастыря Афанасий (1539–1551 гг.) и игумен Ферапонтового монастыря Гурий (1545–1551 гг.). Последние годы их игуменства приходятся на предполагаемое время канонизации Белозерских чудотворцев на соборах 1547 или 1549 гг., а значит, гробница в монастыре уже существовала некоторое время до канонизации. Исследователь архитектуры Ферапонтова монастыря С. С. Подъяпольский считал, что собор первоначально не имел никаких каменных пристроек, кроме входов. По мнению архитектора, паперти с трех сторон церкви были возведены в 1530-х или 1540-х гг. (Подъяпольский С. С. Архитектура Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. V: К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998) / под. ред. Г. И. Вздорнова. М.; Ферапонтово: ГосНИИР, 1999. С. 159–172). Если взять во внимание именно 1540-е гг., то они совпадут со временем чудес «О дьяке Симеоне беснующемся» и «О юноше болящем», которые уже «входили в гробницу ко гробу». В связи с этим можно предположить, что первая каменная палатка над погребением преподобного могла быть построена в комплексе с открытыми галереями и завершала южную паперть в восточном направлении, обеспечивая симметрию северной и южной соборных галерей. Соответственно, до этого времени погребение святого и фреска были открыты, но, возможно, имелась небольшая сень.

¹⁵¹ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. М. : Православ. паломник, 1998. Т. I. С. 241; Успенский М. И., Успенский В. И. Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. I: Св. Алимпий; II. Андрей Рублев. СПб. : Синод. тип., 1901. С. 18–23; Анисимов А. И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. Вып. 2. М. : ЦГРМ, 1928. С. 54; Карабинов И. А. «Наместная икона» древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Гос. акад. истории материальной культуры. Т. V. Л. : ГАИМК, 1927. С. 106–107; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 149; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М. : Искусство, 1996. С. 45; Смирнова Э. С. Миниатюры XI и начала XII в. в молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. С. 101; Этингоф О. Е. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М. : Прогресс-традиция, 2000. С. 127–147; Пивоварова Н. В. Киево-Печерский образ Божией Матери. Традиция почитания и эволюция иконографии // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85), ч. 1. С. 183–190 // Электронный научный архив УрФУ. [Электронный ресурс]. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85\(1\)-27.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85(1)-27.pdf) (дата обращения: 04.01.2017); Заиграйкина М. Икона «Богоматерь на престоле

Вероятно, этот образ доносят до нас киевские кресты-энколпионы¹⁵² (ил. 22), в центре которых представлена Богоматерь на престоле, держащая перед собой Младенца Христа, а по сторонам от Нее, в трехчетвертном повороте, изображены архангелы.

Понять побудительные мотивы Дионисия в выборе данной композиции, возможно, поможет анализ архитектурной ситуации, в которую была вписана фреска, и вытекающих из этой ситуации задач, вставших перед художником. Место фрески на южной стене и ее размер были определены захоронением прп. Мартиниана. Границей верхнего края росписи послужил уровень высоты подклета, валик которого рельефно выделялся на плоскости стены. Но стена не была гладкой: лопатка делила небольшой участок на две неравные части, что исключило возможность построения симметричной композиции. Эта «помеха» в XIX в. будет устранена – лопатку срубят и поверх маслом напишут сцену преставления преподобного Мартиниана¹⁵³. Дионисий же, напротив, использовал выступ, сделав его основанием для композиционного центра фрески, поместив на нем Богородицу с Младенцем Христом на престоле. Их изображение оказалось расположенным в другой плоскости, на своеобразном «выходе» из стены во внешнее пространство. Таким образом, лопатка с фигурой Богородицы стала осью симметрии левой части композиции, объединив архангелов и склоненных преподобных. Ограничение (в связи с размером погребения) фрески по длине позволяло разместить в правой части композиции только одну фигуру. Выбор был логичен – святитель Николай Чудотворец располагался традиционно ошуюю от Богородицы, кроме того, за стеной в соборе находился Никольский придел. При

с предстоящими святыми Антонием и Феодосием Печерскими» XVI века из Успенского собора Московского Кремля // Academia. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/4324114/The_XVIth_century_icon_of_the_enthroned_Virgin_with_Saints_Antony_and_Feodosiy_Pecherskie (дата обращения: 04.01.2017).

¹⁵² Гнутова С. В. Древнерусские кресты-энколпионы с образами тронной Богоматери и их византийские прототипы // Древнерусская скульптура. Вып. 5: Запад – Россия – Восток. Диалог культур. М. : Дом Бурганова, 2008. С. 23–28.

¹⁵³ Масляная живопись в церкви Мартиниана была выполнена Александром Акининым в 1855–1856 гг. (см.: Силина О. В. Иконография преподобного Мартиниана Белозерского (по памятникам начала XVI – конца XX века) // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2014. № 4 (115). Апр. С. 38).

сравнении (а точнее, сведении в одно) изображений Николая Чудотворца на фреске и одноименной иконе Дионисия 1490 г. из деисусного чина соборного иконостаса наблюдается много силуэтных совпадений (ил. 23): лик и нимб, уровень расположения рук, левый край фелони и епитрахиль. В пропорциональном отношении верхние части фигур абсолютно одинаковы, тогда как фигура на фреске в своей нижней части более вытянута. К этому решению, вероятно, привело художника оставшееся пустым пространство в нижнем правом углу росписи, поэтому мастер продлил вниз фигуру святителя. И еще один важный момент: по своим пропорциям св. Николай на иконе соответствует фигурам архангелов на фреске; получается, что мы видим один и тот же, трижды повторенный, чуть склоненный силуэт, ритм которого держит и собирает всю композицию. Для соблюдения единых пропорций в увеличенной в размере фигуре святителя художнику пришлось бы увеличить и его голову, что диссонировало бы с остальными персонами. Единственным верным решением вписать св. Николая в общую композицию и одновременно заполнить пространство у правого края сцены было то решение, которое и принял художник: до пояса фигура имеет общие пропорции с иконным изображением святителя и архангелами, ниже – удлинённые.

Колорит любого живописного произведения стремится к ритмическому равновесию цветовых пятен. Если мысленно разделить рассматриваемую композицию на две равные половины, можно проследить ее цветовые взаимосвязи. В левой части композиции мафорий Богородицы и гиматий архангела темно-вишневого цвета. В правой части их поддерживает такого же цвета фелонь св. Николая Чудотворца. Сравнивая изображение Богородицы и архангела Гавриила понимаем, что его гиматий не мог быть иного цвета, чем охра, так как этим цветом написаны Христос и престол, расположенные рядом с ним. Вишневый цвет как торжественный аккорд начинает звучать в фигуре архангела Михаила, переходя на мафорий Богородицы. Но там уже набирает силу охра, достигая своего максимального звучания в фигуре Гавриила. Затем, в облачениях св. Николая, охра постепенно «затухает» (лик, нимб, епитрахиль,

Евангелие), а вишневый, напротив, поддерживаемый голубым, вновь активизируется, замыкая композицию.

Различны трактовки образов основателей монастыря. Фигура прп. Мартиниана вписана в общий колорит фрески. Монашеские облачения, выполненные полупрозрачными красочными слоями, сложны по цвету. Местоположение фигуры – напротив изголовья погребенного, не позволяет оставить изображение святого без внимания. Дионисий акцентирует взгляд зрителя на фигуре преподобного Ферапонта, решая его параманд активным, темно-коричневым цветом. Этим же цветом он делает обводку колена и рукава святого, тем самым проявляя фигуру. Помещенный на передний план, силуэт основателя монастыря напоминает своими очертаниями лежащий камень, за которым граница позома и голубого фона читается как горизонт или берег с кромкой воды. Это словно первый камень-основание, с которого на берегу Бородаевского озера началось строительство Ферапонтова монастыря.

В композиционном отношении три первые фигуры вписываются в абрис дуги, фигура же св. Николая Чудотворца воспринимается как вертикаль (ил. 24). На реконструкции собора Рождества Богородицы показано местоположение фрески (ил. 25), заключенной в двухцветную опушь. Те же цвета – охра и красно-коричневый, художник использовал для декора откосов расположенных рядом дверей южного перспективного портала. Верхний охристый край опуши фрески шел по валику – границе подклета; внутренняя, коричневая полоса находилась уже на плоскости стены. В первоначальном варианте, когда композиция была открыта для обозрения, три ее центральные фигуры – Богородица и архангелы, перекликались с тремя пряслами южной стены собора. Дуга, или арка, объединяющая их, соотносилась с куполом и общей формой собора, а фигура св. Николая – с главой Никольского придела. Кроме того, ритмически фигура святого повторяла силуэт апсиды Никольского придела. И наконец, тектонические элементы композиции «дуга – вертикаль» повторялись в закомарах, кокошниках и лопатках собора. В этом смысле композиция сюжета,

помещенного над захоронением преподобного Мартиниана, идеально вписывалась в архитектуру главного монастырского храма.

Подобную композиционную схему имеют и другие сцены росписи внутри собора. Прежде всего, это касается идущего по сводам цикла «Чудес и притч Христовых» и сюжетов: «Брак в Кане Галилейской», «Воскрешение дочери Иаира. Исцеление кровоточивой жены» (ил. 26), «Притча о брачном пире» (ил. 27), «Лепта вдовицы. Исцеление двух слепых», «Притча о мытаре и фарисее. Притча о блудном сыне», «Притча о девах разумных и неразумных» (ил. 28) и других (ил. 29). Четыре акафистные композиции на сводах юго-западного и северо-западного углов построены таким же образом – «дуга – вертикаль». Это: «Видеши отроцы халдейстии...», «Возсиявый во Египте просвещение истины...», «Хотящу Симеону от нынешнего века преставитися» и «Весь бе в нижних и вышних». Многократно повторенная на сводах собора композиционная схема имеет свою логику: принцип «дуга – вертикаль» то же, что и «арка – опора» в архитектурной конструкции собора. В пространстве храма мы видим ту же тектонику – это своды и арки, опирающиеся на столпы и стены (ил. 30).

Под сводами в люнетах четверика размещены большие многофигурные композиции «Покров Богоматери», «Что ти принесем Христе», «О тебе радуется». Построенные на симметрии, они также включают в себя конструкции из «дуг» и «вертикалей». Повторение этих схем видим в реальной архитектуре: столпы и расположенные над сводами арки (ил. 31–33). Сложные композиции на стенах работают на пространство собора, являясь, по сути, продолжением его интерьера.

Итак, структурные элементы фресковых композиций сводов переходят и на плоскости стен, находящихся со сводами в общем уровне. В больших, построенных на симметрии многофигурных сценах появляются условно-пространственные характеристики, решаемые художником через ритмическое повторение «вертикалей» и «арок», как бы уходящих в перспективу. Это является основополагающим моментом вписанности живописи в пространство собора, так как в ее основе лежат элементы реальных архитектурных конструкций. В этой связи наружная фреска над погребением

преподобного Мартиниана является своеобразным композиционным модулем, многократно повторенным в росписях сводов и сценах общего с ними уровня. Ближе к нижним ярусам стенописи архитектурная ситуация меняется, соответственно, меняется и характер композиционных построений.

Вернемся к фреске над погребением. Основанные на симметрии сцены с тронными образами Богоматери и предстоящими обычно располагались в конхах алтарных апсид. Они органично вписывались в объемное пространство и в то же время не менее эффектно смотрелись на плоскости, сохраняя при этом доминирующее положение центральных фигур. Подобные композиции и их адаптированные к русской изобразительной традиции варианты были рассмотрены исследователем А. А. Рыбаковым в работе «Икона „Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом“ XIV в. из Вологодского музея (к вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII–XIV вв.)»¹⁵⁴. Характерно, что при изменении материала и формы основы (конхи, плоскости) в символическом смысле ничего не менялось: это был образ Небесного Царя (Царицы) и предстоящих им святых. Как и в объемной конхе, в плоскостном варианте стоящие дальше всех от центрального образа фигуры (либо меньшие по размеру фигуры переднего плана) символически находились ближе всего к зрителю. Исходя из вышесказанного, можно заключить, что композицию фрески над погребением прп. Мартиниана, являющуюся, по сути, монументальной иконой, обведенной по краям двухцветной опушкой, легко трансформировать в пространство конхи. А точнее, данную композицию, вероятно, можно было воспринимать как условную конху-аркосолий, которая, осеняя погребение святого, как бы накрывала его невидимым телом храма-реликвария. Если представить ферапонтовскую фреску расположенной на вогнутой поверхности, то она будет схожа, например, с мозаикой левой апсиды собора в Мессине (Сицилия, XIV в.), где сидящая на троне Богоматерь Кипрская

¹⁵⁴ Рыбаков А. А. Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» XIV в. из Вологодского музея (к вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII–XIV вв.) // Литература и искусство в системе культуры. М. : Наука, 1988. С. 288–303 // Церковная история Вологодского края. [Сайт]. URL: https://www.booksite.ru/civk/4_st-123.html (дата обращения: 15.09.2017).

держит перед собой Младенца Христа (ил. 34). Трон окружают стоящие архангелы (ил. 35) и святые покровительницы Сицилии – Лючия и Агата, у ног которых изображены коленопреклоненные сицилийские королевы: жена Федерико III, Элеонора Анжуйская, и жена Пьетро II, Елизавета¹⁵⁵. Стилистически различные, произведения идентичны в плане композиции. Богоматери предостоят в обоих случаях святые покровители конкретного места: в одном случае – святые мученицы, в другом – св. Николай Чудотворец, придел которого находится в непосредственной близости от погребения. Миссия святых – ходатайствовать перед Богоматерью за коленопреклоненных особ (царских или монашеских), фигуры которых (меньшего масштаба) располагаются на переднем плане. Важно, что фреска над захоронением прп. Мартиниана представляла собой вариант убранства алтарных конх, и наличие подобного рода композиций обеспечивало умершему расположение над ним символического алтарного пространства или храма-усыпальницы, что соответствовало традиции погребения в алтарях особо значимых персон и создавало образ храма-реликвария задолго до появления реальной, каменной гробницы.

Среди ранних древнерусских памятников церковного искусства не прослеживается устойчивого развития «Богоматери Печерской с архангелами». Популярным на Руси данный иконографический тип становится позже, в конце XVI в.¹⁵⁶ В описях Ферапонтова монастыря именоваться «Печерской» изображение над погребением начинает только с XVIII в., а до того времени фреска не упоминалась. Соответственно, фиксируя тип Богородицы, составитель Описи четко знал его признаки. Для икон Богоматери Печерской того времени было характерно присутствие архангелов возле трона, а преподобные Антоний

¹⁵⁵ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. М. : Православ. паломник, 1998. Т. II. Ил. 244; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 149.

¹⁵⁶ Заиграйкина М. Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими святыми Антонием и Феодосием Печерскими» XVI века из Успенского собора Московского Кремля // Academia. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/4324114/The_XVIth_century_icon_of_the_enthroned_Virgin_with_Saints_Antony_and_Feodosiy_Pecherskie (дата обращения: 04.01.2017).

и Феодосий Печерские изображались как стоящими, так и коленопреклоненными. Подобную иконографию имеют многочисленные образцы гравюр и икон, происходящих из Малороссии, что было связано, в том числе, и с активизацией деятельности Киево-Печерской лавры¹⁵⁷.

Итак, фреска над погребением прп. Мартиниана выглядит для своего времени одиноким и исключительным примером, однако ее программное значение подтверждается именно слабой распространенностью данной иконографии Богородицы как в искусстве эпохи Дионисия, так и в более ранние периоды древнерусской живописи. Адаптированный Дионисием к архитектурной ситуации иконографический тип композиции, встречающийся в византийской традиции в убранстве алтарных конх, обеспечил захоронению прп. Мартиниана расположение над ним символического тела храма-усыпальницы. В этом случае могила бывшего игумена, не выделенная на период исполнения росписи отдельной гробницей, с появлением фрески включалась в архитектурный и сакральный комплекс собора, становясь его неотъемлемой частью. В символическом смысле фреска была близка порталной росписи, которая в своих верхних ярусах (что упоминалось выше) также решалась как конха: та и другая композиции демонстрировали своими программами «открытых апсид» образ «Неба небес»¹⁵⁸. Благодаря композиционно-конструктивному решению, построенному на соотношениях «дуги и вертикали», фреска оказалась пространственно связанной не только с внутренними росписями верхних ярусов, но и с архитектурой собора в целом. Архитектонические характеристики небольшой композиции сделали ее совершенной моделью собора Рождества Богородицы.

¹⁵⁷ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Вильнюс : Вильнюс. православ. епарх. упр., 1991. С. 44–56.

¹⁵⁸ Примечательно, что в 1641 г. при постройке над погребением церкви Прп. Мартиниана, примкнувшей к собору Рождества Богородицы, над могилой святого была сделана большая ниша-аркосоль, и фреска Дионисия оказалась вписанной уже в реальную нишу.

Глава 2. ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИЙ И ТЕМАТИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ В СТЕНОПИСИ ИНТЕРЬЕРА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ

2.1. Фрески нижнего пространственного уровня

2.1.1. Цикл композиций на столпах

Цикл фресковых композиций Дионисия на столпах в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря представляет собой стоящие фронтально фигуры, вписанные в прямоугольники размером от 207 до 228 см в высоту (включая нижнюю разграничную линию) и от 138 до 147 см в ширину¹⁵⁹ (ил. 36). На гранях западной пары столпов представлены образы святых воинов – мучеников и великомучеников: Федора Стратилата, Никиты Готфского, Андрея Стратилата, Димитрия Солунского, Федора Тирона, Георгия Победоносца, Мины Котуанского и Артемия Антиохийского. На восточных столпах расположены мученики Кирик и Иулитта, святители апостол Иаков, митрополит Петр и сцена преставления св. Николая Мирликийского. В переходе из жертвенника в алтарь аналогичное положение занимают фигуры митрополитов Леонтия Ростовского и Алексия Московского. Отсутствие (с начала XX в.) алтарной преграды позволяет воспринимать цикл целиком. Он отличается композиционной простотой: изображения занимают строго отведенное место, связываются между собой однотипностью (за исключением сцен преставления св. Николая и мучеников Кирика и Иулитты), создавая ритм и структурируя живописную среду интерьера. Святые на столпах, словно каркас, «держат» соборную стенопись, развивающуюся из подкупольного пространства и обрамляющуюся внизу поясом пелен.

¹⁵⁹ Вздорнов Г. И. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (перечень композиций). М. : Теза, 1998. С. 15–16.

В посвященной фрескам собора искусствоведческой литературе, святые цикла упоминались в общем контексте росписи. Военная тема, являющаяся одной из основных на протяжении всей истории древнерусской живописи, приобрела у Дионисия ярко выраженное лирическое звучание¹⁶⁰. Вместе с тем, на сегодняшний день остается неизученной последовательность изображений, не выявлена их связь друг с другом, которая, вне сомнения, должна была существовать наряду с программными установками, композиционной и ритмической связью. Задачи данного раздела исследования – анализ образов на столпах и выявление возможных принципов их последовательного размещения в соборном пространстве¹⁶¹. Традиция изображения одиночных фигур воинов-мучеников в нижней зоне стен и столпов, их связь с вкладыванием в опоры храмов святых мощей рассматривалась в ряде работ¹⁶².

Образы воинов на столпах собора Рождества Богородицы предваряют архангелы Михаил и Гаврил, размещенные на портале у главных западных дверей. Те и другие имеют практически единый уровень росписи, схожие

¹⁶⁰ Так, В. Т. Георгиевский отмечал тонкий колорит изображений. Г. В. Попов рассматривал особенности трактовки Дионисием военной темы. Л. В. Нерсесян высказывал предположение о программном характере изображений святителей. См.: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 64; Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 104; Нерсесян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 53.

¹⁶¹ Предварительные исследования по этому вопросу были опубликованы автором в 2015 г., (см.: Силина О. В. Цикл композиций на столпах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря как пространственный церковный календарь // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57), ч. 1. С. 161–165), но с учетом новых материалов ранее высказанные предположения потеряли свою актуальность. Новое исследование вышло в 2020 г. (см.: Силина О. В. Пространственные взаимосвязи композиций стенописи Дионисия на столпах в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. Ярославль: ЯХМ, 2020. С. 13–28).

¹⁶² Walter Ch. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Hampshire: Ashgate, 2003; Сарабянов В. Д. Реликвии и образы святых в Софии Киевской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси: сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. М.: Индрик, 2011. С. 369; Захарова А. В., Сарабянов В. Д. Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской. Подкупольное пространство // Искусство христианского мира. Вып. XIII. М.: Изд-во ПСТБИ, 2016. С. 115–130; Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве второй половины XIV века в Византии и Руси. М.: Север. паломник, 2007. С. 108–125; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М.: Север. паломник, 2002. С. 56.

пропорции и колорит. Эти важные моменты создают иллюзию преемственности святыми роли и функции воинства небесного, что усиливает аналогия доспехов мучеников облачению архистратига Михаила. Фигуры воинов удлинённых пропорций объединены высоким оливково-зелёным позёмом и голубым фоном. Живопись имеющая ярко выраженное декоративное начало, построена на сочетаниях приглушённых тонов, где цветовое пятно является основой для мелких орнаментов, условного рисунка деталей воинских облачений и графики складок. Святые Димитрий Солунский и Георгий Победоносец располагаются на столпах напротив друг друга (первая пара) (ил. 37). Федор Тирон и Федор Стратилат, Андрей Стратилат и Мина Котуанский, помещённые на восточные и западные грани столпов, занимают равнозначное положение в общей пространственной плоскости (вторая и третья пары). Известно, что в византийской традиции отдельно стоящие фигуры располагались с учетом ранга и календарной последовательности¹⁶³. Одну из ранних концепций пространственного размещения встречаем в базилике Святой Екатерины на Синае (VI в.): в храме мощи святых были сгруппированы согласно месяцам их поминания и вмурованы в основания 12 колонн. На этих опорах помещались иконы – минеи на каждый месяц, где, среди прочих, были представлены и святые, мощи которых там покоились¹⁶⁴.

Чтобы понять принцип изображения отдельно стоящих фигур в соборе Рождества Богородицы, соотнесем дату памяти святого (по юлианскому календарю) с его пространственным местоположением. Кроме того, нужно учесть, что год начинался 1 сентября, соответственно, сентябрь – первый месяц в году, октябрь – второй и т. д. Последовательность дат памяти святых и соотнесение месяцев можно проследить на представленной схеме (ил. 38). Рассмотрим изображения на северо-западном и юго-западном столпах (ил. 39). Дни памяти Федора Стратилата и Федора Тирона отмечаются в одном месяце

¹⁶³ Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М. : Индрик, 2001. С. 49.

¹⁶⁴ Сарабьянов В. Д. Реликвии и образы святых в Софии Киевской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси : сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. М. : Индрик, 2011. С. 369.

(феврале), но в разные числа: 8 и 17 (при начале года 1 сентября это 8-й и 17-й дни шестого месяца)¹⁶⁵. У Димитрия Солунского и Георгия Победоносца дни памяти 26 октября (26-й день второго месяца) и 23 апреля (23-й день восьмого), у Никиты и Артемия Воинов – 15 сентября (15-й день первого месяца) и 20 октября (20-й день второго). В рассмотренных парах воинов календарные числа идут по возрастанию – слева направо (ил. 40). Обратную ситуацию наблюдаем, сравнивая Андрея Стратилата и Мину Котуанского – 19 августа и 11 ноября (19-й день двенадцатого месяца и 11-й день третьего, соответственно). Итак, дни памяти симметрично расположенных в пространстве пар воинов, на открытых для обозрения гранях столпов, возрастают в одном случае слева направо (восточные грани западной пары столпов и расположенные напротив друг друга южная и северная грани этих же столпов), а во втором создают противоположное движение (на западных гранях столпов). Получается как бы замкнутая связь, где симметрично расположенные крайние пары: Федор Стратилат – Федор Тирон и Мина Котуанский – Андрей Стратилат обеспечивают ее целостность и «движение» в одном направлении. Важно, что связь между изображениями происходит не в границах одного столпа, а в пространственных плоскостях, общих для граней парных столпов, либо в гранях, расположенных напротив друг друга относительно центральной оси собора.

Рассмотрим остальные образы (ил. 41). День памяти мучеников Кирика и Иулитты – 15 июля (15-й день одиннадцатого месяца), преставление Николая Чудотворца – 6 декабря (6-й день четвертого), память митрополита Петра – 21 января (21-й день четвертого), апостола Иакова – 23 октября (23-й день второго), митрополитов Алексия и Леонтия Ростовского – 12 февраля (12-й день шестого) и 23 мая (23-й день девятого месяца). Никита Готский связан с Кириком и Иулиттой общей пространственной плоскостью северных граней (ил. 42). В годичном цикле, начинающемся 1 сентября, их дни памяти возрастают по ходу

¹⁶⁵ Здесь и далее даты памятней святых даются по церковному (юлианскому) календарю. В круглых скобках приводятся дни празднования при начале года с 1 сентября.

солнца: от 15-го дня первого месяца – к 15-му дню одиннадцатого. У противоположной им пары изображений (южные грани этих же столпов), святителя Иакова и Димитрия Солунского, движение календарных дат идет в обратном направлении: от 23 октября (23-й день второго месяца) к 26 октября (26-й день). Здесь вновь наблюдаем замкнутую связь, объединяющую изображения на столпах. Аналогичная ситуация происходит с юго-восточным и юго-западным столпами (ил. 43). Соотношения идут по северным и южным граням от митрополита Петра – 21 декабря (21-й день четвертого месяца) к Георгию Победоносцу – 23 апреля (23-й день восьмого) и от Артемия Воина – 20 октября (20-й день второго) к преставлению святого Николая Чудотворца – 6 декабря (6-й день четвертого месяца). В алтарных столпах связи пойдут только по симметрично расположенным изображениям, так как не все грани были расписаны. От святого Иакова – 23 октября (23-й день второго месяца) движение пойдет к митрополиту Петру – 21 декабря (21-й день четвертого), а от святого Николая Чудотворца – к Кирику и Иулитте.

Таким образом, в соборном пространстве получается четыре «круга» связей, движение календарных дат в которых складывается в замкнутые циклы. Целостность циклу «обеспечивает» сам массив столпа, а оставшиеся (не вошедшие в цикл) образы святых соотносятся с симметричными композициями других столпов, образуя новые связи. Получается, что каждый отдельный столп связывает собою два соседних. Примечательно, что минологическая связь изображений отсутствует, если они размещены на примыкающих друг к другу и образующих угол гранях.

Как видим, связи между изображениями устанавливаются по принципам парности и симметрии, кроме того следует отметить симметрию движения (возрастания) календарных дат в циклах, расположенных напротив друг друга относительно центральных осей собора: «север – юг» и «восток – запад». Так, в центральном нефе движение календаря пойдет от алтаря в наос, в боковых нефях – в противоположном направлении. В трансепте – с севера на юг. На переходе из алтаря в жертвенник расположены образы святых митрополита

Алексия – 12 февраля (12-й день шестого месяца) и Леонтия Ростовского – 23 мая (23-й день девятого), симметричные пары которым отсутствуют. Их даты памяти возрастают в восточном направлении, что ритмически продолжает движение в боковых нефях в сторону алтаря.

Обнаруженный принцип размещения фигур можно проверить на других фресковых ансамблях, например, стенописи 1564 г. в ярославском Спасо-Преображенском соборе, где столпы имеют четыре уровня росписи, включая пелены (ил. 44). Рассмотрим западную пару столпов и соотнесем даты поминовения святых с их местоположением (ил. 45). В верхнем ярусе росписи на развернутых друг к другу гранях, аналогично церкви Рождества Богородицы, представлены вмчч. Георгий Победоносец и Димитрий Солунский. Направление движения календаря пойдет справа налево, от последнего к первому. Это направление будет поддержано изображениями св. князей – Федора, Давида и Константина Ярославских – 19 сентября (19-й день первого месяца) и князя Владимира – 15 июля (15-й день одиннадцатого). С противоположной стороны (восточные грани) образы воинов Никиты и Мины как бы замкнут движение, направив календарь слева направо. Движение внешних связей перекликается с концепцией Дионисия, но так как святые Георгий и Димитрий в ярославском соборе поменяны местами, то и связывающий их календарь идет в противоположном направлении.

В среднем ярусе у расположенных друг напротив друга великомучеников Андрея и Федора Стратилатах календарь пойдет точно так же, как и в верхнем, справа налево. Нейтральным он будет у святых князей Бориса и Глеба – 24 июля (24-й день одиннадцатого месяца) (западные грани), так как эти святые имеют общий день памяти, и далее от мученика Меркурия – 24 ноября (24-й день третьего) к Савве Стратилату – 24 апреля (24-й день восьмого) движение пойдет слева направо. Ниже, в паре великомучеников Пантелеимон – Артемий – 27 июля (27-й день одиннадцатого) и 20 октября (20-й день второго), календарь идет от последнего к первому. Две другие пары – Флор и Лавр – 18 августа (18-й день двенадцатого), а также князья ярославские Василий и Константин – 3 июля

(3-й день одиннадцатого месяца) будут иметь по общему дню памяти, а соответственно движение календаря окажется нейтральным. Итак, связи между образами западной пары столпов в гранях, объединенных общей пространственной плоскостью или лежащих напротив друг друга, являются либо нейтральными (если день памяти общий), либо одинаково направленными абсолютно во всех уровнях росписи.

Представляет интерес восточная (алтарная) пара столпов (ил. 46). В верхнем ярусе напротив друг друга изображены преподобные Кирилл Белозерский – 9 июня (9-й день десятого месяца) и Сергей Радонежский – 25 сентября (25-й день первого), соответственно календарь имеет направление от последнего к первому – справа налево, что будет соответствовать движению в верхнем ярусе западной пары столпов. На западных гранях память Дионисия Ареопагита (южный столп) – 3 октября (3-й день второго месяца) будет соотноситься с днем Игнатия Богоносца (северный столп) – 20 декабря (20-й день четвертого). Календарь в этом случае пойдет справа налево. На восточных гранях наблюдаем противоположное движение от Исаии Ростовского – 15 мая (15-й день девятого месяца) к Леонтию Ростовскому – 23 мая (23-й день). Можно сказать, что движение календаря в верхнем ярусе росписи восточных столпов совпадает с аналогичным ярусом западных. В среднем ярусе видим точно такую же схему движения: на противоположных гранях движение календаря пойдет от прп. Феодосия Печерского – 3 июня (3-й день десятого месяца) к прп. Антонию Печерскому – 10 июля (10-й день одиннадцатого); на западных гранях также справа налево, от прп. Ефрема Сирина – 28 января (28-й день пятого) к прп. Иоанну Лествичнику – 5 марта (5-й день седьмого) и в противоположную сторону на восточных гранях – от свт. Иакова Ростовского – 27 ноября (27-й день третьего) к свт. Игнатию Ростовскому – 28 мая (28-й день девятого месяца).

В нижнем ярусе росписи (на противоположных гранях столпов два уровня фигур) вверху представлены прпп. Павел Фивейский и Иоанн Куцник (южная грань северо-восточного столпа) с общим днем памяти 15 января (15-й день пятого месяца). Напротив них (северная грань юго-восточного столпа) размещены

прпп. Дионисий и Амфилохий Глушицкие с общим днем памяти 12 октября (12-й день второго). Соответственно, движение календаря будет от последних – к первым, справа налево. В нижнем ярусе росписи (ближе к наосу) напротив друг друга изображены печерские святые, прпп. Мартирий – 25 октября (25-й день второго месяца) и Прохор – 28 сентября (28-й день первого). Календарь, как и в верхних парах, пойдет справа налево. Две последние находящиеся друг напротив друга фигуры со свитками идентифицируются как Максим Исповедник – 13 августа (13-й день двенадцатого) и Симеон Новый Богослов – 12 марта (12-й день седьмого месяца). Направление календаря от Симеона Нового Богослова к Максиму Исповеднику совпадет с предыдущей парой святых. Рассмотрим лежащие в общих пространственных плоскостях западные и восточные грани столпов. На западных гранях календарь пойдет справа налево, от Симеона Столпника – 1 сентября (1-й день первого месяца) к Феодосию Тотемскому – 28 января (28-й день пятого), а на восточных – в противоположном направлении: от Григория Армянского – 30 сентября (30-й день первого) к целой группе святых, находящихся в этом же уровне, причем дни памяти у них будут позже: Спиридон Тримифунтский – 12 декабря (12-й день четвертого месяца), Лев Катанский – 20 февраля (20-й день шестого), Варлаам и Иоасаф, имеющие общий день памяти 19 ноября (19-й день третьего).

Итак, направление календаря в нижнем ярусе росписи в противоположащих, восточных и западных, гранях столпов совпадает с аналогичным движением его в среднем и верхнем ярусе. Получается, что ход календаря в образах святых на восточной и западной паре столпов одинаков, то есть ярославский художник использовал один и тот же принцип (общую схему) пространственных взаимосвязей для столпов как в наосе, так и в алтаре. Если у Дионисия группа календарных связей в западной паре столпов симметрична (относительно оси «север – юг») связям на восточной паре столпов, то в Спасо-Преображенском соборе наблюдаем простой повтор схемы, ее удвоение в алтаре при сохранении основного принципа парного взаимодействия фигур. Отдельно следует сказать о южных и северных гранях столпов, выходящих в средний и боковые нефы.

У Дионисия календарные даты памяти святых выстраивают связь, которая обеспечивает «взаимодействие» изображений западной пары столпов с восточными (алтарными). Как рассматривалось выше, направление календарей в этом случае симметрично относительно центральной оси главного нефа. В ярославском соборе аналогичные связи по нефам западной и восточной пар столпов не просматриваются, так как движение календаря в парах фигур получается разнонаправленным¹⁶⁶. Вероятно, в этом случае образы алтарных столпов не мыслились в единстве с храмовыми, а иконостас был той реальной преградой, которая делила храм на две части. Сложность объединения изображений в замкнутый цикл по схеме Дионисия могла заключаться еще и в том, что столпы ярославского собора имели не один, а три яруса фигур. В этом случае выбор святых на гранях, выходящих в нефы, мог диктоваться программными решениями. Например, в нижнем ярусе размещены византийские монахи и пустынники: прпп. Макарий Великий, Даниил Столпник и другие. На этих же гранях (по вертикали) в среднем ярусе – прпп. Никон, Антоний и Феодосий Печерские, Савва Сторожевский. В верхнем уровне – прпп. Варлаам Хутынский, Кирилл Белозерский, Сергей Радонежский, Димитрий Прилуцкий. Следовательно, выстраивается линия преемственности древней монашеской аскезы русскими подвижниками. Программные связи наблюдаем на аналогичных гранях западной пары столпов. В верхнем и среднем ярусе на южных и северных гранях размещены воины – мученики и великомученики: Федор Тирон, Димитрий Солунский, Христофор и Федор Стратилат (юго-западный столп); Трифон, Георгий, Иоанн Воин, Андрей Стратилат (северо-западный столп). В нижнем ярусе росписи святые на этих же гранях (Иустин Философ, Артемий Воин, Савин,

¹⁶⁶ Особенно это наблюдается в среднем нефу: на южных гранях северной пары столпов в верхнем уровне росписи календарь пойдет из наоса в алтарь, от вмч. Георгия Победоносца – 23 апреля (23-й день восьмого месяца) – к прп. Кириллу Белозерскому – 9 июня (9-й день десятого), а в среднем уровне этих же граней – наоборот, из алтаря в наос, от прп. Антония Печерского – 10 июля (10-й день одиннадцатого) к мч. Андрею Стратилату – 19 августа (19-й день двенадцатого месяца). Интересно, что в боковых нефу дни памяти святых, размещенных на южных гранях южной пары столпов и северных гранях северной пары (за частичным исключением нижнего уровня фигур в северном нефу), пойдут по возрастанию из алтаря в наос. Вряд ли это является случайным, вместе с тем, очевидно, что связи образов в пространстве нефов Спасо-Преображенского собора имели для художников второстепенный характер.

исцелитель Пантелеимон) включаются в группу, где также преобладают мученики.

Таким образом, в результате исследования изображений на столпах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря были обнаружены минологические (работающие по принципу общих пространственных или противоположащих плоскостей) связи, наличие которых подтвердилось в композициях столпов ярославского Спасо-Преображенского собора. При построении связей основополагающими были: 1) направление календаря; 2) парность образов. Парность чаще всего диктовалась общим чином святости или общим днем памяти. Все это упрощало задачу художникам, так как избавляло их от мучительного процесса организации общей и последовательной связи фигур цикла. Принцип парности являлся универсальным, поскольку допускал, во-первых, относительную свободу в выборе персонажей, ведь при заданном направлении календарного хода один из святых всегда имел более ранний день памяти, а другой – более поздний; во-вторых – вариативность в «рисунке» самой схемы связей. В соборе Рождества Богородицы она строилась на симметрии относительно центральных храмовых осей, а в ярославском Спасо-Преображенском соборе была одинаковой и в алтаре, и в наосе.

2.1.2. Фрески южной, западной и северной стен. Цикл Вселенских соборов

Цикл Вселенских соборов в стенописи Дионисия является самым ранним из сохранившихся в древнерусской монументальной живописи. Семь сцен размещены на южной, западной и северной стенах собора Рождества Богородицы (ил. 47). Выбранный для расположения многофигурных композиций нижний пространственный уровень росписи удобен для зрительного восприятия, несмотря на то, что цикл частично перекрывает западная пара соборных столпов. Вместе с тем, вертикальные грани их углов, горизонтальные членения ярусов росписи и кубичность формы перекликаются со стремящимися к квадрату композициями Соборов, обеспечивая их вписанность в архитектурное пространство.

Появление данных циклов в монументальной храмовой декорации было связано с богослужебной практикой празднования дней памяти отцов Вселенских соборов и Недели Торжества Православия (первой недели Великого поста)¹⁶⁷. Описания заседаний и их участников содержались в славянских переводах св. Иоанна Дамаскина, Иоанна экзарха Болгарского, Житии Федора Студита, активно противостоявшего иконоборцам¹⁶⁸. Наиболее полное иконографическое исследование принадлежит Кр. Уолтеру¹⁶⁹. В отличие от памятников Сербии, Румынии, Афона, где фресковые циклы размещались в нартексах и экзонартексах, на Руси Вселенские соборы стали изображать в наосе, что свидетельствовало об их высоком статусе и связи с богослужением¹⁷⁰.

Циклу ферапонтовских фресок предшествовали, вероятно, подобные изображения в других храмах, расписанных Дионисием, а возможно, и не только им: фрагменты композиций сохранились в Воскресенском соборе города Волоколамска (1480–1494)¹⁷¹. История исследования ферапонтовского цикла насчитывает немало работ, где внимание уделялось иконографии, символике и художественным особенностям композиций. Так, В. Т. Георгиевский отмечал

¹⁶⁷ Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris : Librairie C, 1970. P. 6, 11, 14; Todić B. L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani // Древнерусское искусство. Русь, Византия, Балканы. XIII век. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. С. 43–57.

¹⁶⁸ Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних иконописцев...». Тема почитания икон в искусстве средневековой Руси. М. : Север. паломник, 2007. С. 45–46.

¹⁶⁹ Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris : Institut Français, 1970. См. также: Квливидзе Н. В. Вселенский Собор. Иконография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 9. М. : Православ. энцикл., 2005. С. 566–571.

¹⁷⁰ Нерсесян Л. В. Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М. : Север. паломник, 2009. С. 238–241.

¹⁷¹ По мнению Г. В. Попова, циклы Вселенских соборов могли иметься в храмах Савино-Сторожевского (вторая четверть XV в.), Иосифо-Волоцкого (1484–1486), Пафнутиево-Боровского (ок. 1467–1476) монастырей (см.: Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М. : Искусство, 1975. С. 21–22, 83–84; Попов Г. В. Поездка Дионисия на Белоозеро // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М. : Наука, 1989. С. 42; Попов Г. В. Дионисий. М. : Север. паломник, 2002. С. 10, 13; Попов Г. В. Вопросы изучения творчества Дионисия // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 13).

соответствие сцен иконописному подлиннику новгородской редакции¹⁷². Включение Дионисием цикла в роспись собора В. Н. Лазарев считал одной из новых тем в русской монументальной живописи, на появление которой оказали влияние программы декораций сербских памятников XIII–XIV вв., привнесенных на Русь спасавшимися от турок мастерами¹⁷³. Кроме того, ученым была высказана мысль о возможных причинах появления цикла, одной из которых было желание показать незыблемость церковных догматов в связи с брожением умов¹⁷⁴. На актуальность появления цикла в связи с возникшей ересью жидовствующих, укреплением государства и особом почитании Богородицы указывали Т. Н. Михельсон, Н. К. Голейзовский, Ю. Г. Малков, Л. В. Нерсесян, И. А. Шалина¹⁷⁵ и другие авторы. Тематическая связь Вселенских соборов с фресками расположенного в южной апсиде Никольского придела рассматривалась в работах А. А. Рыбакова и И. А. Шалиной¹⁷⁶. Изображение Соборов также связывалось с отражением идеи Софии Премудрости Божией, где собрания патриархов выступали как семь Ее столпов¹⁷⁷ (Притч. 9:1–6). В цикле Дионисия Л. И. Лифшиц отмечал переход от южнославянской жанровости к обобщенному символическому звучанию сцен как духовному пиру

¹⁷² Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 109.

¹⁷³ Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства: в 13 т. / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. III. М.: АН СССР, 1955. С. 520.

¹⁷⁴ Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. С. 252.

¹⁷⁵ Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства: в 13 т. / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. III. М.: АН СССР, 1955. С. 521; Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему акафиста // ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л.: Наука, 1966. С. 149; Голейзовский Н. К. Заметки о Дионисии // Византийский временник. Т. XXXI. М.: Наука, 1971. С. 177; Малков Ю. Г. Тема Вселенских соборов в живописи XVI–XVII веков // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4. С. 66; Нерсесян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2002. С. 31.

¹⁷⁶ Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2005. С. 209; Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей северо-восточных компартиментов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2005. С. 171–172, 183.

¹⁷⁷ Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М.: Белый город, 2006. С. 6.

Премудрости¹⁷⁸. Высказывалось мнение, что на появление данной темы в стенописи собора мог повлиять живший в монастыре опальный киевский митрополит Спиридон¹⁷⁹. Не исключалась также роль в этом преподобного Иосифа Волоцкого. Обобщающей работой по данному циклу фресок стал каталог Е. Н. Шелковой¹⁸⁰, куда вошли не только результаты предыдущих изысканий, раскрывающих особенности расположения и построения композиций, но и технико-технологическая информация, в основе которой лежали научно-исследовательские и консервационные работы, проходившие в соборе Рождества Богородицы с 1981 по 2011 г. В рассмотренной литературе неоднократно затрагивался вопрос о нарушении хронологической последовательности сцен Соборов и о возможных причинах, повлиявших на выбор художника, разместившего друг за другом III, I, и II Соборы вместо I, II и III. С указанной последовательностью оказались согласны большинство ученых¹⁸¹, этой точки зрения придерживается и автор настоящей работы.

Исследователями были выдвинуты гипотезы, объясняющие нарушение порядкового размещения сцен. Это связывалось: 1) с важностью постановлений III Вселенского собора в контексте посвященного Богородице храма и близостью к сцене расположенного выше кондака 9 Акафиста Богородице, наглядно иллюстрирующего принятый на Соборе догмат¹⁸²; 2) с определенным

¹⁷⁸ Лифшиц Л. И. Тема «Вход в Дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков: Материалы и исследования / Гос. музей-заповедник «Московский Кремль». — Вып. XI. — М.: Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 174–195.

¹⁷⁹ Голейзовский Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV–XVI вв. // Византийский временник. Т. XXVI. М.: Наука, 1965. С. 235; Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2005. С. 207–209.

¹⁸⁰ Шелкова Е. Н. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Стенопись Дионисия. 1502 г. Цикл «Вселенские соборы»: кат. // Ферапонтовские чтения. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 6. Ферапонтово: Вологжанин, 2014. С. 229–259.

¹⁸¹ Впервые данный порядок сцен привел в своей статье Ю. Г. Малков (см.: Малков Ю. Г. Тема Вселенских соборов в живописи XVI–XVII веков // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4. С. 65).

¹⁸² К сожалению, автора данной версии обнаружить не удалось, в любом случае она лежит в рамках связи цикла Соборов с Акафистом Богоматери.

тематическим единством III Собора и фресок Никольского придела¹⁸³; 3) с историко-тематическими параллелями III Собора и событиями церковно-политической жизни Москвы конца XV в.¹⁸⁴ Более подробное рассмотрение представленных гипотез не входит в задачу нашего исследования. Очевидно, что нарушение Дионисием хронологии Вселенских соборов имело программный характер, а соответственно, должно было оставаться актуальным и «работать» не только в дионисиевском, но и в будущем времени. В связи с данной проблемой представляется уместным предложить в качестве дополнительной версию о взаимосвязи цикла Соборов с богослужебной практикой. На наш взгляд, речь может идти о еще одном варианте смысловой и пространственной связи, а конкретно – богослужебной, ставшей причиной нарушения последовательности сцен. Раскрытию этого вопроса и посвящена данная часть нашего исследования.

Обратимся к дням памяти Вселенских соборов в круге литургического года, начинавшегося 1 сентября. В Типиконе Софии Константинопольской, получившем свое завершение к IX–X вв., эти памяти были как общими, так и отдельными. Отдельные памяти праздновались: 9 сентября – III Собор, 15 сентября – VI, 11 октября – VII, 29 мая – I Собор, 11 и 16 июля – IV, 25 июля – V, 3 августа – II¹⁸⁵. По параллельно существовавшему Студийско-Алексиевскому Типикону (1034 г., монастыри Студийской конгрегации), память отмечалась только три раза в году¹⁸⁶. Службы по Типикону Великой Церкви отличались особой торжественностью, сложностью ритуала и получили распространение не только в кафедральных, но и во многих приходских храмах Византийской

¹⁸³ Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 205–210.

¹⁸⁴ Малков Ю. Г. Тема Вселенских соборов в живописи XVI–XVII веков // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4. С. 65–66; Нерсесян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2002. С. 68.

¹⁸⁵ Mateos J. Le Typicon de la Grand Eglise : in 2 vols. Roma : Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1962–1963. Vol. I: Le cycle des douze mois (Orientalia Christiana Analecta, 165). P. 22, 34–36, 66, 340–342.

¹⁸⁶ Пентковский А. М. Типикон Патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М. : Изд-во Моск. патриархии, 2001. С. 271–272, 289, 353–354.

империи. Богослужебный чин песенного последования просуществовал в Константинополе до вторжения франков в 1204 г. Он, однако, сохранился в других городах империи. Например, в кафедральном соборе Фессалоник по Уставу Софии Константинопольской продолжали служить и во времена св. Симеона Солунского (†1429). С начала XIII в. в Константинополе ведущим стал монашеский тип богослужения, был принят Иерусалимский устав¹⁸⁷. В месяцесловах служб дни памяти Соборов сократились. В ранних иерусалимских типиконах память праздновалась один или два раза в год, общим был день в неделю 7-ю по Пасхе. В поздних редакциях Иерусалимского устава сложилась система из трех памятей: в неделю 7-ю по Пасхе, в октябре и в июле¹⁸⁸.

Византийская литургическая традиция пришла на Русь вместе с принятием христианства, и есть предположение, что в ряде кафедральных храмов домонгольской Руси (Десятинной церкви, Софийском соборе в Киеве) богослужение совершалось по Уставу Великой Церкви. Данные, подтверждающие эту версию, немногочисленны. Несколько древнерусских кондакарей, а также некоторые литургические чины, сохранявшиеся в обиходе Софийского собора в Новгороде, в определенной степени говорят в пользу этого¹⁸⁹. Отсюда следует, что на Руси были известны дни памяти каждого из семи Соборов, несмотря на то, что по другим Уставам их количество было меньшим. Первые списки Иерусалимского Типикона появились в русском церковном обряде при митрополитах Алексии (1354–1378 гг.) и Киприане (1390–1406 гг.). Процесс перехода со Студийско-Алексиевского устава на Иерусалимский продолжался на Руси в течение всего XV в.

¹⁸⁷ Скабалланович М. Н. Толковый Типикон // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovyy-tipikon/10 (дата обращения: 06.12.2018).

¹⁸⁸ Лукашевич А. А. Вселенский собор. Гимнография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. [Электронная версия]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155488.html> (дата обращения: 05.12.2018).

¹⁸⁹ Дудченко А. Богослужение в Константинополе и на Руси: прошлое и перспективы : доклад на конференции «Orientale Lumen EuroEast II» (Константинополь, 7–11 мая 2007 года). (Онлайн-версия) // Православие в Украине. [Сайт]. URL: http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/dopovidi_ta_promovi/2007/05/15/7775.html (дата обращения: 06.12.2018).

Вернемся к дням памяти Вселенских соборов, зафиксированным в Типиконе Великой Церкви. Прежде всего, отметим, что хронологическая последовательность Соборов по минологию в круге церковного года нарушена. Выше указывалось, что за I Собором идет IV, за III – VI, а за V – II. То же самое наблюдаем и в месяцеслове Иерусалимского устава: первой в церковном году праздновалась память святых отцов VII Собора (октябрь), затем, в неделю 7-ю по Пасхе – I-VI Соборов, и с 13 по 19 июля выпадал День памяти святых отцов IV Собора. Несмотря на то, что в изображениях Вселенских соборов традиционно использовалась историческая последовательность, расположение памятей в Типиконах позволяет признать факт нарушения хронологии у Дионисия хоть и исключительным, но все же допустимым примером.

Соотнесем даты памяти Соборов с их пространственным местоположением в стенописи ферапонтовского храма. На южной стене 9 сентября – первая память в богослужбном году, но не I, а III Собора, 29 мая (в середине года) – I Собор, и 3 августа, в конце года – II Собор (ил. 48). Как видим, дни памятей в круге года следуют друг за другом и не противоречат размещению композиций, расположенных на южной стене или в одной общей плоскости. Направление движения календаря пойдет слева направо, по ходу солнца. На западной стене памяти 11 и 16 июля – это IV Вселенский собор, 25 июля – V Собор. Снова наблюдаем соответствие дней празднования следованию сцен друг за другом, слева направо. Но, подобно столпам, видим отсутствие минологической связи между II Собором на южной и IV Собором на западной стенах, так как они расположены на примыкающих друг к другу и образующих угол плоскостях. Как было показано выше, минологическая связь изображений не происходит, если плоскости, на которых они размещены, образуют угол. Вместе с тем, не исключены и попадания в минологий, но они носят несистемный характер. Далее, на северной стене представлены VI Собор – 15 сентября и VII Собор – 11 октября, направление движения календаря – по ходу солнца.

Итак, расположение сцен цикла не противоречит календарным памятям Вселенских соборов, в наибольшей полноте зафиксированных Типиконом

Великой Церкви. Заметим, что речь не идет о богослужении по Уставу Софии Константинопольской, а только о возможных днях празднования Соборов в Ферапонтовом монастыре в полном, а не сокращенном варианте. Эта апелляция к незыблемости церковных догматов, молитвенное обращение и почитание отцов – участников каждого в отдельности Собора явились бы весьма актуальными в связи с «брожением умов».

Как видим, в прямом взаимодействии между собой оказываются композиции Соборов, размещенные на общей плоскости стены. Движение календаря на южной, западной и северной стенах идет справа налево, что, в общем, совпадает с хронологическим направлением цикла: последнее все же приносится в жертву, проявляя первостепенность богослужебных связей. Можно сказать, что Дионисием было найдено компромиссное решение, где в целом были учтены и хронология событий, и празднования памятней о них. Если бы художник изобразил три первых Собора в историческом порядке, то литургическая связь между ними оказалась бы разрушенной.

Рассмотрим несколько возможных причин, подтолкнувших Дионисия к подобному решению, предложив ряд заключений и выводов.

1. Возможно, что на момент приезда Дионисия в Ферапонтов монастырь там существовала практика поминовений на литургии не совмещенных Вселенских Соборов, а каждого Собора в отдельности, что было характерно для византийской богослужебной традиции. Эта практика, как и идея разместить в росписи сцены Соборов в соответствии с днями их празднования могла быть подсказана художнику находящимся в монастыре митрополитом Киевским Спиридоном. В свое время он жил в Константинополе и до того, как был рукоположен в митрополиты в 1475 г., занимал должность «мегали еклистеза веститора» – заведующего патриаршей ризницей при кафедре Всеблаженной церкви Богородицы (Великой патриаршей кафедральной церкви)¹⁹⁰. После падения

¹⁹⁰ Ульяновский В. И. Митрополит Киевский Спиридон: явные и скрытые повествования о себе в сочинениях 1475–1503 гг. // ТОДРЛ. Т. 57. СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. С. 209–233 // Отдел древнерусской литературы Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Интернет-портал]. URL:

Константинополя в 1453 г. хранительницей традиций оказалась именно патриаршая Константинопольская церковь¹⁹¹. Исследователь личности Спиридона В. И. Ульяновский неоднократно отмечал в трудах владыки цареградскую, греческую ориентацию¹⁹².

2. Рождество Пресвятой Богородицы являлось главным престольным праздником Ферапонтова монастыря и первым большим праздником нового церковного года. Храм был летним и закрывался на зимний период в сентябре. Близость Рождества Девы Марии 8 сентября и Дня памяти III Собора 9 сентября не кажется случайной. В день празднования Рождества вечером на всенощной уже читалась память III Вселенского собора, отмечаемая на следующий день. Возможно, и этот момент в дополнение к важным в отношении Богородицы догматическим постановлениям и самой ранней памяти данного Собора в календарном году выделили его из шести остальных.

3. Результаты наших исследований, касающиеся анализа последовательности изображений в циклах фресок Дионисия в соборе Рождества Богородицы, доказывают наличие минологических принципов связей, выстроенных с учетом начала года 1 сентября. Кроме того, направление движения в отдельно взятом цикле соотносится с аналогичным направлением в другом. Движению композиций Вселенских соборов (как литургическому, так и историческому) по ходу солнца вторит расположенный над ними Акафист Богородицы, идущий в том же направлении. Обнаружение богослужебных связей в композициях Соборов свидетельствует о едином системном подходе художника к расположению в пространстве интерьера циклов сцен и образов. В этом смысле

<http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=xuU9RIPP4J4%3D&tabid=5957> (дата обращения: 10.12.2018).

¹⁹¹ Дмитриевский А. А. Типикон Великой Церкви, или современный Типикон греческих приходских церквей // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksey_Dmitrievskij/tipikon-velikoj-tserkvi-ili-sovremennyj-tipikon-grecheskikh-prihodskih-tserkvej/ (дата обращения: 05.12.2018)

¹⁹² Ульяновский В. И. Митрополит Киевский Спиридон: явные и скрытые повествования о себе в сочинениях 1475–1503 гг. // ТОДРЛ. Т. 57. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 209–233 // Отдел древнерусской литературы Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Интернет-портал]. URL: <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=xuU9RIPP4J4%3D&tabid=5957> (дата обращения: 10.12.2018).

стенопись храма в большинстве своих композиций являла образец совмещения сюжета (изображения) с датой его памяти. На особое, можно сказать, нарочитое внимание авторов программы росписи к минологии могла повлиять сравнительно молодая практика празднования Новолетия 1 сентября, начавшаяся после перехода в 1492 г. (7000 от сотворения мира) Иваном III на юлианский календарь. Тогда светское начало года соединилось с церковным и стало отмечаться на Руси как общий церковно-государственный праздник.

2.1.3. Фрески западной стены. Страшный суд

Композиция «Страшный суд» в соборе Рождества Богородицы занимает бóльшую часть западной стены и захватывает половину западного свода (ил. 49). Разделенная на ярусы полосами светло-зеленых поземов, сочетающихся по цвету с голубым фоном, она представляет целостную картину, объединившую в себе отдельные сюжеты и образы. Основу композиционной структуры составляют симметрия и противопоставление сцен. В верхней части люнета ангелы сворачивают небо в свиток, ниже размещен деисус с коленопреклоненными Адамом и Евой. К сожалению, образ Христа Судии был утрачен в XVIII в. в связи с растеской окна. По сторонам от деисуса (на своде) представлены сидящие апостолы. Ниже – Этимасия и шествующие по направлению к Престолу праведники (слева) и грешники (справа). В этом же уровне находится чуть большее по масштабу «Видение пророку Даниилу», состоящее из двух сцен. В следующем ярусе представлены «Богоматерь в Раю» и «Лно Авраамово» (слева), напротив них «Земля и вода отдают мертвых» и мучения грешников (справа). В основании композиции «Страшный суд» находятся «Шествие праведников в Рай» и сцена ада.

Иконографии Страшного суда посвящен целый ряд специальных исследований¹⁹³. Ее окончательное становление произошло в византийском

¹⁹³ Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. 3. Одесса: Тип. А. Шульце, 1887. С. 285–381; Буслаев Ф. И. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Исторические очерки

искусстве к XII в. Литературными источниками ранних композиций Страшного суда были тексты Евангелий (Мф. 25:1–46; Ин. 5:22–29) и «Откровение» апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Развернутая, подробная иконография складывалась под влиянием чтений в период Великого поста Триоди постной и святоотеческих сочинений: «Откровений» Мефодия Патарского (†312), «Слова» прп. Ефрема Сирина (†373), Жития Василия Нового (†944), толкований на Книгу пророка Даниила (Дан. 7) и других¹⁹⁴. В русской монументальной и иконописной традиции XV–XVI вв. тексты получили подробную визуализацию: новые сюжеты были добавлены к основной композиции.

Фреска Дионисия многократно упоминалась в работах исследователей, как в беглом обзоре программы росписей, так и специальных статьях. Остановимся на наиболее значимых из них. Исследуя хорошо сохранившуюся композицию, Л. В. Нерсесян отмечал ее исключительное значение в силу того, что творение Дионисия попадало на период формирования в XV – первой половине XVI в. особого варианта иконографии Страшного суда, не имеющего аналогов в поствизантийской живописи¹⁹⁵. За исключением росписей 1408 г. в Успенском соборе Владимира (Андрей Рублев, Даниил), от этого периода сохранилось всего

русской народной словесности и искусства : в 2 т. Т. 2. СПб. : изд. Д. Е. Кожанчикова, 1861. С. 133–155; Пуцко В. Г. Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире (к иконографии Страшного суда) // Древнерусское искусство XV–XVII вв. М. : Искусство, 1981. С. 118–127; Цодикович В. К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI вв. Ульяновск : Ульян. обл. газ. изд-во, 1995; Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М. : Художеств. шк., 2010. С. 221–231; Шелкова Е. Н. Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 220; Никитина Т. Л. Традиции использования композиции «Страшного суда» в стенописи X–XVII вв. // Кириллов : краеведческий альманах / гл. ред. Ф. Я. Коновалов. Вып. III. Вологда : Легия, 1998 // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Сайт]. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2215> (дата обращения: 21.10.2020).

¹⁹⁴ Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М. : Художеств. шк., 2010. С. 225.

¹⁹⁵ Нерсесян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 281.

несколько икон¹⁹⁶. Наиболее ранняя из Успенского собора Московского Кремля, датируемая периодом от конца XIV до конца XV в., могла, по мнению автора, послужить Дионисию в качестве образца¹⁹⁷. Вместе с тем, Л. В. Нерсисян определял «Страшный суд» в соборе как композицию с особым иконографическим решением, выполненную в своеобразном, кратком варианте, где были опущены целые сюжеты, детали и подробности¹⁹⁸. Одной из таких особенностей являлась компоновка двух сцен «Видение пророку Даниилу четырех погибельных царств». Два сюжета, расположенные под западными арками, оказались выделены бóльшим масштабом и пространственно разведены по сторонам от главной композиции¹⁹⁹.

В контексте отражения в росписи собора догмата о спасении души Л. В. Нерсисян отмечал тематические связи «Страшного суда» с икосом 11 Акафиста Богородицы «Светопримную свещу, сущим во тьме явльшуюся...» (западная грань юго-западного столпа) и «Притчами о Царстве небесном» («Притча о мытаре и фарисее», «Притча о брачном пире», «Притча о блудном

¹⁹⁶ Иконы не имеют точной датировки. Наиболее ранняя среди них – «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля, конца XIV – конца XV в. За ней следует икона северных писем из села Ненокса конца XV – начала XVI в. (ГЭ) и три более поздние иконы: из собрания Б. И. и В. Н. Ханенко (КМРИ), из собрания А. В. Морозова (ГТГ) и из бывшего собрания Д. Ханна, их возможные датировки – первая половина XVI в. (см.: Нерсисян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 281). К приведенному списку следует отнести и псковскую икону «Страшный суд» 1460-х гг. (подробней об этом памятнике см.: Шалина И. А. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // «В созвездии Льва»: сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. С. 538–579).

¹⁹⁷ Нерсисян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 283–286.

¹⁹⁸ Нерсисян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 281.

¹⁹⁹ Нерсисян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 294–313.

сыне» и другие)²⁰⁰. По мнению автора, изображение Рая и «Притча о девах разумных и неразумных» имеют иконографическое сходство, а ферапонтовские росписи в целом, построенные на тонких символических и образных сопоставлениях, наглядно отражают тему просветленной эсхатологии, восходящей к мистическому опыту византийского и русского монашества²⁰¹. Ученый считал, что в изображении «Змея мытарств» художник использовал образ водного потока (своеобразную аллегория змея), изливающегося от престола и втекающего в пасть адского зверя²⁰².

Новые сведения о фреске Дионисия были приведены в статье Е. Н. Шелковой²⁰³. Так, автором были прочтены фрагментарно сохранившиеся надписи над группами шествующих грешников: «греки», «турки», «ляхи», «руси», а также ряд названий мытарств и мучений²⁰⁴. Многие исследователи обращали внимание на необычный, голубой цвет змея мытарств, называя его (как упоминалось выше) водным потоком, текущим в ад²⁰⁵, или воздушным потоком, идущим в обратном направлении: от геенны огненной к Этимасии²⁰⁶. Поясним, что традиционный для «Страшных судов» сюжет, где змей жалил Адама в стопу или пяту, на фреске Дионисия, по мнению исследователей, отсутствовал. Получалось, что он как бы исключался из композиции, замещаясь

²⁰⁰ Нерсисян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 289.

²⁰¹ Нерсисян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 290–292.

²⁰² Нерсисян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 288.

²⁰³ Шелкова Е. Н. Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 219–229.

²⁰⁴ Шелкова Е. Н. Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 222–223.

²⁰⁵ Цодикович В. К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI вв. Ульяновск : Ульян. обл. газ. изд-во, 1995. С. 15.

²⁰⁶ Шелкова Е. Н. Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 226.

нетрадиционными водным или воздушным «потоками». В этом случае «потоку» приписывались иные, а иногда и прямо противоположные изначальному «змею» значения: «утишение» пламени ада и геенны огненной²⁰⁷, реки жизни, символа последовательного очищения человеческой души²⁰⁸. Примеров замены змея на голубой (синий) поток в других памятниках не встречается, тогда как синий или сине-зеленый цвет змея мытарств является распространенным в иконографии Страшного суда, как и образ его предшественника, огненного потока, выходящего от ног Христа Судии. Это послужило поводом для более внимательного исследования фрески на западной стене.

Несмотря на то, что в верхней части змея, в непосредственной близости от Адама сохранность стенописи плохая, особенности современной цифровой съемки позволили нам обнаружить сохранившиеся детали данной композиции. Такой «исчезнувшей» и не попавшей в поле зрения исследователей деталью явилась голова змея мытарств, жалящего Адама в пяту. И не только голова, но и часть туловища змея, проходящего сквозь два кольца мытарств ниже фигуры праотца. По частично сохранившимся мазкам разбеленного азурита (основного цвета змея) можно проследить, что он, минуя последнее кольцо, шел вверх и влево, пересекая светло-вишневый гиматий Адама и устремляясь к его стопе (ил. 50 а, б). Следы азурита, используемого в написании головы змея и положенного поверх светло-зеленого позема за фигурой Адама, достаточно хорошо просматриваются. Неравномерная тональность позема (в границах змеиной головы он темнее, чем на остальной площади) также свидетельствует о первоначальном перекрытии его слоем другого цвета, выложенного, вероятно, по сухой поверхности.

²⁰⁷ Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков: Материалы и исследования. Вып. 11. М.: Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 189.

²⁰⁸ Нерсисян Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 286.

Интересна форма головы змея: округлая, она напоминает птичью и имеет широкий с горбинкой клюв. Из «клюва» выходил язык, которым змей жалил Адама. Подобную и довольно редкую птичью форму головы встречаем у змея на древнейшей псковской иконе «Страшный суд» 1460-х гг.²⁰⁹ Изображение змея на фреске имеет особую графью (ил. 51 а, б, в): сначала линия проводилась тонким, острым инструментом, затем, для набора толщины тела использовался более широкий инструмент с закругленным концом. Начертание велось свободно и мягко, но в соответствии с направлением первоначальной линии. Также мягко, частыми круглящимися движениями были отмечены на левкасе некоторые кольца мытарств. Примечательно, что цвет змея на псковской иконе – синий, а по его контуру идут белильные движки, указывающие на чешуйчатость тела и проявляющие его объем. Аналогичное решение объема, но уже контурной линией с белильными точками, видим на новгородской иконе третьей четверти XV в. (ГТГ)²¹⁰. По-иному, более условно решал задачи проявления и передачи фактуры змеиного тела Дионисий. Змей был декорирован белильными движками, напоминающими чешуйки и идущими в направлении сверху вниз (от головы к хвосту). Они имели редкий, разреженный характер (ил. 52). Однако для проявления объема этого было достаточно, так как монументальная композиция, как правило, воспринималась с определенного расстояния.

Несмотря на то, что змей мытарств расположен в центре сцены, Дионисий вписал его в голубой фон, сделав исчезающим и прозрачным. При выраженной симметрии и статичности фигур, расположенных по сторонам от змея, динамику в сцену вносят только архангелы в развевающихся гиматиях, с копьями в руках. Вместе с тем, цветовая структура композиции фрески неравномерна, контрасты и акценты преобладают в левой ее части (праведники, Богородица в Раю, шествие в Рай). Наиболее активный контраст белого фона и вишнево-коричневого

²⁰⁹ Шалина И. А. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // «В созвездии Льва»: сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. С. 538–579; с. 350, ил.

²¹⁰ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. М.: Искусство, 1963. Т. I. Кат. № 64, с. 121–124, ил. 72.

мафория Богородицы видим в сцене Рая (ил. 53). Эта сцена является не только композиционным центром левой части «Страшного суда», но и подчиняет себе более спокойную по колориту его правую часть. Находившийся когда-то в деисусе образ Христа Судии вряд ли мешал этому доминированию. Особенностью изображения Рая является решение трав на поземе, которые своей формой напоминают лежащие на земле тени от ангельских крыльев или райских кущ. Примечательно, что сцены, изображающие Богоматерь на троне в окружении архангелов, представлены в посвященном ей храме со всех четырех сторон света. Кроме западной стены мы видим Ее образ на востоке в центральной алтарной апсиде, на юге – это наружная фреска над погребением прп. Мартина, на севере – большая, расположенная в люнете, композиция «О Тебе радуется». Нет сомнения, что это размещение образов Пресвятой Богородицы, словно замыкающей храмовое пространство в кольцо, было программным решением Дионисия, акцентировавшего роль Царицы Небесной как устроительницы, приготовившей пристанище для людских душ, как символа открытых Райских врат, как ключа Царствия Христова, как надежды благ вечных (Акафист Богородице, икосы 3, 4, 8).

Таким образом, в этой части исследования нами были выявлены дополнительные пространственные взаимосвязи «Страшного суда» с росписью собора через образ сидящей на троне Богородицы в окружении архангелов. Кроме того, по фрагментам сохранившегося колера азурита, аналогичного общему цвету змея мытарств, была обнаружена голова змея, направленная к пяте Адама. Этот факт свидетельствует о том, что Дионисий в работе над композицией «Страшный суд» использовал сокращенный вариант традиционной иконографии и не отступал от нее.

2.1.4. Фрески центральной алтарной апсиды

В центральной апсиде собора в одном ярусе с изображениями на столпах расположена композиция «Служба святых отцов», которая в пространстве алтаря

воспринимается в единстве с изображением Богоматери с Младенцем, размещенным в конхе (ил. 54). Предстояние святителей находит свое продолжение в фигурах коленопреклоненных архангелов Царицы Небесной, которая сама в свою очередь символизирует божественный престол – «Царево седалище» и является средоточием всей соборной росписи²¹¹. Исследователями неоднократно отмечалась связь алтарного образа Богоматери как Вселенской Церкви с происходящим в алтаре таинством Евхаристии и изображением престолов в ярусе святителей²¹². На склонах арки вимы располагаются полуфигуры ветхозаветных пророков Моисея, Давида, Исаии, Даниила со свитками и атрибутами пророчеств в руках, имеющими прообразовательную символику (ил. 55). Изображения восходили к композиции «Похвала Богоматери», получившей распространение в византийской и южнославянской живописи с XIV в.²¹³ Подобная концепция алтарных фресок приобретала гимнографическую интерпретацию, выводя общую композицию верхнего яруса росписи на уровень «Похвалы» или «праздничной иконы Субботы Акафиста»²¹⁴. Помимо Рождественского собора аналогичное решение встречалось и в других русских памятниках XV–XVI столетий²¹⁵.

Последовательность размещения образов пророков на арке вимы хронологическая, в соответствии с упоминанием их в книгах Ветхого Завета (ил. 56). Примечательно, что фигуры этих же пророков, но в другом порядке,

²¹¹ Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 321; Рыбин В. В. Об изображении Богородицы с Младенцем на престоле в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 100, 102.

²¹² Лифшиц Л. И. О границах понятия «дионисиевский стиль» // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 146.

²¹³ Саликова Э. П. Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русском искусстве XV–XVI веков // Русская художественная культура XV–XVI веков : Материалы и исследования. Вып. XI. М. : Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 69–80.

²¹⁴ Квливидзе Н. В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) : сб. ст. / отв. ред. М. А. Орлова. М. : Север. паломник, 2005. С. 621–646.

²¹⁵ Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М. : Искусство, 1990. С. 25.

были размещены в пророческом чине дионисиевского иконостаса (1490 г.) и находились одесную от центрального образа Богоматери Воплощение²¹⁶. При соотнесении дней памяти пророков с их пространственным местоположением получаем симметричные (относительно центральной оси собора) минологические связи: от Моисея 4 сентября (04.01) – к Давиду 27 декабря (27.04) и от Даниила 17 декабря (17.04) – к Исаие 9 мая (09.09) (ил. 57).

Алтарная «Служба святых отцов» представлена в варианте «Поклонение жертве». Святители со свитками в руках по четверо с правой и левой стороны предстоят вполоборота двум престолом, изображенным на откосах окна²¹⁷. На правом престоле стоит дискос с Младенцем, на левом – потир и дискос. В замке откоса, в круге славы помещено изображение Ветхого Денми, композиционно объединяющее расположенные ниже престолы. В итоге само окно, как источник света, и его оформление являются композиционным центром «Службы святых отцов». Несмотря на то, что надписи у фигур практически не сохранились, в научно-исследовательской литературе закрепились следующие идентификации персонажей: первый слева от окна – св. апостол Иаков, далее св. Иоанн Златоуст, св. Афанасий Александрийский, св. Кирилл Александрийский (ил. 58). Справа от окна – св. Василий Великий, св. Григорий Богослов, св. Иоанн Милостивый, св. Спиридон Тримифунтский (ил. 59). Удлиненные фигуры епископов в светлых облачениях соотносятся с ангелами и дьяконами соседнего жертвенника. Они словно проявляются из серо-голубого фона, усиленного фрагментарно сохранившимся изумрудно-зеленым поземом. Ритм рук и свитков святых отцов создают текучее волнообразное движение, которое, соединяясь с вертикалями фигур, вносит в композицию ощущение покоя и торжественности.

²¹⁶ Шаромазов М. Н. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Тверь : ИП СИВ, 2011. С. 17, ил.

²¹⁷ Предварительные исследования «Службы святых отцов» опубликованы: Силина О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур : сб. ст. / сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 272–282; Силина О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: от слова к образу : сб. ст. / отв. ред. Е.А. Хрипкова. М. : РГГУ, 2022. С. 128–136.

Становление иконографии «Службы святых отцов» на примере византийских памятников было рассмотрено А. М. Лидовым²¹⁸. По мнению Ф. И. Успенского, на иконографию «Службы» повлияли религиозно-философские движения середины XII в., когда под сомнение ставилась истинность православного понимания Евхаристической жертвы, приносимой на литургии²¹⁹. В результате влияния этих дискуссий в системе декорации византийского храма в алтарных апсидах появляются два варианта «Службы святых отцов»: «Поклонение Этимасии» и «Поклонение жертве»²²⁰. Объединение в общей композиции нескольких иконографических типов Христа – Ветхого Денми и Жертвенного Младенца могло быть признано явлением того же порядка²²¹. По мнению Н. В. Пивоваровой, для композиции «Поклонение жертве» наиболее вероятным источником явилась молитва Евхаристического канона, когда священник, поклоняясь престолу от лица всех верующих, прославляет Величие Божие, его совершенство и благодеяния человеческому роду: «Достойно и праведно Тя пети, Тя хвалити...»²²² Также автор считала, что при формировании состава «Служб» предпочтение отдавалось святителям разных местностей, что подчеркивало вселенские масштабы Церкви, утвержденной на земле Христом²²³. Процессориальная иконография «Службы святых отцов» в русской монументальной традиции подробно рассматривалась В. Д. Сарабьяновым²²⁴.

«Поклонение жертве», как и другие алтарные композиции ферапонтовского собора были описаны первым монографом фресок В. Т. Георгиевским,

²¹⁸ Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 18–19.

²¹⁹ Успенский Ф. И. Очерки по истории византийской образованности. СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1892. С. 215.

²²⁰ Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes ikonographiques. Paris : Klincksieck, 1969. С. 372–373.

²²¹ Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб. : АРС ; Дмитрий Буланин, 2002. С. 35.

²²² Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб. : АРС ; Дмитрий Буланин, 2002. С. 38.

²²³ Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб. : АРС ; Дмитрий Буланин, 2002. С. 37.

²²⁴ Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 45.

считавшим, что «Служба святых отцов» в Ферапонтове не имеет отношения к прославлению Богоматери²²⁵. Особенности колорита росписи и ее программа рассматривались в работах И. Е. Даниловой, В. Г. Пуцко и других авторов²²⁶. Наиболее подробное исследование комплекса алтарных фресок было представлено А. А. Рыбаковым, который полагал, что роспись выполнялась отдельно от основного объема²²⁷.

Выбор конкретных святителей, представленных в алтаре, имел на наш взгляд, программное значение. Кроме того, внутри цикла должен был существовать принцип, определивший порядок расположения фигур. Предметом данного раздела исследования и явилось раскрытие этих вопросов.

Помимо ведущей евхаристической темы программа цикла могла определяться посвящением храма Пресвятой Богородице. Рассмотрим святителей не останавливаясь на фигурах великих учителей Церкви. Популярность апостола Иакова на Руси была, прежде всего, связана с Протоевангелием, сокращенная редакция перевода которого входила в состав Похвального слова на Рождество Богородицы²²⁸. Образ святителя в алтаре собора располагается также на южной грани северо-восточного столпа. Подобное решение свидетельствовало о желании составителей программы росписи подчеркнуть особую роль автора «Истории о рождении Марии» в алтарном пространстве посвященного этому событию храма. Литературное наследие свт. Кирилла Александрийского также включает текст, относящийся к Богоматери, но имеющий антиеретическую направленность – это «Слово против не желающих исповедовать Святую Деву Богородицей». У

²²⁵ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 86.

²²⁶ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. С. 5; Пуцко В. Г. Иконографическая схема росписей алтарной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. V / под ред. Г. И. Вздорнова. М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. С. 173–179.

²²⁷ Рыбаков А. А. О датировке фресок Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : Ежегодник 1986 / под ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука, 1987. С. 283–289.

²²⁸ Турилов А. А. К истории великоморавского наследия в литературах южных и восточных славян : Слово «О похвале Богородицы Кирилла Философа» в рукописной традиции XV–XVII вв. // Великая Моравия, ее историческое и культурное значение / под ред. Г. Э. Санчук, Й. Поулик. М. : Наука, 1985. С. 253–269.

свт. Афанасия Александрийского в контексте интересующей нас темы написано «Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти». Как видим, объединяющей для большинства представленных в алтаре святителей является, в том числе, и богородичная тема.

При очевидной иерархии образов – фигуры расположены по принципу иконостасного регистра и ближе к центру стоят более значимые персоны, в расположении фигур мог использоваться и другой, не менее распространенный принцип изображения – минологический. В связи с этим, следует соотнести дни памяти святых по юлианскому календарю с их пространственным местоположением. Справа от окна: апостол Иаков – 23 октября (23.02), Иоанн Златоуст – 13 ноября (13.03), Афанасий Александрийский – 2 мая (02.09), Кирилл Александрийский – 9 июня (09.10). Слева: Василий Великий – 1 января (01.05), Григорий Богослов – 25 января (25.05), затем Иоанн Милостивый – 12 ноября (12.03) и Спиридон Тримифунтский – 12 декабря (12.04). На представленной схеме (ил. 60) видим, что на северной стене дни памяти святых выстраиваются в минологическую последовательность, идущую от алтарного окна в сторону наоса, а на южной нет: за памятью свт. Григория Богослова следует более ранняя – свт. Иоанна Милостивого. Соответственно, на размещение фигур влиял иной принцип, по всей вероятности, основанный на парных пространственных связях между образами.

Как отмечалось выше, фигуры святителей расположены подобно иконостасному чину, в основе которого лежали парность и симметрия. Неслучайно творцы литургий сосредоточены в центре, ближе к престолом, а иконографически схожие своими головными уборами свтт. Кирилл Александрийский и Спиридон Тримифунтский фланкируют Службу, размещаясь в алтаре напротив друг друга. В этом случае минологий пойдет от свт. Спиридона к свт. Кириллу, справа налево. Аналогичное направление пространственной связи наблюдаем у свтт. Иоанна Милостивого и Афанасия Александрийского, тогда как у следующих двух пар движение календаря будет происходить в противоположном направлении – слева направо. Зависимость расположения

фигур от дней памяти в церковном календаре можно проследить на примере алтарной фрески Благовещенского собора Московского Кремля (1547–1551), где представлены, за небольшим исключением, те же святители (ил. 61). В правой группе: Василий Великий – 1 января (01.05), Афанасий Александрийский – 2 мая (02.09), Иоанн Милостивый – 12 ноября (12.03), Спиридон Тримифунтский – 12 декабря (12.04)²²⁹. Слева в алтаре расположены святители: Иоанн Златоуст – 13 ноября (13.03), Григорий Богослов – 25 января (25.05), Николай Мирликийский – 6 декабря (06.04) и Кирилл Александрийский – 9 июня (09.10). В этом случае видим такую же схему парных минологических связей. Примечательной особенностью является направление этих связей, словно образующих круг в пространстве алтаря, что отсылает нас к многочисленным символическим апектам литургии. Подобное можно наблюдать в алтаре церкви Симеона Богоприимца новгородского Зверина монастыря и ярославском Спасо-Преображенском соборе²³⁰.

Особый интерес представляют свитки святителей «Службы» собора Рождества Богородицы²³¹. Рассмотрим тексты, двигаясь в стороны от алтарного окна.

²²⁹ Роспись Благовещенского собора. Публикация одного памятника. Л. : Аврора, 1969. С. 24–25.

²³⁰ Согласно идентификации фигур (См.: Введенская Н. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. Фресковый ансамбль. [Сайт]. URL: <https://churchsimeon.wordpress.com/> (дата обращения: 29.07.2019)), в «Службе» представлены следующие святители: по северной стене от алтарного окна – Иоанн Златоуст, Мартин Исповедник, Петр Александрийский. По южной стене: Григорий Богослов и Василий Великий. Минологий в первой паре святых пойдет по ходу солнца: от свт. Иоанна Златоуста 13.11 (13.03) – к свт. Григорию Богослову 25.01 (25.05). Во второй паре – наоборот: от свт. Василия Великого 01.01 (01.05) – к свт. Мартину Исповеднику 14.04 (14.08), что будет соответствовать собору Рождества Богородицы. В алтаре ярославского Спасо-Преображенского собора «Служба святых отцов» представлена шестью фигурами или тремя парами святителей. (См.: Анкудинова Е. А., Мельник А. Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М. : Север. Паломник, 2002. Таб. II, с. 89, 99). Ближе к окну размещены свтт. Николай Мирликийский – 06.12 (06.04) и Василий Великий – 01.01 (01.05), затем свтт. Петр – 21.12 (21.04) и Григорий Богослов – 25.01 (25.05), свтт. Алексей – 12.02 (12.06) и Иоанн Златоуст – 13.11 (13.03). Как видим, в последней паре минологий пойдет справа налево, а в предыдущих парах слева направо. Это направление связей, образующих «круг», будет совпадать с выявленными выше принципами размещения фигур в храмовых «Службах».

²³¹ Распознанные тексты свитков впервые были представлены нами в докладе, прочитанном на научной конференции «Афон – Светоч Православия. Взаимодействие культур», состоявшейся 5–7 октября 2016 г. (Санкт-Петербург, Институт им. И. Е. Репина при РАН) и опубликованы

1. Левая сторона, текст свитка св. Иакова: «Г[ОСПОД]И Б[О]ЖЕ НА//ШЬ СП[А]СИ // ЛЮДІ СВОА // И БЛ[АГОСЛО]ВИ ДО//СТОАНИЕ // ТВОЕ ИСПО(Л)//НЕНІЕ Ц[Е]РК//В[И] ТВОЕА С(О)», что соответствует первым строкам молитвы второго антифона, читаемой на Литургии оглашенных: «Господи Боже наш, спаси люди Твоя и благослови достояние Твое, исполнение Церкви Твоя сохрани, освяти любящая благолепие дому Твоего». Читается на Литургиях Иоанна Златоуста и Василия Великого.

2. Текст свитка св. Иоанна Златоуста: «ВЛ[АДЫ]КО Г[ОСПО]ДИ // Б[О]ЖЕ НАШ // УСТАВІВІ//И НА Н[Е]Б[Е]СѢ(Х) // ЧИНЫ І ВО//ИНЬСТВА АГ//ГЕЛЬ І АРХАГЕ(Л)», что соответствует первым строкам молитвы малого Входа: «Владыко Господи Боже наш, уставивый на небесех чины и воинства Ангел и Архангел в служение Твоя славы...». Читается на обеих Литургиях.

3. Текст свитка св. Афанасия Александрийского: «Б[О]ЖЕ С[ВЯ]ТЫИ // ИЖЕ ВЪ С[ВЯ]ТЫ(Х) // ПОЧІВААИИ // ІЖЕ ТРИС[ВЯ]ТЫ(М) // ГЛ[А]СОМЪ С(Т) // СЕРАФ[И]М В(О)//СПѢВАЕМ», что соответствует первым строкам молитвы перед пением Трисвятого: «Боже Святой, иже во святых почиваяй, иже трисвятым гласом от Серафимов воспеваемый и от Херувимов славословимый...». Читается на обеих Литургиях.

4. Текст свитка св. Кирилла Александрийского: «ВЪЗСІА //И ВЪ С[Е]Р(Д)ЦѢХ // НАШИ(Х) ВЛ[А](Д)[Ы]КО // БОГ(О)РАЗУМ//ІА ТВОЕГО НЕ// ПРИСТУПЬ//НЫИ СВѢ(Т)», что соответствует молитве на литургии перед чтением Евангелия: «Возсияй в сердцах наших, Человеколюбче Владыко, Твоего богоразумия нетленный свет, и мысленныя наши отверзи очи...». Читается на обеих Литургиях.

в сборнике материалов конференции (см.: Силина О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур : сб. ст. / сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 272–282). Сохранность текстов частичная. В этой связи, здесь и далее в работе будут приведены только те слова и буквы, которые оказалось возможным прочесть в обычных условиях. Титла раскрываются, выносные буквы вносятся в строку. Вводятся пробелы между словами и, в соответствии с оригиналом, разделение на строки.

5. Правая группа святителей, текст свитка св. Василия Великого: «Г[ОСПО](Д)И Б[О]ЖЕ НАШЪ // ПРІЛѢЖНУЮ // СИЮ М[О]Л[И]ТВУ // ПРИИМИМО // Ѡ(Т) СВОИХ РА//БЪ [] ПОМ []», что соответствует молитве усердного моления перед ектенией: «Господи Боже наш, прилежное сие моление прими от Твоих раб, и помилуй нас по множеству милости Твоя...». Читается на обеих Литургиях.

6. Текст свитка св. Григория Богослова: «Г(Д)И Б[О]ЖЕ НАШ // ИЖЕ НА ВЫС(О) // [] ЇВЫИ [] // [] НА СМИРЕН//ЫА ПРИЗИРА [] // ІЖЕ НА СПА//СЕНІЕ РОДУ // [] СКО []», что соответствует молитве об оглашаемых: «Господи Боже наш, иже на высоких живый и на смиренныя призирай, иже на спасение роду человеческому низпославый...». Читается на Литургии св. Иоанна Златоуста.

7. Текст свитка св. Иоанна Милостивого с наибольшим количеством утрат: «[] // [] // [] // [] // [] // [] // МУ Ж [] Р [] // [] ВНІКО[]», что соответствует первой молитве верных: «Благодарим Тя, Господи Боже Сил, сподобившаго нас предстати и ныне святому Твоему жертвеннику, и припасти ко щедротам Твоим о наших гресех...». Читается на Литургии св. Иоанна Златоуста. На Литургии св. Василия Великого молитва начинается со слов «Ты, Господи, показал еси нам великое сие спасения таинство...»

8. Текст свитка св. Спиридона Тримифунтского: «ПАКИ МНО//ГАЖДЫ [] // [] А [] // [] // [] М [] // [] Ч[Е]Л(О)В[Е]КОЛЮБ // [] ІАКО ПРИ//ЗРѢВ НА М», что соответствует второй молитве верных: «Паки и многожды Тебе припадаем, Тебе молимся, Благий и Человеколюбче, яко да призрев на моление наше, очистиши наша души...». Читается на Литургии св. Иоанна Златоуста, в литургии Василия Великого молитва начинается со слов: «Боже посетивый в милости...».

Итак, все молитвы, представленные на свитках, произносятся иереем на Литургии св. Иоанна Златоуста, соответственно, этот вариант службы и представлен в алтарной апсиде собора. Отметим цифрами последовательность чтения молитв на литургии на схеме композиции «Служба святых отцов» (ил. 62). Первой будет молитва второго антифона, второй – малого Входа, третьей – перед

пением Трисвятого, четвертой – перед чтением Евангелия. Пятая молитва усердного моления на свитке свт. Василия Великого располагается на противоположной, южной стене алтаря, и далее по порядку – об оглашаемых, первая и вторая молитвы верных. Получается, что святители вступая текстом своей молитвы каждый в свой срок, последовательно соучаствуют в литургии. В обеих группах ход литургии совпадает с направлением календарных циклов и идет от алтарного окна в сторону наоса, а от фигур свт. Кирилла Александрийского и Спиридона Тримифунтского возвращается обратно в пространство алтаря и зону престола. Не следует считать, что восьмая по счету (последняя) молитва является окончанием службы, Небесная Литургия длится вечно, и за последней молитвой вновь следует первая. Вряд ли является случайным тот факт, что молитва второго антифона на свитке св. Иакова содержит строки, общие с заамвонной молитвой, читаемой в завершении службы. Общим в обоих случаях является текст, начинающийся со слов: «...спаси люди Твоя и благослови достояние Твое...»²³² Получается, что свиток апостола Иакова содержит текст, имеющий отношение, условно говоря, к началу и одновременно к концу службы, что наводит на мысль о символическом выражении непрерывности и цикличности литургического действия. В пространстве алтаря последовательное соединение молитв создает фигуру, напоминающую горизонтальную восьмерку – знак бесконечности, и в этой связи образ вечно делящейся, охватывающей всю зону престола литургии предстает в соборе Рождества Богородицы наглядно и показательно (ил. 63).

Таким образом, в результате исследования было выявлено, что изображения пророков на арке вимы имеют хронологический и минологический принципы

²³² Ср.: молитва второго антифона: «Господи Боже наш, спаси люди Твоя и благослови достояние Твое, исполнение Церкви Твоея сохрани, освяти любящая благолепие дому Твоего. Ты тех воспрослави Божественною Твоею силою и не остави нас, уповающих на Тя». Заамвонная молитва: «Благословляяй благословящая Тя, Господи, и освящаяй на Тя уповающая, спаси люди Твоя и благослови достояние Твое, исполнение Церкви Твоея сохрани, освяти любящая благолепие дому Твоего. Ты тех воспрослави Божественною Твоею силою, и не остави нас, уповающих на Тя. Мир миру Твоему даруй, церквам Твоим, священником, воинству и всем людям Твоим. Яко всякое даяние благо, и всяк дар совершен свыше есть, сходяй от Тебе Отца светов, и Тебе славу, и благодарение, и поклонение возсылаем, Отцу, и Сыну, и Святому Духу, ныне и присно, и во веки веков».

связи. Фигуры святительского чина, предположительно, могли быть объединены общей богородичной тематикой, относящейся к посвящению храма. Кроме того, цикл отличает парная, связанная с календарем логика расположения образов, что подтвердилось анализом аналогичной композиции в Благовещенском соборе Московского Кремля. Тексты на свитках святителей являются этапными молитвами, определяющими ход литургического действия²³³. Они образуют замкнутый цикл и симметрично скомпонованы в алтарном пространстве. Эта цепочка молитв охватывает всю престольную зону алтаря, обеспечивая символическую непрерывность службы и бесконечность литургии. В этом смысле пониманию алтарной композиции оказываются близки слова о. Сергия Булгакова, писавшего, что среди исторических ветвей христианства православным народам Византии и России дан особый дар – способность «видения умной красоты духовного мира»²³⁴ (курсив наш. – О. С.). Добавим, что не только видения, но и умного ее воплощения.

2.1.5. Фрески Никольского придела

В Никольском приделе (дьяконнике) собора Рождества Богородицы сохранился самый ранний в стенописях Руси фресковый ансамбль житийного цикла свт. Николая Мирликийского (ил. 64). В конхе апсиды размещен его величественный образ, данный в иконографии Николы Зарайского. Святитель изображен полуфигурно, с разведенными в стороны руками: правой благословляющей и левой держащей Евангелие²³⁵. Выразителен лик свт. Николая,

²³³ В конце 2016 г. в соборе Рождества Богородицы была сделана фотосъемка свитков святителей в инфракрасном излучении, позволившая прочесть тексты наиболее точно. Результаты приведенного выше исследования совпали с последующими расшифровками.

²³⁴ Булгаков С., прот. Православие : Очерки учения православной церкви. М. : Терра, 1991. С. 278.

²³⁵ Выбор данной иконографии св. Николая в диаконнике ферапонтовского собора, на наш взгляд, не противоречил традиции византийского искусства: когда в одной из боковых апсид устраивался придел почитаемому святому, то в конхе часто помещали поясной образ этого святого в позе оранта. Это можно встретить в греческих храмах, например, в церкви Епископии в Мани (конец XII в.) представлены два поясных преподобных оранта, один из которых, предположительно, Антоний Великий (см.: Сарабянов В. Д. Образ священства в росписях

исполненный на сочетании графичного рисунка описи с мягкими, многослойными моделировками объема (ил. 65). Житийный цикл идет в пространстве узкого придела двумя ярусами и состоит из 12 композиций. Это «Рождество св. Николая» (лоб арки вимы), «Поставление св. Николая в диаконы», «Поставление св. Николая в епископы» (арка между алтарем и приделом), «Св. Николай посекает древо и изгоняет беса из колодца» (южная стена), «Явление св. Николая во сне епарху Евлавию», «Явление св. Николая во сне императору Константину» (обе – на арке вимы), «Спасение св. Николаем трех мужей от казни», «Явление св. Николая трем мужам в темнице», «Св. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления», «Чудо о ковре», «Преставление св. Николая» (южная грань юго-восточного столпа), «Перенесение мощей св. Николая в Бари» (южная стена апсиды). На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены полуфигурные изображения четырех мучеников-целителей, окруженные цветными кругами слав-мандорл.

Самое раннее свидетельство о существовании Никольского придела в соборе Рождества Богородицы относится к 1465 г. – времени перестройки деревянного храма. Этим годом датируется антиминс престола св. Николая, который по неизвестным причинам остался не заполненным до конца: в нем отсутствовал день освящения и имя настоятеля, указанные в одновременном антиминсе престола Рождества Богородицы. Освящение придела произошло позже, 5 июля 1470 г., на память св. Афанасия Афонского²³⁶. В каменном соборе, построенном на месте деревянной церкви, придел был освящен вместе с главным престолом 8 сентября 1490 г. В архитектуре главного монастырского храма

Софии Киевской : в 2 ч. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 92, примеч. 152).

²³⁶ Шелкова Е. Н. Стенопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 год. Росписи Никольского придела : кат. Ферапонтово, 2013 // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Сайт]. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9 (дата обращения: 06.11.2020).

Никольский придел был выделен возвышающейся над кровлей небольшой главкой, разобранный во время ремонта 1790-х гг.²³⁷

История изучения фресок Никольского придела свидетельствует об особом внимании к этому комплексу искусствоведов и реставраторов. Приведем наиболее важные, применительно к нашему исследованию, работы. Это, прежде всего, статья Э. К. Гусевой, опубликованная в V Ферапонтовском сборнике²³⁸. Работа была посвящена рассмотрению иконографии сцен и попытке анализа пространственных взаимосвязей внутри цикла фресок. Автор обнаружила сходство решения пространства придела с композиционной структурой житийных икон святого. Это сходство заключалось в окружении сценами Жития центрального образа св. Николая, подобно тому как средник иконы окружен клеймами. Исследователь выявила ряд композиционных соответствий фресковых сцен с клеймами среднерусских и московских икон, параллельно рассмотрев житийные образы преподобных и святителей, исполненные как самим Дионисием, так и его кругом.

О значении образа Николая Мирликийского в творчестве Дионисия писал А. А. Рыбаков. Исследователь и реставратор отмечал неоднократное повторение (помимо Никольского придела) изображений святого в храмовом пространстве²³⁹. По мнению автора, совмещение в ферапонтовском соборе богородичной и никольской тематик явилось проявлением как византийской традиции, так и сформировавшегося в русском сознании представлении об особой приближенности свт. Николая к Богородице²⁴⁰. В трактовке лика святого

²³⁷ Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 39.

²³⁸ Гусева Э. К. Роспись Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря и житийные иконы Дионисия // Ферапонтовский сборник. Вып. V: К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998) / под. ред. Г. И. Вздорнова. М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. С. 173–183.

²³⁹ Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 205.

²⁴⁰ Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 205.

исследователь отмечал ряд новых черт, не свойственных почерку Дионисия. Это, прежде всего, психологизм образа, а также особое колористическое решение, создающее иллюзию потока «бестелесного сине-белого света», который присутствует в стенописи остальных соборных апсид. Анализ колорита, составов пигментов и приема наложения левкасных участков в алтарях позволил автору сделать предположение о более поздней (относительно собора) росписи алтарей и о принадлежности фресок руке Феодосия – старшего сына Дионисия²⁴¹. Подробные описания технологии и реставрации стенописи Никольского придела были приведены в каталоге Е. Н. Шелковой²⁴².

Особенности росписи боковых нефов собора Рождества Богородицы рассматривались И. А. Шалиной²⁴³. Автор отмечала необычность для русской традиции одновременного подобного оформления жертвенника с образом пророка и крестителя Иоанна Предтечи и дьяконника, посвященного св. Николаю, что перекликалось с мозаичным убранством боковых апсид аналогичного посвящения в соборе Успения Богородицы в Дафни (ок. 1100 г.). По мнению исследователя, устройство придельных церквей в дьяконниках являлось устойчивой византийской традицией, впоследствии воспринятой Древней Русью²⁴⁴. Также отмечалось, что три сцены житийного цикла святителя: «Рождество», «Преставление» и «Перенесение мощей», имели тематическую связь между собой как календарные праздники его почитания (29 июля, 6 декабря,

²⁴¹ Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 213–216.

²⁴² Шелкова Е. Н. Стенопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 год. Росписи Никольского придела : кат. Ферапонтово, 2013 // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Сайт]. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9 (дата обращения: 06.11.2020).

²⁴³ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 163–189.

²⁴⁴ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 163.

9 мая)²⁴⁵. Наряду с другими исследователями автор видела связь Никольского придела (его посвящения и декорации) с фреской над погребением прп. Мартина и самим погребением, расположенным снаружи у южной стены собора. Кроме того, обычай, сложившийся на Руси к концу XIV в. и связанный с погребением почитаемых персон справа от дьяконников, был обусловлен закреплением за боковыми апсидами новой литургической функции. Она заключалась в использовании дьяконников в качестве помещений, предназначенных для проведения особых поминальных служб. По всей вероятности, подобное происходило и в ферапонтовском Никольском приделе, который мог использоваться как поминальная церковь²⁴⁶. Автором были замечены пространственные тематические связи чудес свт. Николая с расположенными в непосредственной близости от него на южном своде сценами чудес Христа: «Исцеление дочери Иаира», «Исцеление кровоточивой жены» и другими. Кроме того, тема нетления святых мощей, представленная в сцене перенесения гроба чудотворца в Бари, перекликалась с композицией IV Вселенского собора на западной стене, где был изображен гроб с мощами вмч. Евфимии²⁴⁷.

Возвращаясь к упомянутой выше работе Э. К. Гусевой, заметим, что гипотеза о том, что прототипом размещения композиций в приделе могла быть житийная икона, имеет как сильные, так и слабые стороны. В качестве доказательства исследователь сравнивала помимо иконографии высоту расположения фресковых композиций с иконными клеймами аналогичного сюжета, что в реальности не имело системного характера. При восприятии Никольского придела из южного нефа внешнее сходство с житийной иконой,

²⁴⁵ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 166.

²⁴⁶ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 168–169.

²⁴⁷ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 171.

безусловно, имеется, но оно достаточно формальное, прежде всего потому, что мы видим не плоскостной, а пространственный образ придела, причем этот образ в первоначальном варианте был закрыт иконостасом со стороны наоса, а соответственно, не воспринимался так, как сейчас, – целиком. Кроме того, сам придел был разделен на два небольших внутренних помещения уже своим придельным иконостасом. С учетом этого можно предположить, что пространственные взаимосвязи сцен в Никольском приделе должны были строиться по принципу, который одинаково бы работал как в общем объеме придела, так и в его частях. Поэтому данная проблема нуждается в дополнительном изучении.

Чтобы приблизиться к ее разрешению, следует проанализировать расположение житийных композиций каждого уровня росписи в контексте пространства южной апсиды в целом. Обращают на себя внимание изображения, расположенные по центральной оси придела, проявляющие эту ось или зеркально ею отображаемые (ил. 66). Это прежде всего образ свт. Николая в конхе апсиды с симметрично разведенными руками. Над ним, подчеркнуто симметрично, на склонах арки вимы размещены сцены «Явление св. Николая во сне епарху Евлавию» и «Явление св. Николая во сне императору Константину». В плане композиции эти сцены минимально отличаются друг от друга. На первый взгляд может показаться, что расположенная выше фреска «Рождество св. Николая» не имеет связи с центральной осью придела. Однако она написана на щеке арки вимы, которая, в свою очередь, имеет симметричную форму. Кроме того, центральная ось фрески все же проявлена: вертикаль проходит между головой женщины с кубком в руках и стоящей слева от нее колонной. Ниже, под Николой, вертикаль подчеркнута проемом восточного окна апсиды, разделяющим небольшой цикл из четырех чудес святителя на две пары сюжетов. На арке диаконника симметрично представлены полуфигуры четырех целителей. Итак, центральная ось придела, заданная фигурой свт. Николая, проявляется в размещении и других

композиций. Можно предположить, что эта ось будет иметь значение в поярусном рассмотрении росписи.

Ниже сцены рождества святителя, в арке-переходе из придела в алтарь, изображены сюжеты поставлений: «Поставление св. Николая в диаконы» и «Поставление св. Николая в епископы». Сцены связывают композиционное сходство (ил. 67), колорит и манера исполнения²⁴⁸. Они расположены друг напротив друга, и в цикле композиций придела это очередной пример, где наглядно представлена парная связь сюжетов, основанная (помимо хронологии событий) на тематическом и композиционном подобии.

На противоположной, южной стене придела, точно напротив вышерассмотренных сцен и ровно в ширину арки-перехода, изображен св. Николай, посекающий дерево и изгоняющий беса из колодца. Сюжет представляет собой продолжение житийной истории и изображает событие, хронологически следующее за «поставлениями»; соответственно, пространственная связь пойдет в этом случае от сцен «поставления» — к «посечению древа», слева направо. В этом же уровне, на арке вимы расположены ранее упоминаемые явления свт. Николая во сне епарху Евлавию и императору Константину. Композиции отличает практически «зеркальное» отображение относительно центральной оси. Как и в случае с «поставлением», эти сцены связаны по принципу композиционно-тематического подобия.

Нижний ярус росписи, идущий над пеленами, включает шесть композиций. В апсиде слева от восточного окна размещены прижизненные чудеса и деяния святителя: «Спасение св. Николаем трех мужей от казни» и «Явление св. Николая трем мужам в темнице» (ил. 68). Справа от окна равнозначное положение занимают две сцены посмертных деяний: «Св. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления» и «Чудо о ковре». Следует сказать, что сцены не имеют разделений между собой и, плавно переходя друг в друга, воспринимаются единым фризом, перечеркнутым по центру проемом узкого окна. Эти пары сцен

²⁴⁸ Шелкова Е. Н. Приемы работы мастеров при написании композиций «поставлений» Николая Чудотворца в Рождественском соборе // Ферапонтовские чтения 2004–2006. Вып. 1: История и культура монастырей Русского Севера. Ферапонтово : Вологжанин, 2007. С. 129–137.

взаимосвязаны не только одинаковым расположением, но и тематическим единством – в обоих случаях это чудесное заступничество святителя и его активная помощь нуждающимся, только в первой паре сцен – при жизни святителя, во второй – по его смерти. Итак, пространственные связи сцен идут от первой пары – ко второй (слева направо). В рамках обнаруженного принципа связей становится понятным размещение «Преставления св. Николая» и «Перенесения мощей св. Николая в Бари» напротив друг друга и как бы фланкирующими вход в придел из наоса. Сцены являются пространственно связанными тематически и хронологически: так, преставление святителя – это последняя точка его земного пути, а перенесение мощей – свидетельство посмертного прославления. Направление пространственных связей, как и в предыдущих случаях, пойдет слева направо.

На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены святые Косма и Дамиан (напротив друг друга, ближе к зениту арки)²⁴⁹, ниже, на противоположных склонах – мученик Ермолай (северный склон) и великомученик Пантелеимон (южный склон). Размещение святых целителей вблизи алтаря было широко распространено в византийской храмовой декорации. В монументальной живописи Новгорода XIV–XV вв. целителей часто изображали в арках входов в жертвенники и диаконники. Например, в церкви Св. Николы на Липне парные изображения святых целителей были представлены на стенах вимы над проходами в жертвенник и диаконник²⁵⁰.

На фресках собора Рождества Богородицы у трех фигур сохранились надписи ОА(ГІОϚ), и только одно имя – КОЗМА. Частично сохранилась надпись у мч. Ермолая – ІЕ. Остальные образы определяются иконографически. Принцип их последовательности, вероятнее всего, был связан с минологией. Святые Косма

²⁴⁹ Так, св. целители Косма и Дамиан располагались напротив друг друга в арке входа в жертвенник новгородской церкви Успения на Волотовом поле (1363 г.) и в арке входа в диаконник церкви Федора Стратилата на Ручью (80–90-е гг. XIV в.) (см.: Царевская Т. Ю. Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. С. 93).

²⁵⁰ Царевская Т. Ю. Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. С. 93.

и Дамиан Асийские имеют общий день памяти – 1 ноября (01.03), соответственно, минологическая связь между их фигурами будет нейтральной, а Ермолай и его духовный сын Пантелеимон имеют разные дни поминовения: 26 июля (26.11) и 27 июля (27.11). В этом случае календарная связь между образами пойдет слева направо, от Ермолая к Пантелеимону, и будет совпадать с общим направлением пространственных связей сцен росписи Никольского придела (ил. 69). Это, в частности, объясняет расположение целителя Пантелеимона именно на южном, а не на северном склоне арки.

Таким образом, главным принципом, по которому строились пространственные связи между сюжетами росписи в Никольском приделе, являлся принцип парности (ил. 70). Внутри пары сюжеты и образы отбирались по иконографическому подобию, тематическому соответствию и ходу (направлению) календарной памяти. Решающее значение имела ось симметрии придела, относительно которой сцены располагались в пространстве. Обнаруженный принцип является универсальным как для придела в целом, так и для его отдельных частей. Примечательно, что нижний ярус росписи своей темой прижизненных и посмертных событий и чудес святого делил придел относительно центральной оси опять же на две равные половины.

2.1.6. Фрески жертвенника

Стенопись жертвенника, размещенного в северной апсиде собора Рождества Богородицы, представляет собой удивительный по колориту ансамбль, построенный на сочетании голубого и белого цветов – с охрой, оттенками зеленого и коричневого²⁵¹ (ил. 71). Размещенное в зените арочного оконного проема изображение жертвенного Младенца на дискосе является смысловым и сакральным центром пространства апсиды. Над Младенцем помещена надпись:

²⁵¹ Результаты исследования жертвенника опубликованы автором. См. : Силина О. В. Принципы пространственной взаимосвязи изображений диаконов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археологи и искусствоведение. СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2022. № 69 (2022). С. 177–184.

«СЕ АГНЕЦ Б[О]ЖИ В[]ЕМЛАІ ГРЪХИ МІРА»²⁵², соответствующая строкам Евангелия (Ин. 1:29) и важнейшему моменту проскомидии, который сопровождают слова священника: «Жрется Агнец Божий, взяв грех мира, за мирский живот и спасение». К Жертве с двух сторон в благоговейном поклоне шествуют два ангела с рипидами и пять диаконов с кадилами и дарохранительницами в руках. В конхе апсиды, над окном размещен величественный полуфигурный образ крестителя и пророка Иоанна Предтечи в иконографии Ангела пустыни, осеняющего своими крыльями дискос с Младенцем. Ему вторят серафимы, изображенные на откосах окна и арке вимы. Ближе к выходу из жертвенника в наос, в верхнем ярусе росписи располагаются поясные образы апостолов от семидесяти с накинутыми на плечи омофорами.

Программная и тематическая связь фресок жертвенника с росписью собора не раз становились предметом искусствоведческого анализа, что, например, нашло отражение в исследованиях И. А. Шалиной и Н. В. Квливидзе²⁵³. В своей работе И. А. Шалина обращала внимание на то, что фрески жертвенника явились монашеской редакцией традиционной алтарной темы²⁵⁴. Шествие диаконов находило продолжение в росписи главного алтаря и «Службе святых отцов», что отвечало символике проскомидийной части литургии. Связанная с посвящением Иоанну Предтече, идеалу монашеской аскезы и молитвеннику, программа стенописи жертвенника перекликалась как с расположенными в пространстве северного компартамента собора образами монахов и пустынников на

²⁵² Текст надписи, как и описание фресок жертвенника впервые были опубликованы В. Т. Георгиевским (см.: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 95–98).

²⁵³ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 163–189; Квливидзе Н. В. «Видение Евлогия» в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 294–301.

²⁵⁴ Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 173.

подпружной арке, так и с аналогичными по монашеской тематике сценами: «Герасим со львом», «Причащение Марии Египетской», «Странное Рождество видевшие» (кондак 8 Акафиста Богородицы). В расположении сцены кондака 13 Акафиста Богородице «О Всепетая Мати» помимо текстовой связи с размещенной ниже летописной записью Дионисия исследователь усматривала отражение константинопольских реалий²⁵⁵. Автор рассматривала «Видение Евлогия» у входа в жертвенник, в контексте монашеской темы: композиция являлась своеобразным продолжением реального собрания стоящей в храме братии (ил. 72).

Композиции «Видение Евлогия» была посвящена отдельная работа Н. В. Квливидзе. Исследователем подчеркивалась исключительная роль редкого сюжета, основанного на рассказе Скитского патерика и имеющего непосредственную литургическую связь с жертвенником²⁵⁶. Нельзя не согласиться с мыслью о том, что фреска «Видения», замыкающая цикл «Вселенских соборов», имела с ними непосредственную связь. На Соборах утверждалось догматическое учение о Воплощении Христа, созидание Церкви,

²⁵⁵ Сцена Акафиста Богородице (кондак 13) иллюстрирует реальное событие вынесения чудотворной иконы Богородицы Одигитрии из монастыря Одигон и шествия с ней по Константинополю. По мнению И. А. Шалиной, неслучайным является тот факт, что в северном нефе собора оказались сосредоточены все композиции, где присутствует образ Богородицы Одигитрии. В связи с этим исследователем было высказано предположение, что в жертвеннике мог храниться не дошедший до нашего времени образ Одигитрии (возможно, привезенный ктиторм собора – Иоасафом Оболенским). С этим образом могли совершаться литийные шествия из северных соборных ворот, подобно храму монастыря Одигон. В этот контекст вписывалось и предположение о ктитормском характере росписи Дионисия, так как известно, что, в соответствии с Типиконом, поминальные литии за ктитормов происходили в северных компартаментах храмов. Очевидно, заключает автор, в росписи северного нефа были сделаны акценты на две важные темы: монашеское и духовное делание и поклонение чтимому образу Богородицы. В переплетении этих тем и сказался заказной характер росписи. См.: Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 180–182.

²⁵⁶ Список рукописей и изданий патерика, иконографическое исследование сюжета приведены в статье Н. В. Квливидзе (см.: Квливидзе Н. В. «Видение Евлогия» в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 294–301).

а в «Видении Евлогия» наглядно демонстрировалась суть этого учения²⁵⁷. Как видим из анализа основных работ по стенописи жертвенника, поиск принципов пространственных взаимосвязей фигур не являлся предметом специального изучения. В связи с этим логика последовательности образов в жертвеннике остается на сегодняшний день не выявленной.

Истоки традиции оформления боковых храмовых апсид рассматривались многими авторами²⁵⁸. Наиболее значимый экскурс в русскую иконографию и развитие ее в контексте темы преемственности священства был представлен в работе В. Д. Сарабьянова²⁵⁹. Чин проскомидии, как известно, оказал особое влияние на программы оформления жертвенников. Он начал приобретать регламентированный характер к XII в., а окончательно сформировался к XIV в.²⁶⁰. Присутствие по сторонам престола с Агнцем ангелов с рипидами было,

²⁵⁷ Квливидзе Н. В. «Видение Евлогия» в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 300.

²⁵⁸ Walter Ch. Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme? // Studenica et l'art Byzantin autour de l'année 1200. Beograd, 1988. P. 212, 190. О размещении образов в конхах боковых апсид см.: Царевская Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), близ Новгорода // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. [Т. 18] / отв. ред. Л. И. Лифшиц. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. С. 88, 91; Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. С. 89; Гордиенко Э. А. Избранные святые в новгородской монументальной живописи в системе богослужения XI – начала XIII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2014. № 1 (55). Март. С. 5–13. [Электронная версия]. URL: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2014_1/part_1.pdf (дата обращения: 05.01.2021); Лидов А. М. Стефан, первомученик и ахидиакон. Византийские иконы Синая // Иконография восточнохристианского искусства / Православ. Свято-Тихоновский гуманитар. ун-т. [Электронный ресурс]. URL: <http://icons.pstgu.ru/icon/1879> (дата обращения: 25.12.2020); Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. 528 с. : ил.

²⁵⁹ Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 23–93.

²⁶⁰ В символике литургических предметов и текстах молитвословий, совершаемых священником и диаконом во время протесиса, вспоминалось воплощение Спасителя, Его страдания и смерть. Кульминацией таинства являлось проскомисание Агнца из специальной просфоры, крестообразное Его надрезание и прободение. Эти действия, сопровождаемые словами пророчества Исаии «Яко овца на заколение ведется...» (Ис. 53:7) символизировали распятие Христа и излияние Его честной Крови. Соединение на дискосе частиц из других просфор, изъятых в знак поминовения святых и разложенных вокруг Святого Агнца,

вероятно, связано с поминовением на проскомидии архангелов Михаила, Гавриила и всех небесных сил бесплотных. Но, возможно, истоки иконографии следует искать в тексте св. Иоанна Златоуста, где он описал видение, которого удостоился один священник во время служения литургии: «Я некогда слышал, – пишет Иоанн Златоуст, – такой рассказ одного человека: некоторый пресвитер, муж дивный и неоднократно видевший откровения, говорил ему, что он некогда был удостоен такого видения, именно во время службы вдруг увидел, сколько то было ему возможно, множество ангелов, одетых в светлые одежды, окружавших жертвенник и поникших главами, подобно воинам, стоявшим в присутствии царя»²⁶¹.

Расширение в боковые апсиды тем алтарных декораций происходило уже в монументальной живописи домонгольского периода²⁶². Анализ новгородских памятников первой половины XIV – конца XV в.²⁶³ позволил нам сделать ряд

символизировало Церковь Божию, Главой которой является Господь Иисус Христос (см.: Проскомидия // Литургия по чину святых Иоанна Златоуста и Василия Великого // Настольная книга священнослужителя // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/nastolnaja-kniga-svjashennosluzhitelja/3_5 (дата обращения: 25.12.20)). Как пишет церковный историк С. Д. Муретов, в XI–XII вв. в Константинополе существовал обычай совершения проскомидии не только священником, но и диаконом. Эта традиция будет воспринята и древним Новгородом, но после принятия специального определения Владимирского собора 1274 г. под председательством митрополита Кирилла II, осудившего подобную практику, она прекратит свое существование. Однако, по мнению С. Д. Муретова, это произошло далеко не сразу и не везде (см.: Муретов С. Д. Чин проскомидии в русской церкви с XII по XIV век (до митрополита Киприана †1406) // ЧОЛДП. М., 1894. Сент. С. 499–502).

²⁶¹ Иоанн Златоуст, свт. О священстве. Слово VI:4 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/o_svyashenstve/#0_6 (дата обращения: 06.02.2021).

²⁶² Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 28–29, 39–48, 53–59, 68–69.

²⁶³ Церкви: Успения Богородицы на Волотовом поле (1363), Спаса-Преображения на Ковалеве (1380), Федора Стратилата на Ручью (80–90 гг. XIV в.), Прп. Сергия Радонежского в Новгородском кремле (фрески между 1459–1463 гг.), Симеона Богоприимца в Зверином монастыре (конец 60-х – начало 70 гг. XV в.), Св. Николая Чудотворца в Гостиннопольском монастыре (ок. 1475) (см.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 496, таб. IV; с. 504, таб. II, ил. 182, 183; с. 517, таб. I; с. 520, таб. X; с. 521, таб. III; с. 504, таб. III; с. 520, таб. IX; с. 512, таб. III; с. 513; Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. С. 89).

наблюдений относительно формирования отдельного шествия диаконов, которое по праву можно назвать диаконским чином.

1. В новгородской храмовой декорации диаконский чин с ангелами в варианте «Поклонение жертве» не обнаруживается, однако составляющие его сюжеты и принципы парного размещения фигур в стенописях присутствуют. В связи с этим можно предположить, что к концу XV в. диаконский чин в новгородской традиции либо не сформировался, либо его примеры не дошли до нашего времени.

2. Этот чин, что наиболее вероятно, мог оформиться в рамках московской изобразительной традиции, звенья иконографической цепи которой утрачены. Это подтверждает частично сохранившаяся стенопись алтарных апсид Благовещенского собора Московского Кремля. Близкий ферапонтовскому чин был размещен в диаконнике храма (фрески 1547–1551 гг.)²⁶⁴, с той лишь разницей, что в него была включена фигура св. Василия Великого (что связано с программой росписи южной апсиды Благовещенского собора). Диаконы: Авив, Стефан, Евпл и Лаврентий предстояли жертвенному Агнцу, по сторонам от которого были изображены ангелы с рипидами²⁶⁵.

3. Диаконский чин формировался постепенно, начавшись с отдельных образов диаконов в святительских чинах алтарных апсид, выходом их на откосы алтарных арок и увеличением количества фигур. Затем происходило расширение святительского чина в одну (иногда обе) боковые апсиды одновременно с увеличением в них количества диаконов, что в итоге привело к полной замене святителей фигурами диаконов и архидиаконов. Представляется, что в этом немалую роль сыграло, как правило, небольшое пространство боковых апсид, а также желание заказчиков и исполнителей росписи представить наибольшее количество иконографически оформленных и почитаемых церковью образов святых служителей.

²⁶⁴ Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М. : Искусство, 1990. С. 21.

²⁶⁵ Мнева Н. Е. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 года / Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. / отв. ред. О. И. Подобедова. М. : Наука, 1970. С. 204, табл. 14.

4. Можно заключить, что складывающаяся на протяжении веков тенденция расширения тем алтарных декораций в боковые апсиды в стенописи жертвенника собора Рождества Богородицы приобрела свое целостное, концептуальное завершение. В силу не дошедших до нас аналогов, в том числе и предыдущих проектов Дионисия, данный чин, представленный в варианте «Поклонение жертве», является самым ранним примером в древнерусской монументальной живописи.

Надписи у дьяконов в соборе Рождества Богородицы не сохранились, определенную сложность представляет идентификация образов (ил. 73). Вместе с тем, их сравнение с особенностями иконографии фигур жертвенника ярославского Спасо-Преображенского собора (1564 г.)²⁶⁶ и рядом иконных изображений²⁶⁷ помогли решить эту задачу. Фигуры архидиаконов-средовеков, расположенные напротив друг друга ближе к выходу из жертвенника, можно идентифицировать как Лаврентия и Авива. На южной стене справа от окна изображен архидиакон Стефан, а парный ему, на северной стене – Филипп. Они оба названы первыми в списке диаконов, рукоположенных апостолами на служение в Иерусалиме²⁶⁸. Не парным на северной стене апсиды²⁶⁹ остается

²⁶⁶ Так, на северной стороне апсиды жертвенника, под образом Иоанна Предтечи, крайним от окна представлен юный дьякон Филипп, рядом с ним Лаврентий. С противоположной стороны первым справа от окна изображен Стефан, имя же второго – Авив. Как и в ферапонтовском соборе, мы видим две пары размещенных друг напротив друга архидиаконов, первая пара – юные, вторая – средовеки. Фигуры как юных диаконов, так и средовеков обнаруживают иконографическое сходство с образами фресок Дионисия (см.: Анкудинова Е. А., Мельник А. Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М. : Север. Паломник, 2002. Таб. III, с. 90, 99).

²⁶⁷ Икона «Богоматерь, Спас, архидиакон Стефан и святитель Николай Чудотворец», XV в. (?) из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) (см.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М. : Наука, 1982. Кат. № 85, с. 360; с. 361, ил.); икона «Богоматерь Знамение и избранные святые: Николай Мирликийский, архидиакон Стефан, Власий Севастийский, Климент, папа Римский, Параскева, Анастасия», XV в. (см.: Марфо-Мариинская обитель и Реставрационный центр имени И. Э. Грабаря. Страницы истории : в 3 т. М. : ВХНРЦ, 2012. Т. 3. Ил. 42); образы Стефана и Филиппа на древнейших столбиках новгородских царских врат середины XV в. (ГТГ) (см.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М. : Искусство, 1963. Т. I. Кат. № 63, с. 121).

²⁶⁸ «...и избрали Стефана, мужа, исполненного веры и Духа Святаго, и Филиппа, и Прохора, и Никанора, и Тимона, и Пармена, и Николая Антиохийца, обращенного из язычников; их поставили перед Апостолами, и сии, помолившись, возложили на них руки» (Деян. 6:6–5).

следующий за Лаврентием и пятый по счету, еще один юный диакон. Видимо, это священномученик Прохор²⁷⁰. Таким образом, по парам фигур, расположенным относительно центральной оси апсиды, можно заметить, что в основе пространственных взаимосвязей образов друг с другом лежал принцип подобия или сходства: напротив друг друга располагались ангелы, юные архиidiaконы (Филипп – Стефан) и архиidiaконы-средовеки (Лаврентий – Авив).

Теперь следует соотнести дату памяти с пространственным местоположением фигур, что поможет выяснить причины размещения конкретных персон именно на южной или северной стенах жертвенника. Так, память Филиппа приходится на 11 октября (11.02), а Стефана – на 27 декабря (27.04), движение календаря в этом случае пойдет от Филиппа к Стефану, слева направо (ил. 74). Во второй паре память диакона Авива 15 ноября (15.03), а архиidiaкона Лаврентия – 10 августа (10.12), соответственно, движение календаря будет противоположным – справа налево. Митологическая связь между диаконами образует в пространстве жертвенника подобие замкнутого цикла и перекликается с аналогичным «кругом» в алтаре, движение в котором идет по ходу солнца. Итак, в ферапонтовском жертвеннике фигуры архиidiaконов помимо возрастного сходства и внешнего подобия, размещены с учетом дат поминовения, и именно празднования определили расположение участников шествия на южной и северной стенах апсиды. Подобно святительскому чину в алтаре, диаконский чин имеет парный принцип размещения образов, относительно центральной оси жертвенника.

Ближе к выходу из северной апсиды и в арке перехода из жертвенника в алтарь в цветных кругах слав-мандорл размещены поясные образы десяти апостолов от семидесяти. Облаченные в простые фелони или хитоны с гиматиями, они держат в руках свернутые свитки. Поверх плеч накинута

²⁶⁹ Непарность связана с тем, что напротив архиidiaкона находится арочный проход в алтарь.

²⁷⁰ Третий в списке диаконов, поставленных на служение апостолами, и спутник св. Петра, рукоположившего его в епископы Никомедии. Как правило, Прохора изображают в диаконских одеждах, но есть варианты иконографии, где юноша (или молодой мужчина) был представлен в апостольских хитоне и гиматии, со свитком в руках (мозаичный медальон Осиос Лукас в Фокиде первой половины XI в.).

омофоры – символы апостольского служения. Изображения апостолов от семидесяти в святительских омофорах появляются в византийском искусстве в послеиконоборческий период, а ко второй половине XII в. данная иконография получает широкое распространение. Древнерусская традиция изображения учеников и последователей Христа в монументальной живописи рассматривалась рядом исследователей²⁷¹, а показанные примеры подтверждали общую тенденцию развития храмовой декорации, заключающуюся в расширении алтарных программ в боковые апсиды: вместе с диаконами туда перемещались и апостолы от семидесяти. Следует учесть, что многие из последних приняли мученическую смерть, а потому создание общих групп и размещение их в жертвенниках или диаконниках было логичным.

В стенописи ферапонтовского собора идентифицированы только три фигуры апостолов с частично сохранившимися надписями. Это апостолы Сила, Силуан и Тит, находящиеся на арке входа в жертвенник. Фигуры Силы и Силуана расположены друг напротив друга, ближе к зениту арки. Очевидно, что парное размещение данных святых имело особое значение. Эти апостолы – будущие епископы Коринфский и Солунский, были сподвижниками первоверховных апостолов Петра и Павла. Кроме того, Сила и Силуан имеют общий день памяти – 30 июля (30.11), а в соответствии с этим календарные связи между фигурами будут иметь нейтральный характер (ил. 75). Ниже, на северном склоне арки, размещен апостол Тит. Можно предположить, что парной ему фигурой на южном склоне является апостол Тимофей, его образ определяется иконографически. Расположение Тимофея и Тита напротив друг друга неслучайно. Дело в том, что оба они были ближайшими сотрудниками и учениками апостола Павла, являлись адресатами его пастырских посланий и получили поставление в епископы: Тимофей в Эфесе, Тит – на Крите. В православной церкви память Тимофея отмечается 22 января (22.04),

²⁷¹ Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской : в 2 ч. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 27, 31, 59, 61–62; Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 500, табл. III; с. 520–521, табл. VI–V.

а Тита – 25 августа (25.12). Соответственно, календарная связь пойдет от первого к последнему и будет иметь направление справа налево.

Можно предположить, что в арке – переходе из жертвенника в алтарь изображены апостол от семидесяти Поликарп Смирнский (в охристой фелони, западная сторона арки) и равноапостольный Карп Пергамский, епископ Фиатирский (сине-зеленая фелонь, восточная сторона арки). Их образы определяются иконографически, а месторасположение в арке в какой-то степени сходно, например, с Софией Новгородской, где фигуры этих святых были размещены в просветных арках²⁷². Идентификация остальных апостолов требует дальнейшего изучения.

Таким образом, при выборе расположения фигур диаконов в жертвеннике собора Рождества Богородицы был использован принцип парности и симметрии относительно центральной оси северной апсиды, а также принцип подобия и тематической (исторической) общности самих изображенных персон. Минологические связи между фигурами задают в пространстве жертвенника направление по ходу солнца (ил. 76). Сейчас, когда связи сцен и образов внутри жертвенника, диаконника и алтаря установлены, можно сравнить их стенописные комплексы друг с другом. Так, пространственные взаимосвязи фигур жертвенника, их симметрия и направление минологических связей, повторяют те же принципы размещения фигур в алтаре, что свидетельствует о важнейшей роли жертвенника, как второго по значимости литургического пространства. Расположенные ближе к зениту входной арки в жертвенник образы апостолов от семидесяти Силы и Силуана имеют нейтральные пространственные связи, что наблюдаем у св. целителей Космы и Дамиана, расположенных в аналогичном месте диаконника (ил. 77). Апостолам Титу и Тимофею будут соответствовать св. целители диаконника Ермолай и Пантелеимон, а минологические связи в обоих парах будут иметь противоположные (или симметричные относительно центральной оси собора) направления. Взятые в совокупности три апсиды Рождественского собора

²⁷² Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской : в 2 ч. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 31.

дают удивительно красивую и стройную систему построения пространственных взаимосвязей между расположенными в них фигурами и сценами. Это является свидетельством желания мастеров-исполнителей привести невидимые, скрытые от глаз, структуры художественной организации пространства апсид к упорядоченности, гармонии и равновесию.

2.2. Фрески среднего пространственного уровня

2.2.1. Стены четверика и столпы. Цикл Акафиста Пресвятой Богородицы

Акафистный цикл Дионисия в соборе Рождества Богородицы является самым ранним из сохранившихся в стенописях Руси. Двадцать пять композиций располагаются последовательно друг за другом в соответствии с икосами и кондаками Великого Акафиста Пресвятой Богородицы и образуют в соборе особый пространственный строй (ил. 78). Текст Акафиста, а соответственно и изобразительный цикл делятся на две части: повествовательную (с 1-го икоса по 7-й кондак), это события земной жизни Богоматери и детства Христа (в соответствии с каноническим Четвероевангелием и Протоевангелием Иакова), и догматическую (с 7-го икоса по 13-й кондак), отражающую учение о Боговоплощении и спасении рода человеческого²⁷³. Фресковая композиция

²⁷³ В качестве возможных авторов текста Великого Акафиста исследователи называют прп. Романа Сладкопевца (VI в.), Сергия, патриарха Константинопольского (VII в.), Георгия Писиду (VII в.), Георгия Сикелиота (VII–VIII вв.), Германа, патриарх Константинопольского, и других авторов. Все же большинство исследователей склонны датировать текст Акафиста эпохой от императора Юстиниана I (527–565 гг.) – до императора Ираклия (610–641 гг.) и предположительно атрибутировать его преподобному Роману Сладкопевцу. Есть версия, что Акафист Богородице в первоначальном варианте композиционной и метрической структуры являлся кондаком, а хайретизмы были дописаны константинопольским патриархом Сергием в 20-е гг. VII в. (см.: Казачков Ю. А. Акафист. Вопрос о датировке и атрибуции // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. [Электронная версия]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/63814.html> (дата обращения: 19.12.2018)). Песнопение впервые прозвучало во Влахернах в 626 г. во время осады аваров (см.: Лопарев Х. Старое свидетельство о Положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 году // Византийский временник. 1895. Вып. 4, т. II. С. 581–628). К IX в. в этом храме вошли в практику «пятничные» богослужения с еженедельным пением Акафиста Богородицы. Начиная с X в. в греческих Триодях и с XII в. в славянских текст песнопения помещался в субботу 5-й седмицы Великого поста в день

вводного 1-го кондака «Взбранной Воеводе...» располагается в северном компартименте собора на грани северо-восточного столпа.

В русской традиции Акафист фрагментарно появляется в стенописи соборной церкви Рождества Богородицы Снеготорского монастыря (икос 12, 1313 г.). К сожалению, до нашего времени не дошли памятники XV в., в XVI в. их только два, это соборы Ферапонтова (1502) и Новодевичьего (1598) монастырей. Этим периодом датируются несколько икон «Похвала Богоматери с Акафистом» с клеймами кондаков и икосов песнопения (ГЭ, ГТГ, Успенский собор Московского Кремля и другие).

В плане пространственных взаимосвязей между композициями (в их основе следование тексту Акафиста), данный цикл Дионисия оказался самым изученным среди других циклов росписи. В сценах сохранились надписи первых строк икосов и кондаков. Живописные и символические особенности ферапонтовского Акафиста рассматривались многими исследователями²⁷⁴. Художником-копиистом Н. В. Гусевым была замечена связь расположения четырех кругов цикла песнопения с литургическим действием: каждением священника и его движением в церкви в субботу пятой недели Великого поста²⁷⁵. Важными в плане изучения

празднования Похвалы Пречистой (см.: Карабинов И. Постная Триодь: исторический обзор ее плана, состава, редакции и славянских переводов. СПб.: тип. В. Смирнова, 1910. С. 38–50). Изобразительный цикл Акафиста сложился к последней трети XIII в. и получил распространение в монументальной живописи и иконописи, иллюстрациях рукописей и шитых пеленах. Подробный или отдельными композициями он встречается с конца XIII по XV в. в храмах Греции, Югославии, Македонии, Косово, Румынии, Кипра. В поствизантийский период акафистные циклы получили особую популярность в монастырях Афона, Сербии, Болгарии, Румынии, Грузии. Полный иконографический список представлен О. Е. Этинггоф (см.: Этинггоф О. Е. Акафист. Иконография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. I. М.: Православ. энцикл., 2000. С. 376–378).

²⁷⁴ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 98–103; Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства: в 13 т. / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. III. М.: АН СССР, 1955. С. 482–541; Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. Т. III. М.: Искусство, 1955. С. 238–248; Данилова И. В. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства: сб. ст. к 40-летию научной деятельности В. Н. Лазарева. М.: АН СССР, 1960. С. 118–129.

²⁷⁵ Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 25, примеч. 63.

иконографии и тематико-пространственных построений явились работы Т. Н. Михельсон и М. С. Серебряковой²⁷⁶. Сделавший сравнительный анализ ряда сцен цикла с клеймами иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» третьей четверти XV в. (Музеи Московского Кремля) Л. В. Нерсесян пришел к заключению о влиянии иконографии данного образа на фрески ферапонтовского собора²⁷⁷. В то же время, автор предположил сложение особой русской иконографии Акафиста, восходящей к искусству Дионисия или его времени²⁷⁸.

Однако трактовка ряда композиций дионисиевского цикла нуждается в более пристальном внимании. Продолжает оставаться открытым вопрос о том, как выглядела ниша тайника, вписанного в композицию кондака 8. Предположение о том, что тайник закрывался иконой Богородицы Одигитрии²⁷⁹, нуждается в существенной ревизии. Кроме того, представляется интересным рассмотреть сквозные пространственные взаимосвязи ряда композиций Акафиста, размещенных на соборных столпах с лежащими в параллельных плоскостях фресками люнетов четверика, поскольку главный цикл росписи вряд ли замыкался на себе самом: сюжеты могли иметь тематические параллели с другими фресками, а возможно, и влиять на их размещение.

Анализируя пространственное расположение сцен, Т. Н. Михельсон считала, что сцены Благовещения (икос 1, кондак 2; икос 2, кондак 3) на восточной паре столпов связаны с древней византийской традицией, но расположение последующих композиций на западных столпах не имеет аналогов

²⁷⁶ Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. Т. XXII. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 145–164; Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л. : Наука, 1985. С. 81–85.

²⁷⁷ Нерсесян Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 246–263.

²⁷⁸ Нерсесян Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 246.

²⁷⁹ Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Л. : Наука, 1985. С. 81–85.

в монументальной живописи²⁸⁰. М. С. Серебрякова предполагала, что некоторое обособление вводного 1-го кондака (западный столп) было связано с более поздним, относительно текста Акафиста, его написанием²⁸¹. Действительно, важнейшими в художественно-символическом решении восточной части собора явились композиции Благовещения. Четыре сюжета размещены на открытых для обозрения четырех гранях столпов (ил. 79). Мелодичный ритм повторяющихся фигур архангела Гавриила и Богоматери, обращенные к зрителю и уходящие в глубину алтаря сцены, сообщают действию, длящемуся во времени, некий объемно-пространственный характер. Ничего более выразительного, чем размещение именно этих сцен, придумать было нельзя, так как все остальные композиции не являются настолько сюжетно и ритмически сходными между собой. В связи с этим можно предположить, что сцены Благовещения явились отправной точкой для размещения Акафиста в пространстве собора, а начало цикла, равно как и его конец, не привязанные жестко к определенному месту, давали художнику возможность для маневра. Соответственно, местоположение вводного 1-го кондака не было связано с более поздним временем его написания.

По мнению Т. Н. Михельсон, в русской традиции сцена, иллюстрирующая 3-й кондак Акафиста (ил. 80), это Благовещение, тогда как на Балканах и Афоне – образ Богоматери Воплощение²⁸². Остановимся подробнее на этом вопросе. Текст кондака: «Сила Вышняго осени тогда к зачатию Браконеискусную, и благоплодная Тоя ложесна, яко село показа сладкое, всем хотящим жати спасение, внегда пети сице: Аллилуиа». На фреске представленная вполборота Мария сидит на престоле, внимая словам стоящего перед ней архангела Гавриила. Ее руки с раскрытыми ладонями слегка подняты вверх и разведены в стороны. Благодаря этому жесту мафорий Царицы Небесной провисает между рук широкой складкой, как бы поддерживающей едва заметное изображение

²⁸⁰ Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. Т. XXII. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 145–164.

²⁸¹ Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л. : Наука, 1985. С. 81.

²⁸² Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. Т. XXII. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 154.

Младенца Христа в круглом медальоне (ил. 81). Образ воплотившегося Христа встречается как в иконах Благовещения (икона «Благовещение Устюжское» второй половины XII в.²⁸³), так и в иллюстрациях кондака 3 (икона «Похвала Богоматери с Акафистом» третьей четверти XIV в.²⁸⁴). В этой сцене Л. В. Нерсесян отмечал сходство изображения Богоматери с иллюстрациями Псалтири²⁸⁵, называя извод «Воплощением»²⁸⁶. Вместе с тем, представленную Богоматерь можно интерпретировать как Великую Панагию, но в ее тронном варианте. Данный вариант не получил распространения в русской иконографии, но был хорошо известен в Византии²⁸⁷. В этом случае 3-й кондак Акафиста приобретает более глубокую и точную трактовку, так как через Христа, воплотившегося в девической утробе, подобной плодородному полю, показан путь «всем хотящим жати спасение», а жестом своих рук Богородица дает надежду и свидетельствует как Панагия (Эпискеписис) о своем покровительстве и заступничестве.

²⁸³ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М. : Искусство, 2000. С. 34.

²⁸⁴ Нерсесян Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 247, ил.

²⁸⁵ Псалтирь Томича (1360–1363), Сербская Псалтирь из Баварской библиотеки в Мюнхене (1429–1465) (см.: Нерсесян Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 247, ил.).

²⁸⁶ Нерсесян Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 250.

²⁸⁷ Н. П. Кондаков считал, что подобные изображения Царицы Небесной связаны с изводом Эпискеписис. В качестве примера он приводил изображение на вислой печати XII в. из коллекции Н. П. Лихачева, где трон Богоматери окружают два архангела (см.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 110). Подобную иконографию встречаем на фреске апсиды церкви Богоматери в Студенице (1209), где к тронному образу Влахернитиссы также склоняются архангелы (см.: Этингер О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М. : Прогресс-традиция, 2000. Ил. 100). Данная композиция легко трансформируется в рассматриваемое Благовещение: при наличии не двух, а одного архангела и повороте к нему Девы Марии получаем иллюстрацию 3-го кондака. Таким образом, сцена может рассматриваться как производная от данных иконографических типов, иногда украшавших конхи апсид, и являться завершающей в мини-цикле Благовещения.

Особого внимания заслуживает композиция, иллюстрирующая 4-й икос Акафиста (ил. 82): «Слышаша пастырие Ангелов поющих плотское Христово пришествие, и текше яко к Пастырю видят Сего яко агнца непорочна, во чреве Мариине упасшася...» Сцена имеет ряд изобразительных особенностей. В центре фрески на фоне льющегося из пещеры золотого света изображена Богоматерь. Склонив голову, рукой Она указывает на лежащего перед ней Младенца Христа. Пастухи, слыша пение ангелов, пришли поздравить Новорожденного, ниже сидит праведный Иосиф. Композиция строится на противопоставлении диагональных ритмов горок и ясель – с одной стороны, и склоненных фигур праведного Иосифа, Девы Марии и силуэтов горных вершин – с другой. Первой особенностью изображения является охристый (золотой), а не черный, как это обычно бывает, цвет нутра пещеры, где произошло чудо Рождества. Можно предположить, что данное решение было подсказано Дионисию текстом Рождественского канона прп. Космы Маюмского, а конкретно ирмосом 9 песни: «Таинство странное вижу и преславное: Небо – вертеп, Престол Херувимский – Деву, ясли – вместилище, в них же возлеже Невместимый – Христос Бог, Его же, воспевающе, величаем». В христианском искусстве золотой – это цвет света, славы Господней, Неба Небес, Небесного Иерусалима и его светильника – Агнца (Откр. 21:23). «Вертеп стал небом тогда, когда принял в себя Небесного Бога и все Силы Его. Ныне Бог в вертепе со всем небом, и через это пещера – небо...» – писал св. Димитрий Ростовский²⁸⁸. Соответственно, Дионисием в акафистной фреске был создан образ вертепа-Неба.

В первых строках 4-го икоса Акафиста Иисус Христос одновременно именуется Пастырем и Агнцем. Так выражены два аспекта Его служения: Он приносим в жертву как Агнец – и как Сам Бог есть Пастырь, пасущий Своих овец. В рассматриваемой композиции Христос представлен как жертвенный Агнец, эта идея трактуется не только за счет замещения ясель каменным

²⁸⁸ Димитрий Ростовский, свт. Поучение на Рождество Христово («Таинство странное вижу и преславное: небо – вертеп, Престол херувимский – Дева») // Поучения и слова // Азбука веры. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/pouchenija-i-slova/33 (дата обращения: 12.01.2019).

жертвенником-алтарем²⁸⁹, или одром Воскресения: трагизм ситуации усиливается отсутствием традиционных для сцен Рождества животных – вола и осла²⁹⁰. Данный факт является второй исключительной особенностью этого изображения.

Патриарх Герман Константинопольский писал, что в христианском храме Вифлеемской пещере соответствует алтарная апсида, а ясли уподобляются трапезе: «...Добрый Пастырь, Который повит пеленами и положен уже не в яслях бессловесного (скота), а на мысленной трапезе разумных людей»²⁹¹. В XII в. епископ Андидский Феодор, отмечая связь Рождества и Воскресения, ссылаясь на Григория Назианзина, цитируя последнего: «Рождество Родившегося таково же, как и погребение Пострадавшего»²⁹². В этом смысле золотой цвет пещеры на соборной фреске может восприниматься в том числе и как воспоминание о свете Воскресения.

Композиция икоса 7 размещена в люнете северо-западного угла (ил. 83). В верхней части люнета расположен проем в тайник под сводом. Снаружи он оформлен вертикальной нишей со слегка закругленным верхом. Проем подчеркнут красно-коричневой опушкой, на которой сохранились оставленные

²⁸⁹ Примеры композиций на сюжет Рождества Христова, где ясли заменялись алтарем, известны с древнейших времен и имели под собой основание. В крипте Вифлеемской базилики на месте ясель был установлен каменный алтарь, на котором совершалась литургия. Начиная с ранних памятников палестинской иконографии, перешедшей в византийское искусство, кубообразное изображение алтаря (престола), на плоской поверхности которого лежал Младенец, часто замещало собой ясли вертепа. Эти замещения были связаны с символично-литургической близостью Рождества Христова и Евхаристии (см.: Weitzmann K. *Studies in the arts at Sinai*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1982. 449 p.; Walter Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London : Variorum Publications, 1982. P. 209–211; Этингоф О. Е. Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» в росписях церкви Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. С. 59–76).

²⁹⁰ Впервые на эту особенность обратил внимание В. Т. Гергиевский (см.: Гергиевский В. Т. *Фрески Ферапонтова монастыря*. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 100).

²⁹¹ Герман Константинопольский, свт. *Сказание о церкви и рассмотрение таинств*. М. : Мартис, 1995. С. 42–43, 59.

²⁹² Феодора, епископа Андидского краткое рассуждение о тайнах и образах божественной литургии, составленное по просьбе боголюбивого Василия, епископа Фитийского // *Православный собеседник*. Казань, 1884. Март – апр. С. 378. Цит. по: Этингоф О. Е. Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» в росписях церкви Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. С. 62, 74.

мастером или его детьми рисунки образцов кистей рук. Основной проблемой, возникающей при рассмотрении сцены икоса, является определение предполагаемого изображения на створке дверцы, когда-то закрывавшей входное отверстие. В свое время К. К. Романов, обнаруживший в тайнике пигменты, оставшиеся от поновления стенописи в XVIII в., предположил, что на дверце мог размещаться иконный образ²⁹³. Это идея получила дальнейшее развитие. М. С. Серебрякова, предложив реконструкцию, сочла, что этой иконой была Одигитрия, образ которой особо почитался в монастыре, находился в местном ряду иконостаса и был неоднократно повторен в стенописи²⁹⁴.

Данная гипотеза представляется сомнительной по ряду причин: 1) размер ниши довольно большой, по высоте чуть меньше фигур изображенных апостолов. Если представить, что это была Одигитрия, то в пропорциональном отношении Богоматерь значительно превосходила бы остальные фигуры, что диссонировало бы с общей композицией; 2) взгляды Христа и апостолов не обращены к предполагаемому образу (как к «Воплощению» в кондаке 8), а слегка опущены вниз. В данной сцене Христос смотрит на апостолов, а они – на лежащее Евангелие. То же обращение к Христу и Евангелию видим в клейме иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» третьей четверти XIV в. (Музей Московского Кремля); 3) предполагаемая икона оказалась бы отделенной от живописного пространства фрески, она словно висела бы в воздухе, тогда как другие образы Одигитрии в стенописи собора имеют логическую привязку к сцене: персонажи держат образы в руках или помещают на древко (кондак 1, кодак 13, VII Вселенский собор); 4) с этической точки зрения представляется неприемлемым использование особо почитаемого в храме образа в качестве двери от тайника с красками, даже если первоначально там хранилось что-то более ценное. Иконописные образы были уместны на царских воротах, дверях в жертвенник или диаконник. Входящие в комплекс иконостаса, эти двери,

²⁹³ Покрышкин П. П., Романов К. К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб. : тип. Глав. упр. уделов, 1908. С. 12.

²⁹⁴ Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л. : Наука, 1985. С. 82–83.

открываясь в сакральное пространство алтаря, имели особую функцию и несли определенную символику; 5) за счет разницы фактур, проработки деталей и насыщенности колорита икона-дверца создавала бы акцент на матовой поверхности стены, что противоречило бы самой функции тайника; 6) и, наконец, не существует примеров, где Христос обращался бы к иконе Богородицы. Таким образом, приведенные аргументы исключают присутствие иконы в композиции 7-го икоса.

Очевидно, что ниша тайника, исполненная строителями собора в 1490 г., стала закрываться деревянной дверцей с момента освящения храма и начала богослужений. Для того чтобы дверца не выделялась на фоне стены (со временем дерево темнеет), ее, скорее всего, покрыли известью. Дверца была довольно тонкой, о чем свидетельствует размер выступающих крепежей-петель. Они расположены по сторонам от арочного проема и отнесены на определенное расстояние от косяков ниши. Можно сказать, что дверца «утопала» в нише, размещаясь абсолютно свободно, и не была заподлицо с фреской, как считалось ранее (ил. 84). Чтобы расписать пространство по сторонам ниши, требовалась композиция, имеющая пустой центр и незаполненную верхнюю часть. Из всех сцен северо-западного угла (кондак 7, кондак 8, икос 8) только икос 7 являлся подходящим вариантом, о чем свидетельствует, например, одноименное клеймо упоминаемой выше иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» XIV в. Соответственно, выбранная Дионисием композиция без ущерба для себя легко вписывалась в заданную архитектурную ситуацию.

Исполняя фреску восточного люнета северо-западного угла, мастера не ставили цель сделать конструкцию ниши с дверцей совершенно незаметными, ведь стенопись подчинялась архитектуре. Все же инструментом, способным вписать архитектурный элемент в роспись, являлся цвет. Пространство ниши покрыли светлой охрой без белил, захватив, вероятно, и дверцу. Однако изображение крепостной стены, на фоне которой оказалась ниша, было написано плотной разбеленной охрой. Разница в тоне и плотности одного и того же цвета свидетельствовала о желании мастеров органично вписать нишу во фреску, в то

же время не соединяя одну с другой. Уступ ниши был выделен по краю красно-коричневой опушкой с белильной обводкой, точно так же акцентировались Дионисием проемы и конструктивные элементы архитектуры в интерьере собора, и ниша в этом случае не стала исключением. Следует отметить, что набор цветов (охра красная, охра светлая, светло-зеленый, белый) и прием (полосами) были характерны для декора откосов дверей ферапонтовского собора. По сути своей, вход в тайник оказался решенным, как другие входы в храм, только в миниатюре. Вместе с тем, цвет выбранного для ниши охристого фона соотносился на фреске с аналогом и нимбом Христа (слева) и перекликался с цветом гиматия апостола Петра (справа). С учетом того, что все эти цветовые пятна оказались связаны фоном охристой крепостной стены, композиция в целом получилась гармоничной и уравновешенной.

Иллюстрация 8-го кондака «Странное рождество видевшие...» размещена на западном люнете, нарушая круговое движение цикла Акафиста в этой части росписи (ил. 85). Причинами сбоев, по мнению исследователей, были: 1) тематическая связь 8-го икоса с темой Страшного суда, находящегося в непосредственной близости на западной стене собора²⁹⁵; 2) органичность (непротиворечие) текстов Акафиста при последовательном прочтении 8-го кондака и 8-го икоса – созерцанию сцен, расположенных в обратном порядке (от 8-го икоса – к 8-му кондаку), что образовывало в северо-западном углу круг по ходу солнца, аналогичный кругу юго-западного угла²⁹⁶. Не сбрасывая со счетов данные наблюдения, вместе с тем можно предположить, что причиной нарушения последовательности сцен являлась художественная проблема. Западный люнет имеет оконный проем и расположенную над ним нишу-печуру. Для исполнения фрески остаются только плоскости по сторонам от окна и «разорванное» нишей пространство над ним. Как и в предыдущем случае, вновь требовалась композиция с пустым центром. Из оставшихся сцен

²⁹⁵ Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. Т. XXII. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 157.

²⁹⁶ Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л. : Наука, 1985. С. 84–85.

северо-западного угла подходила иллюстрация 8-го кондака с Богородицею Воплощение и двумя группами предстоящих иноков (аналогичную структуру видим на иконе «Похвала Богородице с Акафистом» XIV в.). Остальные композиции «Хотящу Симеону от нынешняго века преставитися...» (кондак 7) и «Весь бе в нижних и вышних...» (икос 8) имели заполненный центр. В 8-м кондаке пространство над окном Дионисий занимает горками, вписывая в них ступенчатую нишу, вторящую силуэтам возвышенностей и ритмам лещадок. Вершины горок с расположенной между ними печурой образуют своего рода ложбину, силуэту которой вторит край мандорлы с поясным изображением Богородицею.

Исследователи называли этот образ «Знамением» и «Никопеей»²⁹⁷. Известно, что термин «Знамение» применительно к данному типу Богородицы появляется в летописных источниках только в поствизантийское время, с конца XV либо с начала XVI в., а «Воплощение» – с XVI²⁹⁸. Соответственно, подобное именование Богородицею во времена Дионисия маловероятно, а отнести его к «Никопее» не позволяет ряд признаков²⁹⁹. Рассматриваемый на фреске образ Царицы Небесной имеет очень редкую, если не исключительную, двойную символику жестов – Одигитрии и Панагии³⁰⁰, что, на наш взгляд, связано

²⁹⁷ Серебрякова М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л.: Наука, 1985. С. 84; Гусева Э. К. Об особенностях изображения икон Богородицею в акафистных композициях собора Рождества Богородицею Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М.: Север. паломник, 2005. С. 274.

²⁹⁸ Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богородицею Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 290; Квливидзе Н. В. Великая Панагия // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VII. М.: Моск. патриархия, 2004. С. 415–416.

²⁹⁹ Достаточно сравнить ферапонтовскую фреску с фреской алтарной апсиды церкви Св. Софии в Охриде XI в., иконой Богородицею Никопея XI–XII вв. (?) из собора Сан-Марко, Венеция; фреской конхи центральной апсиды храма Успения Пресвятой Богородицею XI в. в Атени Сиони, Атени, Грузия, мозаикой апсиды кафоликона Рождества Богородицею Гелатского монастыря 1125–1130 гг., Гелати, Грузия, и другими примерами.

³⁰⁰ В вологодской иконе «Богородицею Воплощение» первой четверти XVI в. из пророческого чина церкви Иоанна Предтечи Глушицкого Сосновецкого монастыря (ВМЗ) руки Богородицею не разведены в стороны, а располагаются на фоне мафория рядом с Христом, аналогично изображению левой руки Богородицею на фреске Дионисия. См.: Иконы Вологды XIV–XVI веков: кат. М.: Север. паломник, 2007. Кат. № 29, с. 233.

с текстом иллюстрируемого 8-го кондака: «Странное рождество видевше, устранимся мира, ум на небеса преложше: сего бо ради высокий Бог на земли явился смиренный человек, хотяй привлеци к высоте Тому вопиющия: Аллилуиа». В первой части текста речь идет о таинстве боговоплощения, с чем связан жест раскрытой ладони Богородицы. Во второй говорится о значении странного (удивительного) Рождества и его смысле для стоящих внизу монахов и пустынников, «устранившихся мира и ум на небеса преложше». Этот смысл связан с желанием Господа привлечь исповедников к Своей высоте. Собственно, речь идет о спасении (пути) на Небеса, которое возможно только во Христе, именно на Него и указывает Богородица жестом Одигитрии. Таким образом, в данной композиции Дионисия видим глубокую и точную трактовку текста 8-го кондака Великого акафиста.

Рассмотрим возможные образно-тематические связи ряда сцен Акафиста на столпах с фресками люнетов четверика. Возьмем первые четыре икоса, поскольку они формируют центральное храмовое пространство и располагаются на гранях, параллельных стенам собора (ил. 86).

В тексте 1-го икоса: «Ангел предстатель с Небесе послан бысть рещи Богородице: радуйся...» (1-е Благовещение, композиция западной грани северо-восточного столпа) строки хайретизмов: «Радуйся, падшаго Адама воззвание; радуйся, слез Евиных избавление. Радуйся, высоту неудобовосходимая человеческими помыслы; радуйся, глубино неудобозримая и ангельскими очима. Радуйся, яко еси Царево седалище; радуйся, яко носиши Носящаго вся. Радуйся, Звездо, являющая Солнце; радуйся, утробо Божественнаго воплощения». Данные хайретизмы словно комментируют вслед за композицией 1-го икоса фрески восточного направления, находящиеся на центральной оси собора, включающей конху алтарной апсиды. В основании барабана мы видим изображения Адама и Евы, Богоматерь Воплощение на щеке восточной арки, а ниже «высоту неудобовосходимая человеческими помыслы» – тронный образ Богоматери с Младенцем в алтаре, и ангелов, преклонивших перед Ними колена. Наконец,

третья и четвертая пары хайретизмов прямо относятся к Царице Небесной – «Цареву седалищу», «Звезде являющей солнце».

Композиция 2-го икоса (3-е Благовещение, северная грань юго-восточного столпа) «Разум недоразумеваемый разумети Дева ищущи...» параллельна южной стене, главной фреской которой является «Что Ти прнесем Христе...» (Собор Богоматери), ниже расположены сцены акафистного цикла, иллюстрирующие кондак 9, икос 9, кондак 10. Практически все хайретизмы 2-го икоса имеют образное соответствие в композициях стены. В строке «Радуйся, совета неизреченнаго Таиннице» речь идет о том, что Дева Мария была посвящена в замысел Божий о спасении человечества через Боговоплощение, который до поры держался Создателем в тайне³⁰¹. Искупление через жертву Христа тоже было открыто для Нее. Это знание показано изображением Младенца Иисуса, сидящего на коленях Пречистой (Собор Богоматери). Фигура Христа с разведенными в стороны руками и скрещенными ножками отсылает нас к образам Его крестной смерти. Рубашка без рукавов имеет неровный, зубчатый край, открывающий колени, подобно белой набедренной повязке в распятии. В византийской иконографии обнаженность ног Младенца ассоциировалась с Агнцем и Жертвой³⁰². В колобиуме Христос представлялся на древних изображениях распятия: в иллюстрации Кодекса Рабулы (586 г., Библиотека Лауренциана, Флоренция, Италия), иконе «Распятие» (VII в., монастырь Св. Екатерины на Синае) и других. Считается, что подобное изображение Христа Дионисием в данной композиции – редкий пример, но это не так. В короткой рубашке, с раскинутыми руками и обнаженными ножками Младенец представлен на иконах «Собор Богоматери» второй половины XV в. из собрания

³⁰¹ Акафист Пресвятой Богородице с комментариями / по благословию митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира; рец. архим. Ианнуарий (Ивлиев) // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-kommentariyami.html#i16> (дата обращения: 19.01.2019).

³⁰² Лидов А. М. Византийские иконы Синае // Иконография восточнохристианского искусства / Православ. Свято-Тихоновский гуманитар. ун-т. [Электронный ресурс]. URL: <http://icons.pstgu.ru/bibliography/41> (дата обращения: 19.01.2019).

П. Д. Корина³⁰³ и деревянной резной иконе конца XV в. из собрания графа А. С. Уварова³⁰⁴ (ГИМ).

В следующих хайретизмах 2-го икоса: «Радуйся, чудес Христовых начало; радуйся, велений Его главизно. Радуйся, лестнице небесная, Еюже сниде Бог; радуйся, мосте, преводяй сущих от земли на небо <...> Радуйся, Свет неизреченно родившая; радуйся, еже како, ни одинаго же научившая» – речь идет о рождении Христа как свершившемся событии, соответственно, хайретизмы органично применимы к образу Богоматери в Ее Соборе, так как в основе иконографии последнего лежал текст Рождественской стихир прп. Иоанна Дамаскина. Строка «Радуйся, премудрых превосходящая разум» прямо иллюстрирует расположенную ниже на северной стене в цикле Акафиста композицию икоса 9: «Ветия многовещанная, яко рыбы безгласная...», где показана Богородица, превзошедшая премудрых ветий, тщетно пытавшихся постичь тайну Боговоплощения.

Икос 3 «Имущи Богоприятную Дева утробу, востече ко Елисавети» («Встреча Марии и Елизаветы», восточная грань юго-западного столпа) пространственно предваряет расположенный на западной стене «Страшный суд». Строки большинства обращенных к Богоматери хайретизмов раскрывают сущность взаимоотношений Бога с человеком, что актуализируется в контексте Страшного суда, кульминационном моменте личной истории каждого христианина. В строках «Радуйся, Делателя делающая Человеколюбца; радуйся, Садителя жизни наша рождшая» – Творец называется человеколюбцем, насадившим нашу жизнь, подобно райскому саду³⁰⁵. Небесный Рай, пред вратами которого стоят праведники, изображен в нижней части Страшного суда. Строка «радуйся, яко пристанище душам готовиши» продолжает тему Рая. В следующем

³⁰³ Орлова М. А. О формировании иконографии Рождественской стихир «Что Ти принесем, Христе...» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 132, ил.

³⁰⁴ Орлова М. А. О формировании иконографии Рождественской стихир «Что Ти принесем, Христе...» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 132, ил.

³⁰⁵ Акафист Пресвятой Богородице с комментариями / по благословию митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира; рец. архим. Ианнуарий (Ивлиев) // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-kommentarijami.html#i16> (дата обращения: 19.01.2019).

хайретизме «Радуйся, приятное молитвы кадило» речь идет о Богородице как молитвеннице и ходатайнице перед Христом за род человеческий³⁰⁶, что и видим в деисусе на западной стене: фигура Девы Марии в молитвенном предстоянии располагается слева от Христа Судии. Следующая пара хайретизмов «Радуйся, Божие к смертным благоволение; радуйся, смертных к Богу дерзновение» имеет прямое отношение к теме эсхатологии, так как отражает два аспекта православного учения о спасении, находящихся в тесной связи между собой: спасение смертных в Царство Небесное совершается Богом, но требует от человека его активного участия-дерзновения, содействия, сотворчества, соработничества с Творцом³⁰⁷.

Фреска икоса 4: «Слышаша пастырие Ангелов поющих...» (южная грань северо-западного столпа) соотносится с композицией «О Тебе радуется...» на северной стене следующими хайретизмами: «Радуйся, Агнца и Пастыря Мати» – прямая иллюстрация к тронному образу Богоматери и Христа – Царя Славы в золотых одеждах; «радуйся, райских дверей отвержение» – Царица Небесная представлена на фоне райских кущ и Небесного Иерусалима; «Радуйся, яко небесная срадуются земным; радуйся, яко земная сликовствуют небесным. Радуйся, апостолов немолчная уста; радуйся, страстотерпцев непобедимая дерзосте. Радуйся, твердое веры утверждение». Два первых хайретизма зеркально соответствуют друг другу по смыслу и одновременно вторят строкам песнопения «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род». На фреске видим ангелов, окруживших трон Богоматери, и группы предстоящих. В правой группе друг за другом стоят «немолчная уста» – апостолы, «страстотерпцев непобедимая дерзосте» – мученики и «твердое веры утверждение» – монахи и пустынники.

³⁰⁶ Акафист Пресвятой Богородице с комментариями / по благословию митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира; рец. архим. Ианнуарий (Ивлиев) // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-kommentariyami.html#i16> (дата обращения: 19.01.2019).

³⁰⁷ Акафист Пресвятой Богородице с комментариями / по благословию митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира; рец. архим. Ианнуарий (Ивлиев) // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-kommentariyami.html#i16> (дата обращения: 19.01.2019).

Выше были отмечены композиционные особенности иллюстрации 4-го икоса, ее диагональное построение, задаваемое направленным вправо и вверх ложем Младенца Христа. Мысленно продлив этот вектор, мы, словно указкой, попадаем в композицию Собора Богоматери. Еще один важный момент, на котором следует остановиться. В тексте акафиста обращение к событию Рождества Христова происходит дважды: в рассматриваемом икосе 4 и в икосе 12. Фреска последнего: «Поюще Твое Рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм, Богородице: во Твоей бо вселився утробе содержай вся рукою Господь...» находится на северной стене (под композицией «О Тебе радуется») в общем уровне с икосом 4. Эта тематическая переключка сцен двух икосов, как бы умножившая важнейшее в замысле Божественного Домостроительства событие, вряд ли явилась случайной при составлении программы росписи.

Итак, взятая в отдельности на каждом из четырех соборных столпов сцена (с 1-го по 4-й икос) и попадающие в поле зрения следующие за ней в глубине пространства композиции на стене храма, образуют определенную последовательность. Рассматриваемые вместе, они формируют связи, соответствующие движению круга акафистного цикла по ходу солнца. Для создания пространственно-тематических параллелей Дионисием, по всей видимости, были использованы универсализм хайретизмов первых икосов акафиста, их многогранная образность и глубина. В этом смысле Акафист Богородицы действительно являлся главным циклом соборной росписи, но не только потому, что окутывал собою храмовое пространство: сцены икосов центрального круга Акафиста не были замкнуты на себе, а как бы распространялись вширь, находя образное продолжение на стенах четверика. В связи с этим можно, видимо, говорить о прямом влиянии текстов 2-го и 4-го икосов Акафиста на выбор художником места для размещения композиций «Собор Богоматери» – на южной и «О Тебе радуется» – на северной стенах собора, а не наоборот.

2.2.2. Восточный люнет

В центральном нефѣ собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря расположена композиция «Покров Богородицы» (ил. 87). Сцена, размещенная в восточном люнете, была рассчитана на восприятие от западных врат и имела программное значение в росписи храма, выполненной артелью Дионисия³⁰⁸. Исследователями фресок «Покров» трактовался как образ заступничества и молитвы Богоматери пред Господом за стоящих в церкви верующих и за весь христианский род³⁰⁹. Определяющую роль сцен общей молитвы («Покров», «Собор Богоматери», «О Тебе радуется») в программе росписи собора отмечал А. С. Преображенский, указывая на смысловую связь рассматриваемой композиции с расположенным над ней (на щеке восточной арки) текстом обращения молящихся к Богоматери³¹⁰. Об асимметричном построении названных композиций писала И. А. Данилова. По ее мнению, данные решения влияли на художественно-динамические характеристики созданного Дионисием пространства³¹¹. Вместе с тем, вопросы соотношения сцены «Покров Богоматери» с соборным пространством и ее композиционные особенности отдельно не рассматривались и заслуживают более пристального внимания.

³⁰⁸ Исследование по данной теме опубликовано: Силина О. В. «Дева днесь предстоит в церкви». Композиция «Покров Богородицы» в стенописи собора Ферапонтова монастыря // XXIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2019. С. 30–40.

³⁰⁹ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 103–105; Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. С. 5; Нерсесян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. С. 60; Серебрякова М. С. Икона «Воскресение Христово» в системе росписи Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 351–352.

³¹⁰ Преображенский А. С. Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 229–245.

³¹¹ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. С. 5.

Композиция Дионисия относится к среднерусскому типу иконографии, когда Богородица сама держала Покров³¹². В этом случае одним из важных элементов сцены являлся архитектурный стаффаж, изображающий Влахернский храм и другие константинопольские постройки. Храм обычно имел один, три или пять куполов. Вместе с тем существуют иконы, где Влахерны показаны более правдоподобно³¹³. В связи с этим представляется уместным затронуть в исследовании вопрос об иконографических трансформациях сюжета, по всей вероятности, ставших результатом воздействия определенных идей.

Сцена Покрова, занимающая столь важное место в пространстве церкви, посвященной не Покрову, а Рождеству Богородицы, указывает на то, что чудо, произошедшее в константинопольском храме, к началу XVI в. на Руси³¹⁴ обрело особую популярность и глубокий смысл³¹⁵.

³¹² Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. С. 223–240.

³¹³ Икона «Покров Богоматери» второй половины XIV в. (ГТГ) (см.: Государственная Третьяковская галерея: кат. собр. Древнерусское искусство X – начала XV века: в 7 т. Т. 1. М.: Красная площадь, 1995. С. 48, кат. № 48).

³¹⁴ По мнению М. Б. Плюхановой, культ Покрова берет свое начало от предания об Успении Богоматери, оставлении во гробе Ее ризы и перенесении ее в Константинополь, от праздника Положения ризы и создания Акафиста. Затем складывается служба на Покров, в которой происходит замена образа ризы – образом покрыва, что было обусловлено потребностью в символе, «с большей силой» выражающем идею Богоматери-Церкви. Процесс изменения и обогащения смысла при переходе от службы Ризы к службе Покрова шел через внедрение в текст идей и образов Акафиста, в котором Богоматерь (задолго до явления во Влахернах) была названа «покрове миру, ширший облака» (икос 6). Истоки праздника «Покрова», как считает В. М. Лурье, были связаны с взаимовлиянием двух культов – почитания Ризы Богоматери и возрождением культа священномученика Григория Просветителя († ок. 335 г.), мощи которого были обнаружены в Константинополе во второй половине IX в. В своей работе, посвященной данному вопросу, автор подробно рассмотрел трансформацию терминов «риза – мафорий – покров – омофор» и отметил неслучайную близость дат празднования памяти св. Григория и блж. Андрея (30 сентября и 2 октября) к празднику Покрова Пресвятой Богородицы (1 октября). По всей вероятности, праздник Покрова стал известен в Киеве после посещения Константинополя посольством князя Олега в связи с подписанием мирного договора в сентябре 911 г., после войны с Византией. Известно, что посольство знакомилось с достопримечательностями и богослужением в Константинополе, где уже с 860 г. проживала русская христианская община. В качестве альтернативной, по мнению В. М. Лурье, может рассматриваться и «южнославянская» версия прихода праздника в Киев через Болгарию, вместе с литургическими книгами. Этот путь соответствовал наиболее обычным маршрутам проникновения греческой церковной культуры в Киевскую Русь. См.: Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995. С. 27–28; Lourié V. The Feast of Pokrov, its Byzantine Origin, and the Cult of Gregory the illuminator and Isaac the Parthian (Sahak Partcev) in Byzantium // *Ars Christiana: In Memoriam*

«Покров» в Ферапонтовом монастыре – одна из ранних полностью сохранившихся фресковых композиций на данный сюжет³¹⁶. В пространстве собора она размещается на одной оси с образом Богородицы Воплощение. Оба изображения Богородицы ритмически усиливают друг друга, перекликаясь цветом одежд и жестами вскинутых рук. В «Покрове» фигуры предстоящих и ангелов (первого и второго планов) объединены в группы, расположенные друг над другом. Их убывающий ритм создает иллюзию глубины пространства, которую увеличивают расположенные на заднем плане голубая кровля базиликального строения (слева) и велум (справа). Ближние к Богородице группы силуэтно вписаны в две композиционные арки – большую и малую, тогда как стоящие персонажи по краям композиции читаются как вертикали. «Арки» и «вертикали» как бы «уходят в перспективу», их масштаб уменьшается. Аналогию этой схемы мы видим в архитектуре реального соборного интерьера: расположенные один над другим своды и уходящие в перспективу столпы-опоры (ил. 88). В этом смысле композиция «Покров» отражает конструкцию собора и иллюзорно продолжает его интерьер вглубь и вверх. Можно предположить, что Дионисий, используя подобный прием, ставил своей целью решение не только художественных, но и более широких задач. «Продолжение» интерьера собора во фресковой композиции имеет и обратное движение: «Покров» как бы выходит из двухмерной плоскости

Michail F. Murianov (21.XI.1928 – 6.VI.1995). *Scrinium VII–VIII*, 1. Piscataway, NJ, USA : Gorgias Press, 2012. P. 231–331 // Academia. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/454200/THE_FEAST_OF_POKROV_ITS_BYZANTINE_ORIGIN_AND_THE_CULT_OF_GREGORY_THE_ILLUMINATOR_AND_ISAAC_THE_PARTHIAN_SAKAK_PARTSEV_IN_BYZANTIUM (дата обращения: 30.01.2021).

³¹⁵ О древнерусской иконографии и традиции почитания Покрова см.: Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб. : Акрополь, 1995. С. 23–62; Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. С. 368–374; Кириллин М. В. Похвальное Слово празднику Покрова Пресвятой Богородицы неизвестного древнерусского автора: особенности содержания, место и время составления // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М. : Индрик, 2012. № 3 (49). С. 5–20.

³¹⁶ В монументальной живописи изображение Покрова есть в росписи 1313 г. собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря в Пскове и церкви Св. Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде около 1380 г. Обе композиции сохранились частично (см.: Голубева И. В., Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. М. : Север. паломник, 2002. Табл. V; Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. Табл. 134, 135).

стены в трехмерное пространство церкви, создавая впечатление, что влахернское чудо происходит не только в византийском храме, но явлено и здесь, над алтарем церкви Рождества Богородицы, в соответствии со словами преподобного Максима Исповедника: «невидимое зрится посредством видимого», а умопостигаемый мир существует в чувственном «посредством своих отпечатлений. Дело же их одно»³¹⁷.

Богоматерь представлена стоящей на облаке и держащей большой светло-розовый покров, который одним концом касается ангельского крыла, а другим – десницы св. Иоанна Предтечи. Ее стройная фигура свободно располагается на фоне храма с тремя главами. Колорит фрески строится на сочетании голубых и розовых цветов с охрой и оттенками зеленого. Фоном служит разбеленно-охристая стена влахернского святилища.

По замыслу авторов программы росписи³¹⁸, «Покров», вероятно, был не только сомасштабен символическому значению главных композиций трансепта – тронному образу Царицы («О Тебе радуется») и Матери, родившей Бога («Собор Богородицы»), – но, судя по выбранному местоположению в центральном нефе, превосходил их. В отличие от названных композиций, в «Покрове» Богоматерь являла действие – свой покров и молитву за народ, которые каждый зритель воспринимал как предназначенные лично для него. Молящиеся становились очевидцами события вместе с Елифанием и св. Андреем Юродивым, в тексте Жития которого (X в.) и сохранилось описание этого чуда³¹⁹. Кроме того, в библиотеке соседнего с Ферапонтовым, Кирилло-Белозерского монастыря хранилась рукописное Сказание о явлении Ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах, начинающееся словами: «Святая некая и великая...», известное по

³¹⁷ Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Умное делание : б-ка по исихазму. [Электронный ресурс]. URL: http://www.hesychasm.ru/library/max/maximus_myst.htm#m1 (дата обращения: 25.09.2017).

³¹⁸ Считается, что соавторами Дионисия были ростовский архиепископ Иоасаф Оболенский, строитель церкви и вероятный заказчик работ, и, возможно, киевский митрополит Спиридон, живший в Ферапонтовом монастыре в ссылке.

³¹⁹ Срезневский И. И. // Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках // Сборник ОРЯС Императ. акад. наук. Т. 20, ч. 4. СПб. : тип. Императ. акад. наук, 1879. С. 178.

Описи монастырской библиотеки конца XV столетия³²⁰. Явление Богоматери было связано с предалтарным и алтарным пространством византийской церкви. Именно так расположена композиция «Покров» в росписи собора: «висящая» над алтарем сцена дает возможность всем входящим в церковь Рождества Богородицы всякий раз удостаиваться видения Покрова Пречистой, этого особого знака, свидетельствующего о присутствии Царицы Небесной в «своем доме».

Стоящий на амвоне в нижней части композиции Роман Сладкопевец держит свиток с частично сохранившимся текстом. Обычно на нем воспроизводился кондак Рождества Христова «Дева днесь пресущественнаго раждает...» либо, как на новгородской иконе-таблетке³²¹ конца XV в., – зачин Акафиста Богоматери «Взбранной воеводе победительная...»³²². Св. Роман, живший в VI в., имел отношение к обоим произведениям³²³. В стенописи Дионисия на свитке гимнографа написан следующий текст: «[А Д [] // ПРЕСТО // ИТЬ В Ц[Е]РЬ // КВИ І С ЛІ // КЫ С[ВЯ]ТЫ(Х) // НЕВ». Это кондак (глас 3) праздника Покрова Пресвятой Богородицы³²⁴: «Дева днесь предстоит в церкви и с лики святых

³²⁰ Никольский Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века / Ком. Императ. о-ва любителей древней письменности. СПб. : Синод. тип., 1898. С. 65, 231, кат. № 350 // Азбука веры : православная б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/19049/Binder9.pdf> (дата обращения: 18.09.2020).

³²¹ Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде. М. : Искусство, 1983. Табл. IV.

³²² Гурвиц И. Роман Сладкопевец и праздник Покрова // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам Студенческого научного общества: Русская филология / Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1988. С. 6–8.

³²³ Кондак Рождества Христова был спет гимнографом с амвона Влахернской церкви после того, как Роман, неискусный в пении, помолился Богородице и она, явившись ему во сне, заставила съесть свиток (хартию) (см.: Papadopoulos-Kerameus A. Mitteilungen über Romanos // Byzantinische Zeitschrift. 1893. Bd. 2. S. 599–605; Delehaye S. Romanos le Mélode // Analecta Bollandiana. Vol. 13. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1894. P. 440–442). Во втором случае речь идет о зачине Акафиста Богоматери. Он был написан позже (не Романом), но вошел в состав его произведения. Подробную библиографию по этому вопросу см.: Акафист // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. I. М. : Моск. патриархия, 2000. С. 373.

³²⁴ Впервые внимание на текст свитка обратила М. С. Серебрякова, связав «Покров» с расположенным напротив «Страшным судом» и образом Христа Судии (см.: Серебрякова М. С. Икона «Воскресение Христова» в системе росписи Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века.

невидимо за ны молится Богу, ангели со архиереи покланяются, апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица Превечнаго Бога». Текст, не имеющий прямого отношения к поэту, но составленный по образцу его рождественского кондака, напоминает о чуде явления Богоматери и дважды уточняет, что Богоматерь молит Бога за нас.

Итак, из текста на свитке Романа следует, что предстояние Девы, молитва «за ны», а соответственно, чудо Покрова происходят в ее (монастырской соборной) церкви «днесь» (сегодня, сейчас), в настоящем времени. Если учесть, что на фреске Богоматерь обращена не только к народу, но и к изображенному на противоположной, западной стене Христу Судие (что отмечалось многими исследователями), образ которого связан с «жизнью будущего века», то восприятие «Покрова» соответствует свойствам литургического действия, трактуемого в святоотеческой литературе как таинство воспоминания, где одновременно вспоминаются прошлое, настоящее и будущее³²⁵. Значимые для христианского мира события, случившиеся однажды, актуализируются во время богослужений, а потому явление Богоматери с покровом в ее Влахернской церкви совершается в соборе Рождества Богородицы, по тексту св. Романа – «сегодня», то есть постоянно, и имеет вневременной характер. Эта ритмичность и постоянство чуда напоминают об «обычном чуде»³²⁶, в течение длительного времени еженедельно происходившем во Влахернской церкви³²⁷, когда покров иконы Богоматери во время пятничной службы сам собою поднимался вверх, а в субботу возвращался на прежнее место. Итак, в Рождественском соборе мы видим то же самое явление Заступницы рода человеческого, что произошло однажды во Влахернах. Нет необходимости переноситься мыслью

К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: сб. ст. М.: Север. паломник, 2005. С. 352).

³²⁵ Дионисий Ареопагит, ссылаясь на Евангелие (Лк. 22:19), пишет: «Мы совершаем это, как говорит слово Божие, в Его воспоминание» (см.: Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии // Восточные отцы и учителя Церкви V века: антология. М.: Изд-во МФТИ, 2000 // Книга Якова Кротова. URL: <http://krotov.info/acts/05/antolog/page26.htm> (дата обращения: 25.09.2017)).

³²⁶ Анна Комнина. Алексиада. М.: Наука, 1965. С. 340.

³²⁷ С «пятничным», или «обычным чудом» связывался «Покров Богоматери» (см.: Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М.: Индрик, 2005. С. 349–368).

в константинопольскую церковь – небеса открываются здесь, как когда-то открылись там, и о том, что перед нами именно тот «Покров», свидетельствует своим указующим жестом Андрей Юродивый.

В контексте рассматриваемой темы представляет интерес «Слово похвально честному Покрову Пречистыя владычицы нашей Богородицы и приснодевы Марии», созданное сербским книжником Пахомием Логофетом, автором Жития прп. Кирилла Белозерского, вероятно, в 1459–1461 гг. Один из списков «Слова» находился в книжном собрании Кирилло-Белозерского монастыря и имел приписку, свидетельствующую об авторстве Пахомия «иже от Святия горы сербна» (РНБ, собрание Кирилло-Белозерской библиотеки, № 1258)³²⁸. Текст имеет ряд примечательных особенностей. Прежде всего, автор уравнивает в значении Рождество Богородицы и ее Покров, так как Дева Мария «не токмо, егда в мирѣ с нами бяше, ходатайственное къ своему Творцю и Сыну милостивно предлагашеся... но паче и по преславнем тоя преставлении... не престае нась посѣщаючи, милостивное показующи»³²⁹. Это указание автора на два связанных с Богоматерью события словно объясняет расположение важнейших посвященных Ей сцен в стенописи ферапонтовского собора – «Рождества» на западном фасаде и «Покрова» над алтарем, последовательно размещенных на одной оси «запад – восток».

Повествуя о влахернском чуде, Пахомий Логофет отмечает, что блаженный Андрей, придя в церковь «видит (использовано настоящее время. – О. С.) преславное видѣние, видить бо теплую заступницу христианского рода в церкви на воздухѣ стоящую ... сиче глаголющи (далее идет молитва Богоматери. – О. С.): „Боже мой и Творче, и Сыну! Прости всякаа согрѣшениа христианьского рода...

³²⁸ Федотова М. А. Слово Похвальное Покрову Пресвятой Богородицы. Вступление // Макарий, митр. Из Великих Миней Четых // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 12 // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9898> (дата обращения: 31.08.2017).

³²⁹ Пахомий Серб (Логофет). Слово похвально честному Покрову Пресвятыя Владычица наша Богородица и приснодѣвѣи Марии. Творение смиреннаго еромонаха Пахомия // Макарий, митр. Из Великих Миней Четых // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 12 // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9898> (дата обращения: 31.08.2017).

и мене, рабу твою и матере, любовию почитающим, и от них тебѣ ходатайствующу и молящуюся“». Если, слушая чтение Слова, где о чуде говорится в настоящем времени и звучат слова молитвы Богородицы, созерцать образ Покрова, подобный фреске собора Рождества Богородицы, то, как уже говорилось, событие прошлого воспринимается как происходящее в настоящий момент. Это превращение прошлого в современность (или вневременность) отчетливо проявляется в следующих призывных строках Пахомия Логофета: «не престай своимъ честным покровом покрывающи... иже въ честный храмъ твой приходящих и молитвы и моления тебѣ приносящих, спасай»³³⁰.

На ферапонтовской фреске за спиной у Богородицы разворачивается впечатляющая панорама влахернского комплекса, являющаяся центральным архитектурным образом в интерьере собора. Примечательно, что в композициях люнетов трансепта Царица Небесная изображена в одном случае на земле («Собор Богородицы»), а в другом – на небе («О Тебе радуется»). На фоне Влахерн она предстает в образе Матери-Церкви, объединяющей земной и небесный миры. Этой символике отвечает и реальный собор Рождества Богородицы, являющийся таким же «небом на земле». Впечатление усиливает доминирующий на фреске белый многоглавый храм. Возникает переключка с архитектурой ферапонтовского собора (закомары, кокошники, главы), что сообщает самому строению не только внутреннее, но и внешнее сходство с «византийским первообразом», переработанным русской иконографией Покрова с учетом отечественных реалий.

В архитектурном стаффаже на иконах Покрова XIV–XV вв. наблюдается практически одновременное сосуществование натуралистичных изображений влахернских строений и их символов. На иконе «Покров Богородицы» второй половины XIV в. (ГТГ) купольная ротонда Агия Сорос примыкает к расположенной слева базиликальной церкви Богородицы. Они примерно одинаковы по размеру (ил. 89). В новгородской иконе из Зверина монастыря

³³⁰ Пахомий Серб (Логофет). Слово похвально честному Покрову Пресвятыя Владычица наша Богородица и приснодѣвѣи Марии. Творение смиреннаго еромонаха Пахомия // Макарий, митр. Из Великих Миней Четых // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 12 // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9898> (дата обращения: 31.08.2017).

(ок. 1399 г., НГОМЗ) чудо представлено на фоне пятиглавого храма. В произведениях конца XV в. – иконе из собора Покровского монастыря в Суздале и таблетке из Софийского собора в Новгороде – центральным зданием в первом случае является базилика, а во втором – купольный храм³³¹ (ил. 90, 91). Все это может свидетельствовать: 1) о равнозначности для русской ментальности большой церкви Богородицы и реликвария Агия Сорос; 2) о стирании символических и внешних различий между ними; 3) о постепенном слиянии образа Агия Сорос с церковью Богородицы, что привело к единичному изображению церкви, либо ее доминирующей роли в стаффаже. Благодаря этому на иконах Покрова Агия Сорос постепенно приобрела качества большой церкви и стала, по всей видимости, восприниматься как Влахернский храм в частности и как Влахерны вообще, став их символом. В 1434 г. влахернская церковь сгорела, и, вероятно, гибель храма отчасти способствовала тому, что русская иконография перестала отображать константинопольские реалии³³². Отношение на Руси к Покрову как образу постоянно и каждодневно проявляемой заботы Богоматери, находящейся в «своем доме» – конкретном храме, вероятно, также способствовало «русификации» архитектурного стаффажа. Это дало возможность визуально связать влахерское чудо с русской реальностью: универсальный символ православной Церкви в этом случае считывался и узнавался через привычный силуэт русских храмов с луковичными главами.

Таким образом, иконы и фрески с изображением Покрова, в том числе и композиция Дионисия, доносят до нас идею тождества ротонды-реликвария Агия Сорос, Влахерн и русского храма, причем именно того храма, где в этот момент идет богослужение. Вероятно, поэтому на фреске Дионисия св. Роман Сладкопевец держит в руке свиток с текстом праздничного кондака «Дева днесь предстоит в церкви», поскольку он является универсальным (вневременным) и подходит для любой церкви, тогда как предыдущие варианты текстов имели

³³¹ Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. Ил. 142, 144, 145.

³³² Благодарю А. С. Преображенского, обратившего мое внимание на возможную связь иконографии с историческим событием.

отношение к конкретному времени и месту – Влахернам, свидетельствуя об исторических событиях или обстоятельствах, связанных с гимнографом. В ферапонтовской росписи мы видим один из ранних сохранившихся примеров использования кондака Покрова, но Дионисий не был первым, кто ввел этот текст в композицию. Аналогичный кондак есть на суздальской иконе «Покров Богородицы»³³³ последней четверти XV в. из Покровского монастыря и на ее близком аналоге – вологодской иконе первой четверти XVI в. (ВГИАХМЗ)³³⁴. В этом смысле важен сам факт замены во второй половине XV в. (если только не будет обнаружено более ранних примеров) предыдущих вариантов текста на строки праздничного кондака. Очень вероятно, что акцент на равнозначности Рождества Богородицы и «честнаго ее Покрова», сделанный в Слове на Покров Пахомия Логофета, которое, вне сомнения, было знакомо авторам программы стенописи, был принят ими во внимание. Это предположение в какой-то степени объясняет расположение двух ведущих фресковых композиций по одной оси «запад – восток». Одновременное существование в Покрове разных вариантов архитектурного стаффажа и их последующая трансформация в сторону символа (знака) Церкви, была связана, по всей видимости, с актуализацией темы влахернского чуда, что выглядело логичным в контексте политики великого князя Московского Ивана III и отвечало духовным запросам русского общества. Созерцание образа Покрова и ощущение постоянного присутствия Богородицы в храме было, вероятно, сходно с чувствами прихожан и паломников Влахернской церкви, где в течение многих столетий, словно сама Дева Мария, пребывала Ее святая Риза.

2.2.3. Южный, западный и северный своды подкупольного креста

На сводах подкупольного креста собора Рождества Богородицы размещен евангельский цикл «Чудес и притч Христовых», являющийся одним из самых больших в стенописи по количеству сюжетов (ил. 92). На северном и южном

³³³ Иконы Владимира и Суздаля : кат. М. : Север. паломник, 2008. С. 110–111, кат. 13.

³³⁴ Иконы Вологды XIV–XVI веков : кат. М. : Север. паломник, 2007. С. 199, кат. 15.

сводах представлено по четыре композиции, на западном – две. В шести композициях присутствуют по два сюжета, так что всего изображено шестнадцать евангельских событий и притч: «Брак в Кане Галилейской» (ил. 93), «Воскрешение дочери Иаира», «Исцеление кровоточивой жены», «Исцеление двух слепых», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепорожденного», «Пир в доме Симона фарисея», «Пир в доме Симона прокаженного», «Укорение фарисеев», «Беседа с самарянкой», «Проклятие смоковницы», притчи: «О брачном пире», «Лепта вдовицы», «О мытаре и фарисее», «О блудном сыне» и «О девах разумных и неразумных».

Первые изображения чудес и притч Спасителя известны в христианском искусстве с III в.³³⁵ По своему пространственному построению в монументальной храмовой декорации программы христологических циклов делились на два вида. В первом случае в основе последовательности сцен лежал исторический ход календарных праздников, отраженных в Евангелии тетр и годовой Минее. Такой порядок сцен в цикле выполнял просветительскую функцию и был напрямую обращен к молящимся. Во втором случае применялась более сложная, великопостная и пасхальная система росписи. В соответствии с триодным кругом чтений, сцены в цикле иллюстрировали фрагменты текста Евангелия апракос, читаемые в определенный день церковного года, а также тексты страстных Евангелий и Триоди³³⁶.

Первый исследователь фресок Дионисия В. Т. Георгиевский отмечал, что сюжеты чудес и притч Христовых являлись популярными в XII–XV вв. и активно изображались в декорациях византийских и русских храмов. Представленные в соборе Рождества Богородицы евангельские события посвящены праздникам Триодей постной (притчи о «Мытаре и фарисее», «Блудном сыне», «Проклятие

³³⁵ Подробнее об иконографии чудес и притч Христа см.: Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских // Труды VIII Археологического съезда в Москве: в 4 т. Т. 1. СПб.: тип. Департамента уделов, 1892. 396 с.; Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М.: Художеств. шк., 2010. С. 77–92.

³³⁶ Гордиенко Э. А. Богослужебные особенности росписей Мистры XIV–XV вв. // *Spicilegium Byzantino-Rossicum*: сб. ст. к 80-летию члена-корресподента РАН И. П. Медведева / под ред. Л. А. Герд. М.; СПб.: Индрик, 2015. С. 111.

смоковницы», «Лепта вдовицы», «Пир в доме Симона фарисея») и цветной (неделя о самаряныне, о расслабленном, о слепом)³³⁷. Исследователь дал подробное описание ряда композиций, отмечая особую ценность в них бытовых деталей и необычное решение притчи «О блудном сыне», где в образе отца представлен Спаситель³³⁸, который, действительно, узнается не по одеждам, а по лику и характерно убранному волосам. По мнению И. Е. Даниловой, в цикле были изображены только те чудеса, где Христос объясняет и доказывает окружающим свою святость и основные положения учения. Композиционной особенностью сцен являлось то, что ни в одной из них фигура Христа не была помещена в центр. Спаситель часто занимал место одного из собеседников и как бы «терялся» среди второстепенных лиц³³⁹.

Вслед за В. Т. Георгиевским, исследователями было замечено, что сцены цикла связаны между собой не исторической, а иной последовательностью. Раскрытию этого вопроса были посвящены работы Т. Н. Михельсон³⁴⁰. Автор попыталась выявить тематические связи между сценами цикла и другими фресками ферапонтовского собора. Изучая сюжеты северного свода в их символическом значении, где преобладала эсхатологическая направленность, автор анализировала средства художественного выражения, которыми пользовался художник для достижения в композициях максимальной образности³⁴¹. Исследователь рассмотрела становление традиции изображения

³³⁷ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 106.

³³⁸ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 108.

³³⁹ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М. : Искусство, 1970. С. 8–9.

³⁴⁰ Михельсон Т. Н. Композиции верхнего ряда росписей северного коробового свода в системе фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 107–114; Михельсон Т. Н. Фрески западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписей храма // Литература и искусство в системе культуры. М. : Наука, 1988. С. 310–316; Михельсон Т. Н. Три сцены «духовных пиров» в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Византия и Русь (Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981) : сб. ст. / отв. ред. Г. К. Вагнер. М. : Наука, 1989. С. 193.

³⁴¹ Михельсон Т. Н. Композиции верхнего ряда росписей северного коробового свода в системе фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 107–114.

«пиров», ее античные и библейские истоки, отражающие, прежде всего, «пиршество духа». Она полагала, что началом цикла фресок являлся «Брак в Кане», а его завершением – «Пир в доме Симона прокаженного», аргументируя это в том числе и противопоставлением сцен, связанных одинаковым расположением на восточных склонах северного и южного сводов. Отмечая отсутствие исторической последовательности сюжетов, Т. Н. Михельсон считала, что пространственная связь сцен «Чудес и притч» была основана на «принципе определенных идей»³⁴². В другой своей статье автор рассмотрела композиции западного свода, выявив связь сюжетов друг с другом и высказав идеи, их объединяющие. Обращалось внимание на нетрадиционное соединение сцен евангельского цикла (притч о «Мытаре и фарисее», «Блудном сыне» и «Десяти девах») с композицией Страшного суда на западной стене, к которой и примыкает свод³⁴³. Развивая мысль В. Т. Георгиевского, автор отмечала связь указанных притч с Триодью постной. Две первых притчи читались в первое и второе воскресенье подготовительных недель к Великому посту, последняя – на Страстной неделе³⁴⁴.

Изучение цикла «Чудес и притч Христовых» было продолжено Л. В. Нерсесяном³⁴⁵. Автор выделил сцены западного свода и западного склона южного свода («Лепта вдовицы», «Притча о брачном пире») в отдельную группу сюжетов-притч о Царствии, связанных со Страшным судом. Сцены двух пиров («Брак в Кане» и «Пир в доме Симона прокаженного») автор соотносил с Тайной вечерей, видя в них евхаристические прообразы и эсхатологические

³⁴² Михельсон Т. Н. Три сцены «духовных пиров» в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Византия и Русь (Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981) : сб. ст. / отв. ред. Г. К. Вагнер. М. : Наука, 1989. С. 188–193.

³⁴³ Михельсон Т. Н. Фрески западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписей храма // Литература и искусство в системе культуры. М. : Наука, 1988. С. 310–316.

³⁴⁴ Михельсон Т. Н. Фрески западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписей храма // Литература и искусство в системе культуры. М. : Наука, 1988. С. 311.

³⁴⁵ Нерсесян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. 132 с.

мотивы. Те же темы, вероятно, отражали и многочисленные сцены исцелений³⁴⁶. Исследователь, ссылаясь на примеры монументальной живописи византийских и древнерусских памятников, отмечал сложность выявления принципа отбора сюжетов и предполагал, что в цикле Дионисием были применены как историческая, так и богослужебная последовательности. Подобно Т. Н. Михельсон, Л. В. Нерсисян считал, что первой сценой цикла является «Брак в Кане», а последней – «Пир в доме Симона прокаженного», но одновременно отмечал, что хронология в чередовании сцен исцелений – приблизительная³⁴⁷. Литургическая последовательность ряда сюжетов, по мнению автора, имела отчетливое выражение: композиции западного свода соответствовали подготовительным неделям Великого поста (сюда же относились цикл Вселенских соборов, Акафист Богородице и ряд сцен северного компартимента собора), а композиции северного свода соответствовали четвертой, пятой и шестой неделям по Пасхе («Неделя о расслабленном», «Неделя о самаряныне», «Неделя о слепом»). Символическое сопоставление сюжетов («Укорение фарисеев» – «Лепта вдовицы», пиры в доме Симона фарисея и Симона прокаженного, на которые ранее указывала Т. Н. Михельсон) также могло иметь влияние на место их размещения³⁴⁸.

Таким образом, анализ основных работ позволяет заключить, что исследование цикла «Чудес и притч Христовых» представляло собой большую сложность и продвигалось вперед в основном в плане обнаружения символично-тематических связей сцен как друг с другом, так и с остальными фресками собора. На данном этапе пока еще невозможно создание целостной схемы богослужебных связей, так как не всем сценам цикла найдено в ней свое место. На сегодняшний день остается не выявленным главный логический принцип последовательности сюжетов цикла, который, вне сомнения,

³⁴⁶ Нерсисян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 87–90.

³⁴⁷ Нерсисян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 91–93.

³⁴⁸ Нерсисян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 93–95.

существовал, подобно другим циклам соборной росписи. Кроме того, совершенно неизвестно, что влияло на совмещение сюжетов или их отбор для объединения в общие композиции. Представленные в ряде исследований единичные примеры объяснений таких объединений не имеют распространения на все фрески цикла. К сожалению, на данный момент нам не удалось внести особой ясности в эту проблему, нуждающуюся в дальнейшем изучении. Вместе с тем, было замечено, что расположение представленных сцен (в подавляющем большинстве своем) соответствует воскресным евангельским чтениям, которые идут кругами в цикле церковного года, и как бы постепенно «заполняют» своды. Соответственно, началом «Чудес и притч Христовых» следует считать не южный свод с «Браком в Кане», а северный, где представлен ряд событий, евангельские воспоминания о которых следуют за календарной Пасхой. По-видимому, программным источником цикла стал один из списков средневекового праздничного Евангелия апракос. Кроме того, нами были выявлены новые пространственные взаимосвязи средств художественного выражения³⁴⁹, поскольку рассматриваемый цикл представляет

³⁴⁹ В связи с тем, что цикл «Чудес и притч Христовых» нуждается в специальном исследовании, в настоящей работе будут приведены лишь общие положения об особенностях композиционных приемов, используемых Дионисием.

1. Расположенные одна над другой парные композиции на склонах сводов смотрятся единым решением, поскольку устремленные вверх вертикальные ритмы архитектурного стаффажа и фигур как бы переходят с вертикальной плоскости стены – на вогнутую, сводчатую.
2. В районе зенита свода происходит соединение двух центральных противоположащих композиций: этим соединением является общее для обеих сцен пятно голубого фона – неба.
3. В целях обеспечения этого гармоничного соединения-слияния сцен особое внимание уделяется силуэтному очертанию композиций, включающих архитектуру и горки. Силуэты сцен решены таким образом, что выступающей форме (горок, архитектуры) в одной композиции соответствует пустое пространство в другой, и наоборот.
4. Эти формы (горок, зданий) в ритмах своего встречного движения не направлены друг на друга, а как бы стремятся занять пустые силуэтные пространства сцен противоположного склона. Эта «сцепка» в зените свода обеспечивает гармонию изображению при его восприятии в направлении рукавов трансепта и центрального нефа.
5. В верхних сценах северного и южного сводов преобладает теплый колорит, а в нижних – холодный. Это преобладание холодного колорита как бы дематериализует и сводит к символу-метафоре происходящие в них события и, напротив, проявляет и усиливает «материальность» и «весомость» сцен «Пиров», происходящих в небесных покоях и воспринимаемых как многолюдные небесные грады.
6. Положение фигур вторит ритму горок, архитектуры, дугообразному абрису столов-сигм.
7. Часто пространственная связь между верхней и нижней сценами одного склона осуществляется через ритмическое повторение архитектурных и ландшафтных форм или фигур персонажей, причем важной особенностью является то, что эти идентичные друг другу формы

собой выдающееся произведение древнерусского монументального искусства начала XVI в.

2.2.4. Подпружные арки

Подпружные арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря украшены изображениями святых в трехцветных кругах (ил. 94). Это 64 образа, представленные попарно, большая часть из них идентифицирована. На восточной арке изображены праведные Иоаким и Анна, праматерь Рахиль, праотец Иаков и его сыновья – родоначальники двенадцати колен израилевых. На южной представлены мученики, на западной – праведные жены, мученицы и преподобные. На северной арке – образы монахов и пустынников.

В монументальной храмовой декорации подбор, группировка и расположение святых, их соотнесение друг с другом и остальными частями росписи оказывают значительное влияние на замысел иконографической программы. В распределении фигур по группам в византийских памятниках О. Демус выделял два важных принципа: по чинам святости и по общему дню поминовения³⁵⁰. Ряд отечественных исследователей обратили внимание на минологический, или месяцесловный принцип формирования циклов, выявленный на примерах фресок Великого Новгорода, что связывалось с традицией, пришедшей из монастырских храмов

находятся на одной оси (одна под другой). Это сделано для того, чтобы глаз смотрящего мгновенно фиксировал сходство форм, автоматически соединяя две сцены воедино.

8. Во всех нижних композициях сводов трансепта отсутствуют поземы. Персонажи стоят на фонах: розоватом – в северном своде, голубоватом – в южном, зеленом – в западном. Это отсутствие видимой границы основания, символически делящего пространство на «верх» и «низ» вместе с преобладающим холодноватым колоритом росписи сообщает сценам трансцендентальные характеристики. Напротив, центральные (ближние к зениту) композиции сводов имеют равные по размеру светлые, сине-зеленые поземы и объединены присутствием в сценах предметов, близких по форме.

9. Этот простой прием (наличие и отсутствие поземов в пространственно-парных сценах, общие предметы, сходное композиционное решение) соединяет находящиеся в разных частях храма сюжеты в единый цикл, и, как следствие, рукава трансепта и центральный неф «собираются» в общее, четко выстроенное композиционное пространство.

³⁵⁰ Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London: Kegan Paul Trench Trubner & Co, 1947. P. 26–29.

Сербии. При таком подходе порядок расположения фигур святых шел с учетом их поминовения в церковном календаре³⁵¹.

Исследователь церковного искусства В. Т. Георгиевский среди живописных качеств этого цикла отмечал особую гармонию красок, когда фигуры и концентрические круги решались в одном колорите: теплом или холодном, что обеспечивало сочетаемость изображений друг с другом. Он считал, что сам цикл представлял собой изображение «неба небесе» в котором живут праведники и которое созерцал апостол Павел, при жизни «восхищен быв» до третьего неба³⁵². Символический смысл изображений святых, по мнению Э. С. Смирновой, был связан с их подчеркнутой ролью опор Земной Церкви, подобно тому как сами подпружные арки являются опорой купола. Автор отмечала искусное расположение фигур, образующих мини-группы внутри макро-групп, взаимодействие фигур друг с другом благодаря их жестикуляции и поворотам³⁵³. Кроме того, исследователем была выделена тема русских святых, чьи образы представлены в основаниях южной и северной арок трансепта, что связывалось с возрастанием роли подобных сюжетов на фоне изменившихся после падения Византии исторических обстоятельств и усиления роли Московского государства в православном мире³⁵⁴. Тематическое соотнесение изображений святых с композициями «О тебе радуется», «Страшный суд» и другими, где общей являлась эсхатологическая тематика, было подмечено Л. И. Нерсесяном.

³⁵¹ Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1978. С. 242–266; Колпакова Г. С. О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 297–304; Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 351–377.

³⁵² Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 52–53.

³⁵³ Смирнова Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 219–220.

³⁵⁴ Смирнова Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Север. паломник, 2005. С. 226.

В христианской традиции перечисление святых по чинам помимо литургических молитв использовалось в эсхатологических поучениях, где говорилось о том, что каждый чин получит свою награду на Страшном суде и вступит в приготовленную ему небесную обитель. Расположение вблизи алтаря на восточной арке двенадцати сыновей Иакова символизировало, по мнению автора, ветхозаветный «народ Божий», выступавший как прообраз избранных в Рай³⁵⁵ и пребывающих «пред престолом Бога» (Откр. 7:15).

Итак, исследователями были рассмотрены программные и художественные аспекты цикла святых на подпружных арках, однако вопросы, связанные с последовательностью изображений и логикой их порядкового размещения, не ставились. Этапы формирования иконографической традиции также не получили должного внимания. В этой связи задачами данного раздела исследования помимо рассмотрения иконографических примеров будет поиск принципа формирования феррапонтовского цикла, определившего последовательность и взаимосвязь изображений друг с другом.

В христианской традиции святые, помещенные в круг-медальон, размещались на стенах нефов базилик, в алтарном пространстве и подпружных арках. Примеры были рассмотрены в ряде исследований³⁵⁶, где отмечалось, что

³⁵⁵ Нерсисян Л. Дионисий-иконник и фрески Феррапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 53.

³⁵⁶ Среди ранних – образы римских пап в медальонах над колоннадами главного нефа базилики Св. Павла в Риме (440–461 гг.); аналогичные изображения были и в базилике Св. Петра. До нашего времени дошли фрески 705–707 гг. капеллы Св. целителей в римской церкви Санта-Мария Антикава, где, подобно программам базилик, погрудные изображения святых помещены в круги и создают два фриза, идущие по противоположным стенам (см.: Захарова А. Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. М., 2015. № 2. С. 31–62. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (дата обращения: 15.10.2019)). Примеры изображений на арках встречаем в оратории Архиепископской капеллы в Равенне, (между 494 и 516 гг.). В качестве ближайших стилистических аналогий можно рассматривать медальоны с апостолами в кипрской церкви Панагии Канакарии второй четверти VI в. В базилике Св. Екатерины на Синае (548–565 гг.) изображения апостолов и пророков обрамляют конху с композицией Преображение (см.: Лазарев В. Н. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 49, 50, 51, ил.; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 48, ил. 68). В церкви Сан-Витале в Равенне (546–547 гг.) помимо апостолов в софите алтарной арки добавлены медальоны с образами мучеников Гервасия и Протасия – сыновей св. Виталия. Мученицы изображены в медальонах в софите арки базилики Евфрасия в Порече (539–550 гг.) (см.: Deichmann F. W. Früchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna.

к XI в. завершилось формирование групповых изображений святых в декорации византийских храмов. В результате этого была создана система изображений, адаптированная к архитектуре крестово-купольного храма и представляющая разнообразие чинов и типов (мученики, святители, преподобные, целители), что символизировало их единение в Церкви и осознание Церковью новой роли в домостроительстве спасения³⁵⁷. Для восточнохристианской монументальной живописи было характерно размещение образов святых жен в западной части храмов. К X–XI вв. эта традиция фиксируется во многих памятниках³⁵⁸. В группе сербских памятников были изображены медальоны, состоящие из расцвеченных окружностей с тоновыми градациями. Благодаря этому сам медальон приобретал символику славы, или мандорлы. Подобные решения встречаем во фресках так называемой

Baden-Baden : Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft., 1958. Taf. 334–339; Deichmann F. W. Ravenna, Hauptstadt Spätantiken Abendlandes. Kommentar. 11. 3. Geschichte, Topographie, Kunst und Kultur. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1989. Bd. 2.3 S. 147–148; Terry A., Maguire H. Dynamic Splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Porec. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 2007. P. 166–168, fig. 70–80, 84–92, 96, 221, 223, 228, 230). Особую группу составляют памятники Каппадокии IX–X вв. По мнению исследователей, в их иконографии отразилось влияние столичных образцов, как например, во фресках церкви Кылычлар в долине Гёреме (см.: Захарова А. Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. М., 2015. № 2. С. 31–62. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (дата обращения: 15.10.2019)).

³⁵⁷ Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church. London : Variorum Publications, 1982. P. 239–249; Захарова А. Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. М., 2015. № 2. С. 31–62. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (дата обращения: 16.10.2019). Подобные программы встречаем в мозаиках середины – второй половины XIII в. в памятниках Сицилии: Санта-Мария дель Аммиральо или Марторане, Палатинской капелле в Палермо и кафедральном соборе в Монреале, где на арках в медальонах представлены святители, мученики, архидиаконы и святые воины (см.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 115–117, ил. 376, 380, 383). В византийском искусстве палеологовского периода аналогичные изображения имелись в декорации внутреннего и внешнего нарфиков монастыря Хора (Кахрие Джами) (ок. 1316–1321 гг.) (см.: Лазарев В. Н. Византийская живопись. М. : Наука, 1971. С. 49, 50, 51, ил.; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 158–160, ил. 468, 472).

³⁵⁸ Gerstel S. Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // DOP. 1998. Vol. 52. P. 89–103.

моравской школы XIV–XV вв.³⁵⁹ На Руси поясные изображения святых в медальонах и цветных кругах были в памятниках Новгорода³⁶⁰.

Основополагающий композиционный элемент подобных циклов святых – круг-медальон – с течением времени менялся. Остановимся подробнее на его трансформации. Первоначально диск был одноцветным, преимущественно золотым (охристым), серебряным или синим, и имел лишь цветную обводку по краю. Термин «медальон», подразумевающий нечто плоское и круглое, как нельзя лучше соответствовал данным изображениям. Неслучайно в алтарной декорации Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.) медальоны с поясными образами святителей были размещены под святительским чином и «висели» на тщательно выписанных гвоздиках³⁶¹. В XIV в. сначала в балканских, а затем и в новгородских церквях появляется второй тип медальона, для которого будут характерны круги, решенные с растяжкой (ослаблением) тона от центра – к краям.

³⁵⁹ Это сербские церкви Раваницы (ок. 1385–1387), Каленича (1381–1427) и другие памятники. (См.: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 55–56).

³⁶⁰ Наиболее ранний пример – фрески 1199 г. в церкви Спаса на Нередице, дошедшие до нашего времени в архивных фотографиях. На четырех подпружных арках были представлены севастиийские мученики (см.: Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб. АРС ; Дмитрий Буланин, 2002. С. 46–47, ил. 31). В монастырской церкви Успения на Волотовом поле (1352–1363) на склонах арок в концентрических кругах были изображены праотцы и пророки. Они располагались по двое на склоне (см.: Вздорнов Г. И. Волотово: Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М. : Искусство, 1989. Ил. 28–41). На хорах, в северо-западной камере, склоны арок украшали единичные медальоны с полуфигурами мучеников. В церкви Спаса Преображения на Ильине улице (роспись 1378 г., Феофан Грек) фрески арок не дошли до нашего времени. Частично сохранились образы мучеников на арке в жертвеннике. В церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре (фрески начала XV в. (?)) располагались праотцы (см.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода. М. : Искусство, 1987. С. 498, табл. XV, XVI; с. 500, табл. III; с. 514, табл. II). Храм Федора Стратилата на Ручью (роспись 80–90 гг. XIV в.) имел изображения праотцев. До нашего времени дошли лишь фрагменты декорации восточной и западной арок (см.: Царевская Т. Ю. Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М. : Север. паломник, 2007. С. 70, ил. 22, 23). Росписи второй половины XV в. церкви Св. Николая Чудотворца Гостиннопольского монастыря также имели в своем программном составе поясные изображения святых в медальонах. Но они были размещены не на подпружных арках, а на столпах (мученики), стенах четверика (преподобные) и в алтарной зоне (святители) (см.: Малков Ю. Г. Фрески Гостиннополя // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 368, 369, ил.).

³⁶¹ Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 68.

Поверхность такого медальона приобретала глубину, уподобляясь воронке, так как наиболее насыщенное по тону пятно располагалось в центре. Благодаря этому эффекту максимально приближенная к краю фигура святого словно выступала из глубины пространства к зрителю. Данное решение круга, вероятно, было заимствовано от мандорлы-славы, в связи с чем В. Т. Георгиевский интерпретировал ферапонтовские образы именно как «Небеса небес». О структуре и характере небес писал прп. Иоанн Дамаскин в «Точном изложении православной веры»³⁶². Он считал, что небесами называются пояса, или оболочки земли, и их минимальное число равняется трем: «А если бы кто захотел и семь поясов принимать за семь небес, то он нисколько бы не погрешил»³⁶³. Итак, трехцветные (или многоцветные) круги за фигурами святых можно воспринимать как многослойные разверзшиеся небеса, открывшие взору верующих область Царства небесного с пребывающими в нем святыми. В связи с этим вряд ли цветному кругу, утратившему плоскостность, статичность и получившему иные пространственные характеристики, подходит общеупотребляемый в искусствоведении термин «медальон», который в какой-то степени сужает символическое значение самого образа святого, ведь за его спиной расположен не плоский круг-ореол, а как бы «сквозное» отверстие-проход. Представляется, что в этом случае более уместным будет употреблять определения «слава», «небеса» или «мандорла», так как благодаря цвето-тональной градации заднего плана фигуры приобретают динамику, максимально приближаясь и «выходя» из глубин космоса к земному зрителю. Вероятные причины подобных перемен, впервые проявленные в памятниках Северной Сербии, могли исходить из исторической ситуации, в которой оказался сербский народ во второй половине XIV – начале XV в. Распад страны на отдельные княжества после смерти Стефана Душана (†1355), междоусобица и турецкая экспансия способствовали появлению

³⁶² Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры. Кн. II, гл. VI // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2_6 (дата обращения: 31.12.2017).

³⁶³ Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры. Кн. II, гл. VI // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2_6 (дата обращения: 31.12.2017).

в сербском искусстве особых лирических черт³⁶⁴. В этой связи упование на заступничество и помощь свыше, открытость неба молитве и желание встречного движения от его насельников могли породить, на наш взгляд, совершенно новую традицию – пространственную трактовку медальонов-мандорл. Представленные на подпружных арках собора Рождества Богородицы святые в мандорлах в совокупности своей создавали (и символизировали) небесный свод, словно натянутый над храмовым пространством, что перекликалось со словами пророка Исаии: «поставивши небо яко камару» (Ис. 40:22).

В связи с задачами данной части исследования стоит отдельно остановиться на фресках храма-минология св. Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре, являющегося наиболее ярким примером, где представлен минологический принцип размещения образов³⁶⁵. Прочтение росписи начинается с 1 сентября (щека южной арки) и разворачивается по ходу солнца на стенах храма. Четыре месяца – сентябрь, октябрь, ноябрь декабрь – расположены на южных, западных, северных и восточных арках, сводах и люнетах. Октябрь начинается крайней фигурой южного склона западной арки (апостол Анания) и идет на север, по ходу солнца, затем 1 ноября на щеке северной арки (мчч. Косьма и Дамиан)³⁶⁶ и так далее. Можно заключить, что программа фресок свидетельствует о сложившейся ко второй половине XV в. на Руси стройной и четкой схеме последовательности изображений в храмовом пространстве как внутри отдельных групп, так и связях каждого святого с общим концептуальным решением всей росписи.

Образы на подпружных арках в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря играют особую роль в его живописном убранстве. Фигуры преподобных, мучеников, святых жен имеют, по сравнению с окружающими их композициями, меньший масштаб и бóльшую дробность цветочных пятен. Поэтому арки словно стягивают на себя фрески рукавов подкупольного креста.

³⁶⁴ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 177–178.

³⁶⁵ Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. М. : Наука, 1978. С. 243–246.

³⁶⁶ Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. М. : Наука, 1978. С. 253.

Благодаря ритму кругов, взгляд зрителя органично переходит с арок на главный архитектурный круг – зеркало купола с образом Христа Пантократора.

В замках арок размещены четыре серафима, различающиеся цветом и движением крыльев. Рассмотрим изображения святых на северной подпружной арке, где представлены преподобные монахи и пустынноики (ил. 95). Идентификация усложняется отсутствием надписей у большинства фигур. Только в семи случаях частично сохранились или просматриваются отдельные литеры, на западном склоне это: КИРИЛ, на восточном: ЕΘ[ИМИЙ], ВАРЛ[АА]М, ΙΑΣΑΦ, [Φ]ΕΘ[ΔΟΣΙЙ], ΑΝΤΟΝΙΕ, [ΚΥΤΤ]ΝΙΚ. В ряде мест частично сохранилось ΟΑ(ΓΙΟΥΣ)³⁶⁷. У преподобных Сергия Радонежского, Евфросина, Моисея Мурина, Ефрема Сирина, Иоанна Лествичника, Алексея человека Божия надписи не сохранились, их фигуры были идентифицированы по иконографическим признакам, однако фигура Фомы Малееина (верхняя слева, восточный склон) не представляется убедительной³⁶⁸. Соотнесем даты памяти святых по юлианскому календарю с их пространственным местоположением. Начнем движение от первой (нижней) пары восточного склона вверх и на запад: Феодосий Великий 11 января (11.05) – Антоний Великий 17 января (17.05); Иоанн Кушник 15 января (15.05) – Алексей человек Божий 17 марта (17.07); Варлаам 19 ноября (19.03) – Иоасаф 19 ноября (19.03); неизвестный святой – Ефимий Великий 20 января (20.05); Иоанн Лествичник 30 марта (30.07) – Ефрем Сирий 28 января (28.05); неизвестный святой – неизвестный святой; Моисей Мурин 28 августа (28.12) – Евфросин 11 сентября (11.01); Кирилл Белозерский 9 июня (09.10) – Сергей Радонежский 25 сентября (25.01). Представляет интерес пара неизвестных святых, это старец со свитком в руке и юноша, жестами рук обращенный к нему. По всей вероятности, перед нами преподобные авва Дорофей и его ученик Досифей.

³⁶⁷ Здесь и далее для прочтения надписей автором были использованы материалы описаний композиций стенописи, выполненные сотрудниками Музея фресок Дионисия Г. В. Шелковой и Е. Н. Шелковой в 80-е гг. XX в. В квадратных скобках приводятся несохранившиеся буквы, в круглых – надстрочные и подстрочные.

³⁶⁸ Шелкова Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 42–44.

Повествование о них встречаем под 19 февраля у свт. Димитрия Ростовского. Образы соответствуют их распространенной иконографии.

Как видим, в цепочках святых не наблюдается последовательного движения календарных памятей. Представляется, что в этом случае пространственные связи будут иными, а именно парными, так как парное, а не одиночное размещение фигур на подпружных арках является особенностью ферапонтовского цикла росписи. Так, в паре прпп. Феодосия и Антония Великих минологий пойдет от первого к последнему, с севера на юг. То же движение видим в паре Иоанн Кущик – Алексей человек Божий. Выше, у прпп. Варлаама и Иоасафа общий день памяти, соответственно связь будет иметь нейтральный характер. На западном склоне арки минологические связи между образами пойдут в противоположном направлении – с юга на север, и лишь у прпп. Досифея и Дорофея, размещенных симметрично Варлааму и Иоасафу, они будут нейтральными.

Итак, шестнадцать святых (один из которых остается неизвестным) представлены парами, имеющими внутри себя следующие связи: 1) месяцесловные (отвечающие за последовательность расположения в паре); 2) историко-тематические (например, в парах: прпп. Сергей Радонежский и его ученик Кирилл Белозерский, Авва Дорофей и его ученик Досифей); 3) общего дня празднования (например, прпп. Варлаам – Иоасаф).

Обратимся к южной арке, где представлены мученики (ил. 96). Их надписи частично сохранились, это: СЕР[ГИЙ], ВАКХО, К[НЯ](З)Е ВЛАДИ(М)ИР, ЕУСТАΘИ[Й] [П]ЛЪК[ИДА], БОРИ(С), ГЛЪБ, АНДРЕ[Й], ΘЛО(Ρ), ЛАВР, ΘΕΓΩΔ(Ο)Ρ, ΜΙΧΑΙΛ. Местами читается ОА(ΓΙΟΥς). Рассмотрим образы мучеников, двигаясь с восточного на западный склон: Борис и Глеб 24 июля (24.11); князь Владимир 15 июля (15.11) – Евстафий Плакида 20 сентября (20.01); Сергей и Вакх 7 октября (07.02); далее следуют неизвестные святые. По ряду иконографических признаков – это севастиийские мученики Евстратий и Орест, их общий день памяти 13 декабря (13.04). Сходство святых в одеждах и ликах наблюдается на иконе рубежа XIV–XV вв. из афонского монастыря Хиландар.

Примечательно, что у Ореста на фреске и иконе левая рука покрыта плащом. На западном склоне идентификация одного из мучеников как Евгения³⁶⁹ вызывает сомнения в силу иконографических несоответствий, парный к нему святой – неизвестен. В этом случае речь может идти о трапезундских мучениках. Скорее всего, средовек в зеленом плаще, малиновом далматике, со слегка тронутыми сединой волосами и округлой бородой – это Кандид, а рядом с ним в лиловом плаще – Валериан. Его лик обрамляют более темные, чем у Кандида, волосы и редкая борода. Такими святыне представлены на иконе 1597 г. из афонского монастыря Дионисиат, их память празднуется 21 января (21.05). Следующей парой, предположительно, будут лампсакские мученики Андрей и Петр, день поминаения которых приходится на 18 мая (18.09), а образы определяются иконографически. Итак, за мчч. Сергием и Вакхом следуют: Евстратий и Орест, Валериан и Кандид, Петр и Андрей Лампсакские, Лавр и Флор – 18 августа (18.12); князь Михаил и боярин Федор – 20 сентября (20.01).

Большинство пар святых имеют общий день памяти, соответственно минологические связи будут нейтральными. Исключение составляют князь Владимир и Евстафий Плакида, где направление календаря пойдет с юга на север, от последнего к первому. Итак, рассмотренные образы мучеников, расположенные на южной арке, имеют следующие связи: 1) месяцесловные (влияющие на последовательность расположения в паре); 2) общего дня памяти (в семи парах).

Если сравнить составы святых восточных склонов обеих арок, то на северной арке преобладают зимние, январские святыне, а на южной – летние июльские. В обоих случаях образы находятся в максимальной близости к алтарю. Их расположение в северной и южной частях храма, с правой и левой стороны по отношению к центральному нефу и царским вратам, перекликается с аналогичным программным замыслом фрески алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля (конец XV – начало XVI в.), где исполнен цикл из

³⁶⁹ Шелкова Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 34–35.

более чем двух десятков святых³⁷⁰. Особенность расположения группы зимних преподобных (слева от царских врат) объяснялась исследователями наличием в северо-восточном углу собора придела Поклонения веригам апостола Петра, престольный праздник которого выпадал на 16 января³⁷¹. Данная гипотеза представляется неубедительной. По всей видимости, принцип, которым руководствовались мастера, в обоих случаях был одинаков. Расположение преимущественно летних (июльских) святых в ферапонтовской росписи справа от царских врат соотносится с июньской и июльской памятью (единственными во всем цикле успенских фресок) преподобных Онуфрия и Сисоя Великих, расположенных аналогично по отношению к вратам в Успенском соборе³⁷². Несмотря на то, что день памяти находящегося в этой группе прп. Макария Египетского выпадает на 19 января, вид обнаженных или власяничных подвижников ассоциируется в нашем восприятии с пустыней, жарой, теплом. Получается, что в двух рассмотренных фресковых циклах, состоящих из полуфигурных изображений святых, в соборах Успения и Рождества Богородицы наблюдается общая тенденция в расположении святых: зимние помещаются слева от царских врат, летние – справа. Можно предположить, что объяснение данной концепции кроется в самом храмовом пространстве, разделенном относительно центральной оси (запад – восток) на полуночную (ночную, северную, зимнюю) и полуденную (дневную, южную, летнюю) стороны. Вероятно, поэтому на подпружных арках видим в противовес январским – июльских святых, так как эти месяцы занимают противоположащее положение в годовом календарном круге.

На западной подпружной арке в двух группах размещены шестнадцать святых мучениц и преподобных жен, причем последние включают

³⁷⁰ Зонова О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э. С. Смирнова. М. : Наука, 1985. С. 70, ил. 20.

³⁷¹ Зонова О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э. С. Смирнова. М. : Наука, 1985. С. 76.

³⁷² Зонова О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э. С. Смирнова. М. : Наука, 1985. С. 70, ил. 20–21.

и преподобномучениц (ил. 97). Идентификация усложняется отсутствием надписей у изображений. Только в восьми случаях частично сохранились или просматриваются отдельные литеры, это: ЕФ[РО]СИН[ИЯ], МАКРИНА, С[ВЯ]ТАА Ф[ЕК]ЛА, ФЕОДОРА, АЛЕКСАНДРА, ИУ[ЛИ]АНА, [Е]ВДО[КИЯ], П[АРАСКЕВА]. Мученицы Варвара, Феодулия и Анастасия Римская не имеют надписей и были идентифицированы иконографически. Итак, вмц. Параскева 28 октября (28.02) – Феодулия 5 февраля (05.06); Иулиания Никомидийская 21 декабря (21.04) – Евдокия Илиопольская 1 марта (01.07); неизвестная святая – неизвестная святая; неизвестная святая – Анастасия Римская 29 октября (29.02); Александра Римская 23 апреля (23.08) – неизвестная мученица; Фекла Иконийская 24 сентября (24.01) – прп. Феодора Солунская 5 апреля (05.08); Варвара 4 декабря (04.04) – прп. Макрина 19 июля (19.11); неизвестная святая – прмц. Евфросиния 25 сентября (25.01). Получаем четыре пары святых с известными днями памяти: Параскева – Феодулия, Иулиания – Евдокия, Фекла – Феодора и Варвара – Макрина. Во всех случаях направление календарных связей совпадает и идет с востока на запад: от внешнего края арки к внутреннему. Так как принцип размещения фигур на западной арке выявлен, то учитывая иконографию можно предположить, кто был изображен в группе «неизвестных святых». День памяти мученицы расположенной рядом с Анастасией Римской должен был выпадать на сентябрь – октябрь (до 29 октября). Такой святой могла быть Василиса Никомидийская с памятью 3 сентября (03.01), ее чаще всего изображают в застегнутом на груди или плече плаще-накидке, как на миниатюре из минология Василия II (985 г., Ватиканская библиотека, Рим) и фреске Дионисия. Парой к мученице Евфросинии должна была быть святая, день памяти которой празднуется до 25 сентября. С большой долей вероятности, это мц. Ирина Египетская с памятью 18 сентября (18.01). Ее характерным иконографическим признаком является накинутый на плечи, или покрывающий голову, алый мафорий.

Восточная подпружная арка является особенной, так как представляет собою поясные изображения родителей Богоматери Иоакима и Анну, третьего

ветхозаветного патриарха Иакова и его сыновей (ил. 98). Память всех изображенных является общей и отмечается в Неделю святых праотцев в предпоследний воскресный день перед Рождеством Христовым и выпадает между 11 (24) и 17 (30) декабря. В связи с этим имеет смысл рассмотреть восточную подпружную арку целиком. Сохранились надписи: РУВИ(М), СИМИС(Н), ИУДА, ЛЕВВИИ, ИС(С)И(Θ), ВЕ[НИАМ]И(Н), АННА, ИО[СА]ХА[Р], ЗАУЛО(Н), [ДА]Н. Ближе к зениту арки симметрично друг другу располагаются праведные Иоаким и Анна, Иаков и Рахиль. По северному склону изображены первые четыре сына Иакова от Лии: Рувим, Симеон, Левий и Иуда. Противоположную позицию на южном склоне занимают пятый и шестой – Иссахар и Завулон. На северном склоне ближе к пяте арки изображены два сына от Рахили – Иосиф и Вениамин, на южном аналогичное положение занимают усыновленные ею от служанки Валлы Дан и Неффалим³⁷³, а выше рожденные от Зельфы (служанки Лии) Гад и Асир (Быт. 29:32–35; 30:1–25). Примечательно, что Дана и Гада отличает близкая иконография. Оба на фреске имеют сходство ликов, облачены в оливковые гиматии, под которыми открываются малиново-лиловые далматики. Кроме того, ладонь левой руки у обоих раскрыта, правая же спрятана в складки плаща.

На восточной арке связь между фигурами сыновей осуществляется не по порядку появления их на свет, а по принципу родства по матери. Сыновья Лии и Рахили, как родные, так и приемные, равномерно распределены по склонам арки: по четверо Лииных и по два Рахили. Соответственно, в этом случае был применен не минологический, а историко-тематический, основанный на симметрии принцип последовательности образов.

Итак, на подпружных арках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря был использован достаточно простой, парный принцип взаимосвязи образов друг с другом, в основе которого лежали даты поминовения святых

³⁷³ На наш взгляд, первоначальная идентификация праотца Неффалима как Гада не является убедительной, так как не соответствует иконографии. См.: Шелкова Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 31.

в церковном календаре. Движение минология шло от более раннего празднования – к более позднему. Можно заметить, что в основе последовательности размещения самих пар, часто лежал принцип симметрии относительно зенита арки. В этом смысле ярким примером является восточная арка, а также размещение русских святых в основаниях северной и южной арок³⁷⁴. Подтверждением служит и средоточие представителей групп мучеников на обоих склонах южной арки ближе к ее зениту, или симметричное расположение на северной арке пар «учитель – ученик» (Досифей – Дорофей, Варлаам – Иоасаф). Образы святых жен на западной арке четко делятся по ее дугообразной оси на две симметричные группы-цепочки мучениц и преподобных. Кроме этого, Дионисием учитывался целый ряд важных моментов: 1) деление фигур по чинам святости; 2) парное расположение святых, имеющих общий день памяти; 3) парное расположение святых, имеющих исторические или тематические связи, но разные дни поминовения; 4) и, наконец, присутствие в каждом из чинов значимых персон, делающих группы концептуально завершенными.

2.3. Фрески верхнего пространственного уровня

2.3.1. Щека восточной арки

Одной из значимых композиций фресок Дионисия 1502 г., расположенных в центральном нефе собора Рождества Богородицы, является вписанная в круг Богоматерь Воплощение, руки ее слегка подняты, ладони раскрыты³⁷⁵ (ил. 99). На груди располагается поясной образ Христа Эммануила, благословляющего, как

³⁷⁴ Несмотря на то, что у восточной пяты северной арки изображены прпп. Антоний и Феодосий Великие, их иконография схожа с прпп. Антонием и Феодосием Печерскими, что отмечалось исследователями. См.: Смирнова Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 226.

³⁷⁵ Силина О. В. Фреска «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» в стенописи 1502 года соборной церкви Ферапонтова монастыря. Интерпретация и символика // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2018. № 1 (87). С. 138–142.

архиерей, двумя руками. По сторонам от Богоматери, окруженной сиянием голубой мандорлы, представлены четыре ангела с мерилами, в лоратных одеждах. Размещенная достаточно высоко, на щеке подпружной арки, фреска была рассчитана на восприятие от западных ворот. Исследователи росписи, называя образ чаще всего «Знамением» или «Воплощением», кратко останавливались на нем, отмечая композиционное сходство с другими сценами общего пространственного уровня – «Учениями» Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста. Богоматерь трактовалась как заступница и молитвенница пред Господом за стоящих в церкви верующих и за весь христианский род³⁷⁶. По сторонам от мандорлы Богородицы, в нижней части фрески, имелась подпись в две строки, впервые опубликованная В. Т. Георгиевским: «Прес(вя)таа Г(оспо)же Б(огороди)ца помогаай»³⁷⁷. Лучше сохранившаяся правая строка приводилась в более поздних исследованиях. В ряде случаев текст был соотнесен с находящейся под «Воплощением» большой композицией Покрова Богоматери, несмотря на то что «Покров» расположен в другой плоскости³⁷⁸. Итак, в большинстве работ фреска именовалась «Знамением», роль Богоматери определялась как молитва и заступничество за людей (что, на наш взгляд, является общим для многих

³⁷⁶ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 85; Серебрякова М. С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М.: Совет. художник, 1985. С. 170; Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М.: Совет. художник, 1985. С. 183; Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 101; Нерсесян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 42; Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования. Вып. XI. М.: Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 187; Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 330.

³⁷⁷ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 85.

³⁷⁸ Вздорнов Г. И. Историческое и художественное значение Ферапонова // Ферапонтовский сборник. Вып. VI. М.: Индрик, 2002. С. 20; Преображенский А. С. Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М.: Север. паломник, 2005. С. 232.

богородичных образов), а текст подписи не всегда соотносился с композицией, которой принадлежал. Иконография «Богоматери „Воплощение“ с архангелами» на сегодняшний день остается недостаточно изученной, рассмотрение ее особенностей может внести новые черты в интерпретацию ферапонтовского образа. Этой же цели послужит расширенная трактовка подписи, так как традиционно иконописные и стенописные тексты поясняли изображения, отражая приметы времени их создания.

В византийской традиции извод, представленный в стенописи собора Рождества Богородицы, именовался Эпискепис, Платитерой, Влахернитиссой, Панагией³⁷⁹. Его иконография представлена в ряде исследований³⁸⁰. В русской традиции фресковые образы были в новгородских церквях Спаса на Нередице (1199), церкви Успения в Волотове (1363). Сохранилась композиция в Троицком приделе церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378)³⁸¹. Следующей по времени создания явилась фреска Дионисия в Ферапонтовом монастыре.

По замечанию Н. В. Квливидзе, разнообразие в наименованиях одного и того же типа Богоматери явилось причиной формирования различных научных традиций, где предпочтение отдавалось тому или иному термину³⁸². В русской

³⁷⁹ Он был известен с древнейших времен, но широкое распространение получил со второй половины XI в., чему немало способствовали образы Эпискепис на византийских монетах и печатях. С начала XII в. в монументальной живописи поясной (или ростовой) образ Богоматери с Христом на груди украшал конхи апсид, алтарные ниши или связывался с декорацией входа. Данный тип иконографии отличался вариативностью, и самым устойчивым в нем был образ Богоматери, тогда как Христос мог изображаться в медальоне-сиянии (или без него), благословлять как одной, так и двумя руками. Фон часто был одноцветным либо имел тоновые градации, символизирующие славу или небеса.

³⁸⁰ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 103–123; Шалина И. А. Реликвии восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. С. 358–370; Смирнова Э. С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы нач. XIII в.) // Византийский временник. Т. 55 (80). М. : Наука, 1994. С. 198; Popova A. The Acheiropoietos images in St. Georges at Pološko // Patrimonium. MK 11. Skopje, 2013. P. 157–164 // Каламус : Центар за културно и духовно наследство Македонски. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kalamus.com.mk/pdf_spisanija/patrimonium_6/013%20=%20014_3%20Patrimonium%202013%20Ana%20Popova%20OK.pdf (дата обращения: 15.12.2017).

³⁸¹ Смирнова Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М. : Наука, 1978. С. 203–204.

³⁸² Квливидзе Н. В. Великая Панагия // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VII. М. : Православ. энцикл., 2004. С. 415–416.

иконографии, на наш взгляд, сложилась иная, более сложная ситуация: изображения, различающиеся контекстом, деталями, трактовкой фона и его формой (ромбы, круг, полукруг – сегмент небес на иконах со святыми или предстоящими), имеют лишь два взаимозаменяемых типологических определения: «Знамение» – «Воплощение», и первое, как представляется, в какой-то степени сужает символическое значение византийского первообраза.

На Руси именование извода «Знамением», по одной из версий³⁸³, связывалось с пророчеством Исаии: «Итак, сам Господь даст Вам знамение: се Дева во чреве примет...» (Ис. 7:14). Но более важным явилось знаковое событие в истории древнего Новгорода 1170 г.³⁸⁴ О почитании известной новгородской иконы свидетельствует «Знаменский цикл», расцвет которого пришелся на начало XV в. В него вошли «Слова» и «Воспоминания» о Знамени, Служба и «Слово Похвальное», приписываемые греческому агиографу Пахомию Логофету³⁸⁵. Вместе с тем, по замечанию Э. С. Смирновой, именоваться «Знамением» в летописных источниках чудотворная икона начинает только в поствизантийское время, с конца XV либо с начала XVI в., автор же называет чтимый образ – «Влахернитиссой»³⁸⁶. В иконописном подлиннике новгородской редакции конца XVI в. под 27 ноября (память о чудесном спасении Новгорода) отмечено: «Знамение бывшее в велицем Нове-Граде от пречистыа образа Одигитриа на

³⁸³ Гусев П. Л. Новгородская икона св. Иоанна (Илии) архиепископа в деяниях и чудесах. СПб. : Тип. А. П. Лопухина, 1903. С. 24; Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 289.

³⁸⁴ Список научных работ по новгородской иконе «Знамение» приводит в своем исследовании Э. С. Смирнова (см: Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 305).

³⁸⁵ Агафонов И. С. «Знаменское чудо» в новгородских летописях: истоки становления культа // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2013. № 4 (54): [тез. VII междунар. конф. «Комплексный подход в изучении Древней Руси». 17–20 сент. 2013 г.]. С. 5–11. [Электронный ресурс]. URL: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2013_4/part_1.pdf (дата обращения: 21.10.2017).

³⁸⁶ Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 290.

Ильинской улице»³⁸⁷, что свидетельствует о знамени как событии, связанном с иконой Богородицы. Название извода «Воплощение» начинает появляться в русских письменных источниках только с XVI в.³⁸⁸ В связи с этим ферапонтовская фреска вряд ли отражала национальную тематику Знамения. Она могла именоваться «Воплощением» и в то же время восприниматься как образ византийской иконографии.

Особенность фрески в соборе Рождества Богородицы состоит в том, что Богородица с Христом представлены в мандорле, напоминающей круглый щит, обведенный по краю красно-коричневой полосой. Подобные композиции, центром которых являлся медальон с монограмматическим крестом (*imago clipeata*) и двумя летящими или стоящими ангелами, известны с IV в. в памятниках раннехристианского искусства. Впоследствии крест в медальоне сменился образом Христа Эммануила, а композиция получила название «Собор архангела Михаила». Иконография этого сюжета была подробно рассмотрена Г. И. Вздорновым в анализе устюжской иконы второй половины XIII в. (ГРМ) (ил. 100), которую автор называл «Собор архангелов Михаила и Гавриила»³⁸⁹. В иконографии «Собора...», считал А. Грабар, выражалась идея служения Христу в период его воплощения, а сам он являл собой образ архангела Великого Совета³⁹⁰. По сути, Г. И. Вздорнов пришел к той же мысли, исходя из имени Христа – Эммануил и сославшись на приведенное выше пророчество Исаии о воплощении³⁹¹. Из этого следует, что тема воплощения являлась одной из главных в подобных композициях. Подтверждением тому является икона «Собор архангела Михаила» XIV в. из монастыря Бачково (Болгария) (ил. 101), где на щите архангелов представлена Богородица Воплощение с Христом Эммануилом

³⁸⁷ Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. С варьянтами из списков Забелина и Филимонова. М. : Университ. тип. (Катков и Ко), 1873. С. 25.

³⁸⁸ Квливидзе Н. В. Великая Панагия // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VII. М. : Православ. энцикл., 2004. С. 415–416.

³⁸⁹ Вздорнов Г. И. Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων // Византийский временник. Т. 32. М. : Наука, 1971. С. 161–166.

³⁹⁰ Grabar A. L'icoclasmе byzantin. Dossier archéologique. Paris : Collège de France, 1957. P. 25.

³⁹¹ Вздорнов Г. И. Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων // Византийский временник. Т. 32. М. : Наука, 1971. С. 157–183.

на груди. При сравнении иконы с ферапонтовской фреской наблюдается совпадение иконографических программ. Наиболее показательными примерами являются композиции русских икон: «Богородица „Знамение“ с архангелами и избранными святыми» (свт. Николаем Чудотворцем, апостолом Петром, пророком Илией и Георгием Победоносцем) (Русский север, XV в., ГТГ) и верхняя часть новгородской иконы «Богородица „Знамение“ с архангелами Михаилом и Гавриилом, свв. Николой и Прокопием» XV в. (?)³⁹². В новгородской иконе небесные посланники представлены по пояс, вполоборота, их руки обращены к мандорле (ил. 102). Икона относится к новой³⁹³, на тот период времени, иконографии «Богородица „Знамение“ и избранные святые». Термин «Знамение» в данном случае условен. Приведенные примеры наталкивают на два возможных варианта иконографического прочтения фрески Дионисия:

1) это может быть адаптированный к архитектурному пространству «Собор архангелов» либо «Собор архангела Михаила». Этот архангел представлен с левой стороны от Богородицы в голубом далматике и розовом гиматии. Гавриил размещен справа – это дальний ангел, он обращен к щиту-мандорле (ил. 103). Гипотеза об интерпретации композиции может иметь основание, в том числе, по следующей причине: располагаясь на щеке восточной подпружной арки, «Собор...» оказывается включенным в цикл изображений «Собора трех святителей» (или «Святителей – источников Премудрости») – Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста, что в комплексе могло представлять идею общего Собора небесных сил и, через фигуры Вселенских учителей и приходящих к ним верующих, – всего человеческого рода;

2) в стенописи могла быть реализована пространственная концепция «Богородица „Воплощение“ с избранными святыми» – собственно, вариант,

³⁹² Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVII в. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. I. М.: Искусство, 1963. Кат. 313; Смирнова Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богородицею «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М.: Наука, 1978. С. 207–208.

³⁹³ Смирнова Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богородицею «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М.: Наука, 1978. С. 194.

представленный в северорусской и новгородской иконах. В данной концепции роль избранных святых могла отводиться образам на подпружных арках, расположенным по чинам святости (преподобные, мученики и так далее). В этом случае наиболее близким вариантом является икона «Богоматерь „Знамение“ с архангелами и избранными святыми» (Русский Север, XV в., ГТГ), где под Богоматерью изображены святитель, пророк, апостол и воин-великомученик – представители чинов святости (ил. 104).

По всей видимости, Дионисию был знаком новгородский или северорусский вариант композиции, источником которого мог явиться иконный образ. В контексте данного исследования примечательны сведения из самой ранней сохранившейся Описи ризницы Ферапонтова монастыря 1636 г. Опись фиксирует двухстороннюю икону в драгоценном окладе, которая могла быть достаточно древней: «образ Пречистые Богородицы Одигитрия со святыми, а на другой стороне образ Пречистые Богородицы Воплощение святое да ангели святые, обложена серебром сканью»³⁹⁴ (курсив наш. – О. С.). Так как в иконе «Воплощение» не упоминаются другие персоны, то можно допустить, что образ представлял собой Богоматерь и ангелов, стоящих по сторонам от Нее, то есть, был близок композиции фрески Дионисия.

Возвращаясь к образу Богоматери Воплощение, рассмотрим его дополнительные трактовки. Современное качество цифровой съемки и местами хорошее состояние стенописи и позволили уточнить текст подписи под мандорлой, одновременно подтвердив его предыдущие версии (ил. 105). Первая строка (с большой долей вероятности) может читаться как: «ПРЕС[ВЯ]ТЫ[А] [ГОС]ПОЖ[Е]», а вторая: «Б[ОГОРОДИ]ЦА ПОМОГАИ НА[М]»³⁹⁵. Несмотря на то, что текст размещен под композицией, он не является ее названием, а представляет собой обращение всех молящихся к Царице Небесной. Это свидетельствует о том, что перед нами Панагия (Пресвятая), эпитет Богоматери, так как подпись сходна с известным апостольским возгласом «Пресвятая

³⁹⁴ Опись казны и ризницы Ферапонтова монастыря 1636 года // ОР РГБ. Ф. 17. № 1228. Л. 2 об.

³⁹⁵ В круглых скобках даны сокращенные и полностью утраченные буквы.

Богородица, помогай нам!», связанным с историей погребения Божией Матери и возношением (поднятием) на трапезе учениками Христа поминального хлеба. Церковное предание повествует об апостолах по их возвращении из гробницы Девы Марии, где на третий день они не обнаружили тело Пречистой, а лишь Ее погребальные ризы. Вернувшись, по обычаю они оставили на трапезе одно место свободным (в честь Христа), положив на нем хлеб. По окончании, вознося благодарение Пресвятой Троице и подняв вверх хлеб, они собирались произнести: «Господи Иисусе Христе, помогай нам!», но, услышав ангельское пение, увидели Матерь Божию, которая сказала им: «Радуйтесь! – ибо я с вами во все дни». В ответ апостолы воскликнули: «Пресвятая Богородица, помогай нам!»³⁹⁶. Возношение богородичного хлеба являлось призыванием Царицы Небесной и молитвой о Ее помощи³⁹⁷. Эта традиция и трапезный апостольский возглас легли в основу чина возношения панагии, постепенно сформировавшегося в христианской церкви³⁹⁸. По мнению Н. П. Кондакова, важно, что образ Богоматери с Христом на груди получил в Византии наименование Панагии (или Великой Панагии), в определенный момент соединившись с уже существовавшим обрядом³⁹⁹. Одним из примеров соединения образа и чина является артоносный панагиар из монастыря Ксиропотам (Афон), относящийся к XIV в., края которого украшают фигурки апостолов⁴⁰⁰. Интересна его центральная часть с изображением стоящей Богоматери Панагии. По сторонам от нее расположены

³⁹⁶ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-миной св. Димитрия Ростовского, с дополнениями, объяснительными примечаниями и изображениями святых : в 12 кн. Кн. 12: Август. М. : Синод. тип., 1911. С. 254.

³⁹⁷ Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. : Императ. акад. наук, 1902. С. 225–233.

³⁹⁸ Суть его в том, что по окончании литургии из храма в монастырскую трапезу износится богородичная просфора – Панагия, из которой на литургии была вынута частица в честь Богоматери. По завершении трапезы, прославляя Святую Троицу и Богородицу, Панагию возвышают (поднимают), обращаясь к иконным изображениями, а затем вкушают от нее (см.: Православное богослужение. Чин о Панагии // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/chasoslov/chas14.shtml> (дата обращения: 09.03.2017)).

³⁹⁹ Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. : Императ. акад. наук, 1902. С. 230.

⁴⁰⁰ Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. : Императ. акад. наук, 1902. Табл. XXX.

служащие ангелы с кадилами. На литургическую составляющую известной иконы «Великая Панагия» первой четверти XIII в. из ярославского Спасо-Преображенского собора (ГТГ), где в верхней части композиции также присутствуют ангелы, указывала Э. С. Смирнова⁴⁰¹. Такую же программу видим в ферапонтовской композиции, где Богоматерь окружают ангелы, но по двое с каждой стороны. Традиционно на монастырских богослужениях при выносе богородичной просфоры из алтаря на трапезу монахи и клир встают аналогичным образом: двумя рядами, образуя коридор, а затем попарно выходят из церкви, сопровождая панагию. На фреске ближние к Богоматери фигуры ангелов едва касаются руками обрамления Ее мандорлы, а остальные, словно начиная движение в пространство наоса, заступают своими сапожками за границу опуши сцены.

Можно заключить, что Ферапонтовский образ соединяет в себе черты влахернского прототипа Эпискеписис – покровительницы, заступницы) и символизм возносимой панагии, где кроме присутствия ангелов очень важной является вписанность изображения в круг. Это отсылает нас к форме самой богородичной просфоры и образам Воплощения, украшающим предметы прикладного искусства, имеющие в ряде случаев литургическое назначение⁴⁰².

⁴⁰¹ Смирнова Э. С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы нач. XIII в.) // Византийский временник. Т. 55 (80). М. : Наука, 1994. С. 201, ил. 1.

⁴⁰² Мотив круга-славы в окружении херувимов видим на шитой новгородской пелене XIII в., где кроме Богоматери представлены апостолы (см.: Стерлигова И. А. Новые сведения о древнейших шитых пеленах из музея-заповедника «Московский Кремль» // Церковное шитье в Древней Руси / под ред. Э. С. Смирновой. М. : Галарт, 2010. С. 55, ил.). Особый интерес представляет покровец 1430 г. (вклад молдавского господаря Александра Доброго и его жены Марины, Музеи Московского Кремля), где в центре представлен круг с Богоматерью, несомый четырьмя ангелами (см.: Маясова Н. А. Произведения средневекового молдо-влахийского лицевого шитья в собрании Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 252, ил.). До наших дней сохранились наперсные панагии с Воплощением, символизирующие собою печать и свидетельство носящих их архиереев «об исповедании веры сердцем» (см.: Симеон Солунский, свт. Премудрость нашего спасения // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/premudrost_nashego_spaseniia/3_2 (дата обращения: 24.11.2017)). Яркий пример – константинопольская панагия второй половины XI – начала XII в. Заслуживают внимания и скромные, небольшие образки, аналогичные византийскому (?) литику XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря (Музеи Московского Кремля) (см.: Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. М. : Пинакотека, 2013. Кат. № 31, 56). Круглую форму имеют

Итак, фреска Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря может трактоваться как вариант композиции «Собор архангелов» либо как центральная часть пространственной концепции «Богоматерь Панагия (Воплощение) и избранные святые». Что касается центрального образа Богоматери Воплощение, то относящаяся к нему подпись имеет сходство с кульминационным возгласом чина о панагии. Этот текст не размещен над композицией, так как не является ее названием, а представляет собой прямое обращение всех молящихся к Царице Небесной. Вписанность изображения в круг и присутствие ангелов словно иллюстрируют явление Божией Матери верующим, уподобленным в этот момент апостолам. И наконец, постановка архангелов парами, напротив друг друга, «движение» крайних фигур от алтарного пространства в наос – сходно с движением процессии чина. Все это дает основание интерпретировать рассматриваемый образ Богоматери как Панагию. Главный смысл чина заключался в уповании молящихся на явление-присутствие Царицы Небесной: посредством возношения просфоры Она призывалась, чтобы невидимо быть на трапезе вместе с братьями. Образ Панагии в ферапонтовском соборе делает эту тему более масштабной и является знаком постоянной духовной со-трапезы Богородицы и всех предстоящих. Ярко очерченный красно-коричневой опушкой щит-мандорла с Богоматерью и воплотившимся Господом словно парит над престолом, народом и пространством церкви. Этот образ хранит в себе не только память об Успении Пречистой, но и свидетельствует о Ее постоянном присутствии в храме «во все дни».

средневековые панагии-энколпионы. На внутренних сторонах их створок помещались Воплощение и Святая Троица. Как пример – панагии конца XIV в.: первая из Симонова монастыря (ГРМ), вторая – новгородского архиепископа Сергия (правая створка – начала XVI в., Сергиево-Посадский музей). XV столетием датируется аналогичная последней панагия из ризницы Новодевичьего монастыря (см.: Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М. : Наука, 1976. Ил. 39, 31, 59). На одной из створок панагии из монастыря Бистрицы XV в. Богоматерь окружает тетраморф и четыре ангела (см.: Маясова Н. А. Произведения средневекового молдо-влахийского лицевого шитья в собрании государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 260, ил.). Форма и иконографические программы рассмотренных панагий свидетельствуют об их символической связи с чином, так как кроме Воплощения присутствует изображение Св. Троицы.

2.3.2. Щеки северной, южной и западной арок

Изображения трех святителей – Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста – размещены в подкупольном пространстве на щеках южной, западной и северной арок в одном уровне с Богоматерью Панагией (ил. 106, 107, 108). Отцы Церкви представлены на фоне портиков с мраморными колоннами, украшенными драпировками. Они восседают на епископских кафедрах, работая над своими богословскими сочинениями⁴⁰³. Учения святителей символически изображены в виде трех источников: фонтана, водоема и реки, к которым подходят люди, жаждущие духовных знаний, с сосудами и кубками в руках. Они припадают к источникам, черпают из них и, наполнив свои сосуды, делятся с другими⁴⁰⁴.

В исследовательской литературе композиции цикла, за исключением отдельной работы Т. Н. Михельсон⁴⁰⁵, упоминались в общем контексте росписей⁴⁰⁶. Исследуя фрески собора, В. Т. Георгиевский выделял изображения

⁴⁰³ Исследование по данной теме опубликовано: Силина О. В. Цикл фресок Дионисия на щеках подпружных арок в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2021. С. 6–19.

⁴⁰⁴ Об особом почитании Вселенских учителей на Руси начиная с конца XIV в. свидетельствовало возведение храмов во имя Трех святителей. Строительство первого (1406, Голенищево) было связано с именем митрополита Киприана, любившего приходить в свою церковь и «пребывать на деле книжного писания». Одноименные храмы появились в Киеве (1408–1410) и Новгороде (Отня пустынь, середина XV в.) (см.: Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 341).

⁴⁰⁵ Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 330.

⁴⁰⁶ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 85; Серебрякова М. С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 170; Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Совет. художник, 1985. С. 183; Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М. : Искусство, 1975. С. 101; Нерсесян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. С. 42; Лифшиц Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования. Вып. 11. М. : Внешторгиздат, 1998. С. 187.

отцов Церкви и называл их «Беседой трех святителей», отмечая редкость сюжетов для русской монументальной традиции, однако тему учительства автор считал особенно характерной для эпохи⁴⁰⁷. Рассматриваемые сцены казались И. Е. Даниловой надуманными и символически сложными⁴⁰⁸. В свою очередь В. Н. Лазарев приписывал их исполнение самому слабому мастеру в артели Дионисия⁴⁰⁹, с чем не соглашались многие исследователи. По мнению Л. В. Нерсеяна, композиции с изображениями святителей воспринимались как аллегория благодатной и животельной силы христианского учения. Отцы Церкви, взятые вместе с евангелистами в парусах и мучениками на подкупольных столпах, составляли зримую опору Церкви. Исследователь считал, что в контексте данных композиций Богоматерь в окружении архангелов могла трактоваться как «Живоносный источник» (образ, широко распространенный в богородичной гимнографии), а изображения потоков и источников в сценах могли восприниматься как эсхатологические символы, связанные с Небесным Иерусалимом⁴¹⁰.

Исследователи называли рассматриваемые сцены: «Реки благочестия», «Учение трех Вселенских святителей», «Плоды учений»⁴¹¹, «Источники Премудрости святителей»⁴¹² «Собор трех святителей»⁴¹³. Наиболее подробно

⁴⁰⁷ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 88–89.

⁴⁰⁸ Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства. М.: АН СССР, 1960. С. 120, 126.

⁴⁰⁹ Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства: в 13 т. Т. III. М.: АН СССР, 1955. С. 526.

⁴¹⁰ Нерсеян Л. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. паломник, 2006. С. 56.

⁴¹¹ Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. М.: Искусство, 1954. С. 67; Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства. М.: АН СССР, 1960. С. 120; Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. С. 104.

⁴¹² Сарабянов В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Вопросы истории и теории христианского искусства. Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 1 (4). С. 15.

⁴¹³ Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 326.

рассматривала цикл Т. Н. Михельсон. Она отмечала вписанность композиций в серпообразную поверхность щек арок и раскрыла символическое значение предметов и образов. Автор полагала, что в плане пространственных взаимосвязей «движение» в цикле имеет направление в стороны от его центра – Богородицы – на север и юг одновременно, замыкаясь на фигуре св. Иоанна Златоуста, а связь между сценами осуществлялась через колорит и композиционную схему с выраженным центром⁴¹⁴.

Несмотря на то, что цикл с изображением отцов Церкви не остался без внимания исследователей, ряд вопросов требует дальнейшего разрешения. Прежде всего, представляется важным выяснить логику последовательности сцен. В этом случае речь может идти о причинах размещения свт. Григория Богослова на севере, свт. Василия Великого на юге и свт. Иоанна Златоуста на западе. Кроме того, в рассмотренных выше исследованиях не было выявлено убедительных связей Богоматери Воплощение (Панагии) и отцов Церкви, но поскольку данные изображения составляют единый, замкнутый цикл, связь эта, вне сомнения, существовала. Возможно, ее истоки могли лежать в концептуально-иконографической плоскости, когда идея, подсказанная художнику извне, исходила, например, из смежной области декоративно-прикладного искусства: предметов литургического назначения, шитья, церковной утвари и так далее. Наиболее полно развитие и становление иконографии святителей – источников Премудрости было рассмотрено В. Д. Сарабьяновым на примере фресок Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (ок. 1161 г.)⁴¹⁵. Представление об

⁴¹⁴ Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 332.

⁴¹⁵ Сарабьянов В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Вопросы истории и теории христианского искусства. Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 1 (4). С. 14–15.

учении отцов Церкви как об источниках Божественной Премудрости нашло отражение во многих литературных памятниках разного времени⁴¹⁶.

Рассмотрим фигуры святителей в соборе Рождества Богородицы. Визуальный анализ композиций не дает ответа на вопрос о причине их порядкового расположения; кроме того, движение цикла (по Т. Н. Михельсон) в стороны от Богоматери, через святителей Григория Богослова и Василия Великого к Иоанну Златоусту, не просматривается. Поворот фигур отцов Церкви разнонаправлен, а благодаря окружающим их персонажам сцены имеют композиционную завершенность, замкнутость на себе. Это объяснимо: взгляд зрителя может зафиксировать только одну сцену, а контекстом становятся не композиции ее уровня, а расположенные по вертикали фрески ближнего и дальнего планов. При соотнесении дней памяти святителей с их пространственным местоположением (св. Иоанн Златоуст – 13 ноября (13-й день третьего месяца); св. Василий Великий – 1 января (1-й день пятого); св. Григорий Богослов – 25 января (25-й день пятого месяца)) движение календаря пойдет против хода солнца (ил. 109). В церкви Архангела Михаила в Лесново (1349), где образы святителей, включая Афанасия Александрийского, размещены на парусах, минологий, как и в соборе Рождества Богородицы (ил. 109), пойдет против хода солнца⁴¹⁷. В этой связи можно говорить о программном характере движения памятей в обоих циклах святителей против хода солнца. Вместе с тем, ранний день памяти св. Иоанна Златоуста, на самом деле, не объясняет его местоположение в ферапонтовском соборе именно в люнете западной арки: при смещении (мысленном повороте) цикла, но с сохранением календарной последовательности изображений его фигура могла находиться как на севере, так и на юге.

⁴¹⁶ Лукин П. Е. Письмена и православие: Историко-филологическое исследование «Сказания о письменах» Константина Философа Костенецкого. М. : Языки славянской культуры, 2001. С. 305–307.

⁴¹⁷ От Иоанна Златоуста (14 сентября) к Василию Великому (1 января, северо-восточный парус), Григорию Богослову (25 января, северо-западный парус), Афанасию Александрийскому (2 мая, юго-западный парус).

Расположение святителя на западе, напротив главного алтаря, имело, вероятно, особое значение, так как в алтарной композиции «Службы святых отцов» восемь епископов держат свитки с молитвами его литургии. В определенной последовательности епископы «читают» тексты друг за другом, в соответствии с течением службы⁴¹⁸. Полукруг святителей на щеках арок как бы замыкает расположенный с противоположной стороны святительский цикл апсиды, кроме того, представленные в подкупольном пространстве персоны повторяются и в алтаре. Наконец, при выходе из царских врат во время литургии священник и клирики могли каждый раз созерцать изображение ее создателя (Литургия святого Василия Великого служилась всего несколько раз в году). Возможно, поэтому фигура святителя Иоанна Златоуста заняла особое положение на центральной оси собора напротив главного алтаря. Движение в цикле святителей против хода солнца (как и в рассмотренной выше церкви Архангела Михаила) могло быть связано с литургическим движением, которым является древнейшая практика обхождения престола в том же направлении.

Относительно связи цикла «Источников Премудрости» с Богородицею Панагией стоит сказать, что схожая программа расположения композиций была во фресках церкви Архангела Михаила в Лесново, где Богородица, представленная без Младенца в иконографии «Живоносный Источник», находилась в зените восточной арки, в непосредственной близости от парусов с циклом святителей. Однако в ферапонтовском соборе изображение Богородицы иного извода. Она размещена в круге славы и занимает равнозначное положение со святителями в цикле росписей щек арок.

Выше было высказано предположение о влиянии на данное пространственное решение определенной концептуально-иконографической идеи, поскольку само изображение отцов церкви на большой высоте под куполом не являлось чем-то новым, но вместе с Богородицею Панагией это стало

⁴¹⁸ Силина О. В. «Служба святых отцов» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур : сб. ст. / сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 272–282.

необычным решением. Важно вспомнить о связи дионисиевского образа Богоматери на щеке восточной арки с чином о панагии, совершаемом на монастырских литургиях⁴¹⁹, и, как следствие, о русских серебряных двустворчатых панагиях, появившихся в конце XIV – XV в. Панагии использовались в совершении чина для возношения богородичного хлеба и разрезания его на части, о чем свидетельствуют следы царапин, сохранившиеся, например, на образце первой трети XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря⁴²⁰. Искусствоведческий анализ подобных панагий, возможные причины их появления и иконографические источники были рассмотрены в статьях ряда авторов⁴²¹.

Русские двустворчатые панагии не имели аналогов в византийском мире (за исключением молдо-валашских земель). В центре лицевых тарелей панагий времени митрополита Киприана конца XIV – начала XV в. из Симонова монастыря (ГРМ) и из Спасо-Каменного монастыря (что на Кубенском озере) (ВГИАХМЗ) в среднике, обнесенном текстом тропаря праздника Вознесение Господне (ил. 110, 111). По краям с трех сторон, в небольших прямоугольных вставках, имеются гравированные изображения отцов Церкви Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста, что, по мнению А. В. Рындиной, указывало на связь панагии с литургией⁴²². Изображения святителей исчезают

⁴¹⁹ Силина О. В. Фреска «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» в стенописи 1502 года соборной церкви Ферапонтова монастыря. Интерпретация и символика // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2018. № 1 (87). С. 141.

⁴²⁰ Панагия первой трети XV в., инв. № МР-1020 (Музеи Московского Кремля) (см.: Моршакова Е. А. Древнерусская мелкая пластика. Наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV веков : кат. М. : Сканрус, 2013. С. 307, кат. 62).

⁴²¹ Яковсон А. Л. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в. // Древности Московского Кремля. М. : Наука, 1971. С. 230–247; Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М. : Наука, 1976. С. 271–285; Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 204–219.

⁴²² Исследователь усматривает связь появления изображений святителей на панагиях со строительством митрополитом Киприаном церкви Трех святителей в последний период управления им Московской митрополией. Предположительно, Киприан восстановил древний чин ежедневного возношения богородичного хлеба на утрени, восходящий (согласно Симеону

в более позднее время, уступая место плетеным орнаментам. В путных панагиях XVI–XVII вв. образы святителей вновь возвращаются, но на наружные стороны тыльных тарелей⁴²³.

Изображение Вознесения отсылает нас к программам купольных росписей и мозаик. По мнению А. В. Рындиной, русская литургическая традиция в конце XIV – первой четверти XV в. спроецировала схему росписи купола на лицевые крышки серебряных двустворчатых панагий. Наиболее распространенными типами декора явились образы Вознесения и Вседержителя с евангелистами, что отразило историческую эволюцию оформления куполов⁴²⁴.

В контексте данного исследования важным является факт совмещения в одном предмете (панагии) образов трех святителей и Богоматери Панагии (Воплощение), находящейся внутри створок. В приведенных примерах панагий (из Спасо-Каменного и Симонова монастырей) видим общность программ декора наружных тарелей с рассматриваемым циклом стенописи в Ферапонтове. Кроме того, следует обратить внимание на порядок размещения святителей. На панагиях отцы церкви идут в том же порядке, что и в стенописи Дионисия, это наблюдается при сравнении или «совмещении» панагии с планом росписи щек арок и купола собора (ил. 112). Святитель Василий Великий занимает на панагии крайнюю правую позицию, в цикле фресок – южную щеку; Иоанн Златоуст – нижнее положение на панагии, в цикле – западную щеку арки; Григорий Богослов находится в крайней левой позиции, в цикле ему соответствует северная щека

Солунскому) к отцам Церкви. По всей вероятности, им же были переведены на славянский язык многие описанные епископом Солуни литургические обычаи. В XVI в. о подобной практике в ранний период свидетельствовали лишь косвенные следы. Данный обычай восстанавливается только с XVII в., о чем свидетельствует приписка на полях печатного Устава 1641 г. «Зде положити чин о Панагии», а в Уставе 1682 г. чин о Панагии введен в печатный текст. См.: Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 206.

⁴²³ Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 206.

⁴²⁴ Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 209.

арки. Что касается «Богоматери „Панагии“ в окружении архангелов», то ей на рассматриваемых монастырских панагиях будет соответствовать образ серафима, выгравированный на пластине и занимающий крайнее верхнее положение. Серафим вызывает ассоциации именно с этим образом Богоматери: Она изображается на внутренней стороне одной из тарелей в окружении текста молитвы «Достойно есть...», где припевом-величанием Богородицы являются строки: «Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим...». Итак, можно констатировать совпадение расположения образов лицевых тарелей панагий с пространственным размещением этих же образов в цикле Дионисия. В концептуальном аспекте выпуклому центральному среднику на панагиях (с «Вознесением» или образом Пантократора) будет соответствовать реальный купол собора Рождества Богородицы с Пантократором.

Если учесть, что в близлежащих от Ферапонтовой обители монастырях (Кирилло-Белозерском и Спасо-Каменном) имелись рассмотренные выше серебряные панагии, вряд ли в самой обители не было подобного экземпляра. Опись монастырской ризницы 1636 г. фиксирует несколько панагий. Прежде всего, это резные, обложенные серебром⁴²⁵ и использовавшиеся в качестве «прикладу» к иконам. Например, одна, от иконы преподобного Кирилла Белозерского, имела на створке Распятие, что свидетельствует о новгородском типе иконографии, а соответственно, и происхождении⁴²⁶. Опись упоминает о серебряной панагии: «Да понагея серебряная, а внутри Троица Живоначальная да Воплощение Сына Божия, на верхней стороне образ Вседержителей, около херувими, а во главе образ Спасов»⁴²⁷. По всей видимости, речь идет о панагии, на верхней створке которой был тронный образ Вседержителя в окружении херувимов – «Спас в Силах», подобно панагии Марии Мирославичевой конца

⁴²⁵ Опись казны и ризницы Ферапонтова монастыря 1636 года // ОР РГБ. Ф. 17. № 1228. Л. 7 – 7 об.

⁴²⁶ Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 204.

⁴²⁷ Опись казны и ризницы Ферапонтова монастыря 1636 года // ОР РГБ. Ф. 17. № 1228. Л. 2 – 2 об.

XV – начала XVI в. (Сергиево-Посадский музей)⁴²⁸. Известно, что в монастырях существовала практика использования на богослужениях панагий, хранящихся не только в алтарях или ризницах, но и в настоятельских кельях⁴²⁹, в связи с этим можно предположить, что экземпляр со святителями мог быть в Ферапонтовом монастыре. Вместе с тем, нельзя исключать, что Дионисий мог и лично видеть эти панагии как в московском Симонове, так и в Спасо-Каменном монастырях. По мнению исследователей, иконописная мастерская при Симоновом монастыре была наиболее вероятным местом обучения художника, а его непосредственным учителем и руководителем на ранних этапах творчества мог быть старец этой обители – Митрофан. Имена Митрофана и Дионисия упоминаются в житии преподобного Пафнутия Боровского. Художники вместе с «пособниками» выполнили роспись собора Пафнутьево-Боровского монастыря (между 1467 и 1476 гг.)⁴³⁰. В 1481 г. по заказу углицкого князя Андрея Васильевича Меньшого Дионисий написал деисус для собора Спасо-Каменного монастыря⁴³¹. Несмотря на то, что о поездке Дионисия на Кубенское озеро сведений нет, вопрос «заочного» оформления интерьеров (включая время Дионисия) остается неразработанным в научной литературе. Вместе с тем, вряд ли является случайным совпадением происхождение интересующих нас панагий – возможных иконографических источников цикла росписи – именно из тех монастырей, к которым Дионисий имел прямое или косвенное отношение.

⁴²⁸ Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 219.

⁴²⁹ Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 208.

⁴³⁰ Попов Г. В. Летопись жизни и творчества Дионисия // Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России : кат. М. : Север. паломник, 2002. С. 44–46.

⁴³¹ Подробнее об этом заказе Дионисия см.: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 25; Попов Г. В. Поездка Дионисия на Белоозеро // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М. : Наука, 1989. С. 30–45; Голейзовский Н. К. Дионисий и его современники. М. : УНИК, 2005. С. 100.

Таким образом, на концептуальное и не имеющее аналогов в монументальной живописи решение Дионисия разместить святителей в одном цикле с образом Богоматери Панагии могли оказать влияние оформление и декор реальных панагий конца XIV – начала XV в., используемых в богослужебных практиках русских монастырей. Расположение святителей на щеках арок собора Рождества Богородицы, как бы окружающих купол с Пантократором, совпадало с их же размещением на лицевых сторонах верхних тарелей древнерусских панагий. Можно предположить, что в расписанном Дионисием храме была осуществлена идея пространственной, вселенской Панагии, включившей в себя как подкупольный уровень росписи, так и сам купол собора. Грандиозная концепция исходила из посвящения ферапонтовского храма Деве Марии, которая в окружении святых отцов словно парила над престолом, народом и пространством церкви.

2.3.3. Паруса

В парусах собора Рождества Богородицы представлены евангелисты: Иоанн Богослов (северо-восточный парус), Матфей (юго-восточный парус), Марк (юго-западный парус), Лука (северо-западный парус) (ил. 113–116). Образы евангелистов упоминались исследователями фресок Дионисия в общем контексте росписей купола и подкупольного пространства, но эти упоминания были немногочисленны. Подробнее останавливался на образах в парусах В. Т. Георгиевский, отмечавший, что евангелисты были исполнены Дионисием в соответствии с требованием иконописного подлинника как в плане возраста, так и в плане цвета одежд. Автор считал, что для типологии ликов была характерна определенная степень русификации: округлость овала, небольшие глаза, форма носа⁴³². Принцип последовательности сцен данного цикла и его

⁴³² Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 92.

композиционные особенности в научной литературе ранее не рассматривались⁴³³.

Евангелисты, пишущие на попитрах тексты своих сочинений и занимающие в храмовом пространстве плоскости парусов, получили распространение в христианском искусстве со второй половины XI в., став одним из обязательных элементов храмовой декорации. Впервые в отчетливой и ясной форме иконография была представлена в мозаиках Софии Киевской (1040-е гг.). В этом виде купольная декорация (Пантократор, архангелы, апостолы, евангелисты) обрела четкую иерархическую структуру: схождение от Вседержителя божественной благодати и через апостольское служение, а затем благовестие евангелистов передача ее всей Церкви Христовой⁴³⁴.

Св. евангелист Иоанн Богослов изображен на фреске Дионисия слушающим Слово Божие и сидящим рядом со своей пещерой. На нем светло-изумрудный хитон и оливковый гиматий. Жест его правой руки, означающий начало произнесения речи, направлен в сторону полуоткрытого Евангелия. Примечательно, что основные детали композиции и ритмические линии: абрис горок, лещадки, контуры сидалища, подножия и стола находят поддержку в линиях архитектурной конструкции парусов, проявленных широкой полосой разгранки красной охрой. Те же композиционные приемы видим и в изображении евангелиста Матфея, представленного в юго-западном парусе с раскрытым Евангелием. Апостолы обращены друг к другу. Им вторят фигуры Луки и Марка на западной паре парусов.

Апостол от семидесяти, евангелист Лука изображен на фреске пишущим начальные строки своего Евангелия: «ПОНЕЖЕ УБО» (Лк. 1:1). Рядом на столике лежат свернутые папирусные свитки, сам же он держит в руках кодекс. Св. Марк

⁴³³ Исследование по данной теме опубликовано: Силина О. В. Образы евангелистов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Принцип последовательности и композиционные особенности // XXVII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. Ярославль : Ярослав. художеств. музей, 2023. С. 33–39.

⁴³⁴ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М. : Север. паломник, 2007. С. 204–205.

представлен в голубом гиматии на фоне стены, фланкируемой двумя башнями. Все евангелисты, словно вторя движением своих склоненных спин дугам восточной и западной подпружных арок, развернуты навстречу друг другу, что создает композиционную завершенность в верхнем уровне росписи центрального нефа на этапе перехода ее в пространство барабана.

Как упоминалось выше, система подобного размещения получила свою полноту и завершенность в Софии Киевской, где евангелисты имели аналогичное расположение в парусах, с той лишь разницей, что Лука и Марк (западные паруса) не были обращены друг к другу, а поворотом фигур ритмически повторяли: Лука – Иоанна, а Марк – Матфея. Благодаря этому повороту происходила ориентация всех фигур на восток.

Продолжение данной традиции видим в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря и в новгородской живописи, например, в церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря (конец 60-х – начало 70-х гг. XV в.), где фигуры евангелистов имели точно такое же общее, восточное направление⁴³⁵. Это наблюдается и в Успенском соборе Московского Кремля, где фрески 1643 г., с большой долей вероятности, повторили росписи начала XVI в. Самыми ранними примерами, где фигуры евангелистов отличаются от названных выше памятников и соответствуют дионисиевским в Ферапонтовом монастыре, можно считать фрески церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313 г.)⁴³⁶ и Успения на Волотовом поле (ок. 1352 г.), где пары евангелистов были обращены друг к другу⁴³⁷. В кремлевском Благовещенском соборе повороты фигур евангелистов также повторяют дионисиевские, что вполне объяснимо: первоначальная роспись Благовещенского собора была исполнена в 1508 г. сыном Дионисия – Феодосием, а восстановленная после пожара новая стенопись 1547–1551 гг., вероятно, повторила первоначальную.

⁴³⁵ Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода. М. : Искусство, 1987. С. 495.

⁴³⁶ Голубева И. В., Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. М. : Север. паломник, 2002. Табл. I.

⁴³⁷ Вздорнов Г. И. Волотово: Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М. : Искусство, 1989. Ил. 20–23.

Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле имеет аналогичные композиционные особенности евангелистов⁴³⁸.

Сейчас сложно сказать, что повлияло на порядок размещения образов в парусах, но на примере фресок Дионисия представляется целесообразным рассмотреть ряд возможных ответов на этот вопрос. Прежде всего, на последовательность образов могли оказать влияние дни памяти евангелистов и образуемый ими парный принцип минологических связей: Иоанн 26 сентября (26.01) – Лука 18 октября (18.02), Матфей 16 ноября (16.03) – Марк 25 апреля (25.08). Направление минологиев в парах пойдет с востока на запад и будет симметричным относительно центральной оси собора. Можно рассматривать и вариант хода календаря в парах в направлении север – юг: Иоанн – Матфей и Лука – Марк. Эти направления будут симметричными относительно центральной оси трансепта. Примечательно, что при смене мест евангелистов любой пары, эта симметрия связей разрушится.

Рассмотрим ряд дополнительных наблюдений. На последовательность размещения образов могли оказать влияние литургические практики⁴³⁹. В частности, заслуживает внимания текст центральной части литургии – Евхаристический канон. Можно предположить наличие связи последовательного расположения евангелистов со строфами Анафоры, а именно с возгласом «победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще!», следующим сразу же за *prefatio*: «Достойно и праведно Тебе пети...». Как известно, возглас имел отношение к четырем существам из видений апостола-евангелиста Иоанна Богослова (Откр. 4:6–8) и пророка Иезекииля (Иез. 1:4–11), а изображения тетраморфа: орла (поюща), тельца (вопиюща), льва (взывающа) и человека (ангела – глаголюща) христианская традиция связывала с евангелистами. При

⁴³⁸ Анкудинова Е. А., Мельник А. Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М. : Север. Паломник, 2002. Таб. I.

⁴³⁹ Вопросы о тематической связи купольных программ с Евхаристией рассматривалась рядом исследователей (см., например: Щенникова Л. А. Силы небесные: иконография и литургические тексты // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 181–184; Мэтьюс Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 7–13).

соотнесении текста возгласа с фигурами на парусах происходит совпадение последовательностей слов-символов с персонами евангелистов (ил. 117). Так, начало попадает на Иоанна Богослова (орел – «поющая», северо-восточный парус) – близкого по расположению к алтарному пространству евангелиста, далее следует Лука (телец – «вопиющая», северо-западный парус), затем Марк (лев – «взывающая», юго-западный парус) и Матфей (ангел, человек – «глаголющая», юго-восточный парус). Движение цикла в этом случае пойдет против хода солнца, что, вероятно, соотносилось с литургическим обхождением престола в том же направлении.

Порядок размещения евангелистов на парусах одновременно будет соотноситься и с Евангелием тетр, где повествование начинается с Матфея, за ним следуют Марк, Лука, Иоанн. В этом случае видим противоположное тексту Анафоры движение – по ходу солнца (ил. 118). Теперь обратимся к тексту видений апостола-евангелиста Иоанна Богослова и пророка Иезекииля. В «Откровении» апокалиптические животные перечисляются друг за другом: «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лицо, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему» (Откр. 4:7). Сначала перечисляются Марк и Лука, располагающиеся в храмовом пространстве на западных парусах, затем Матфей и Иоанн – на восточных парусах (ил. 119). В стенописи Дионисия мы видим пары фигур, развернутых друг к другу: Марка и Луку, Матфея и Иоанна.

В пророчестве Иезекииля с описанием четырех крылатых существ имеются следующие уточнения: «Подобие лиц их – лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырех» (Иез. 1:10). Как видим, в тексте дается точное указание на расположение образов-символов: Матфей (человек) и Марк (лев) – справа, а Лука (телец) и Иоанн (орел) – слева. Ориентация «право-лево» свидетельствует о том, что пророк находился в ситуации зрителя и созерцал видение перед собой, соответственно, направление взгляда у пророка и у стоящих в церкви верующих – совпадало (ил. 120). Кроме того, вместе с евангелистами в поле зрения попадал

и купол храма (ил. 154), что перекликалось со следующей строкой пророчества Иезекииля: «Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их» (Иез. 1:22).

Итак, при разной последовательности перечисления евангелистов или их символов в текстах Анафоры, Четвероевангелия, «Откровения» Иоанна Богослова и пророчества Иезекииля, принцип размещения образов в парусах не противоречил ни одному из текстов. При ином размещении евангелистов (смене позиций двух любых фигур) или повороте (смещении) по кругу всего цикла хотя бы на один парус подобного синтеза текстов и образов не случилось бы. Ко второй половине XI столетия все евангелисты получили единственно возможные места расположения в подкупольном пространстве, или каждый «свой» парус.

В монументальной храмовой декорации ап. Иоанна Богослова стали размещать на хорошо видимом молящимся северо-восточном парусе. Являясь автором величественного пролога «В начале было Слово...» (Ин. 1:1), евангелист знаменовал начало круга годовых чтений по Евангелию апракос. Следует сказать, что образы Иоанна и Матфея, занимая восточную пару парусов, имели наилучшую репрезентацию. В цикле евангельских чтений от Пасхи до Пятидесятницы, в седмицы Троицы цветной, читалось Евангелие от Иоанна. Следом за ним шли седмицы Матфеевы. На великопостном богослужении «Двенадцати Евангелий», совершаемом вечером Страстного четверга, читались шесть зачинов от Иоанна (Ин. 13:31–18:1; 18:1–28; 18:28–40; 19:1–16; 19:25–37; 19:38–42) и четыре от Матфея (Мф. 26:57–75; 27:3–32; 27:34–54; 27:62–66).

Таким образом, на формирование принципа последовательного размещения евангелистов на парусах мог оказать влияние целый комплекс факторов, связанных с минологией, образами в текстах пророческих Книг, литургическим богослужением, и складывавшейся на протяжении долгого времени иконографической традицией.

2.3.4. Основание барабана. Цикл праотцев

В основании барабана собора Рождества Богородицы размещен цикл из десяти праотцев, не становившийся ранее предметом отдельного исследования (ил. 121). Рядом с поясными фигурами, вписанными в круги цветных слав-мандорл, сохранились первоначальные надписи. Слева направо представлены: Адам, Ева, Авель (ил. 122), Енос (ил. 123), Мафусаил, Мельхиседек (ил. 124), Енох, Иаред, Ной (ил. 125) и Сиф. На первый взгляд, сложно понять логику последовательности изображений. Например, Ной – последний из десяти допотопных патриархов, представлен рядом с Сифом, сыном Адама, а Еноха и его сына Мафусаила разделяет Мельхиседек – первый послепотопный священник. Вместе с тем маловероятно, что расположение фигур имело случайный характер. Рассмотрению этого и смежных с ним вопросов и посвящен данный раздел работы⁴⁴⁰.

По мнению исследователей, тема представления ветхозаветных праведников в куполе храма имела целью подчеркнуть, что «во Христе все верные спасутся», если спасен даже падший Адам⁴⁴¹. Традиция изображения восходит своими истоками к искусству Византии и впервые ростовые фигуры тридцати девяти праотцев, включая Адама, появляются в мозаике купола южного нартекса Кахрие Джамии (1321 г., монастырь Хора)⁴⁴². Особое влияние на древнерусское искусство в развитии данной темы оказала стенопись Балкан. Подробно эти процессы анализировались в работах Ю. Г. Малкова⁴⁴³. Мы же

⁴⁴⁰ Результаты исследования опубликованы: Силина О. В. Образы ветхозаветных праотцев и патриархов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2022. С. 29–37.

⁴⁴¹ Малков Ю. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 155.

⁴⁴² Underwood P. The Kariye Djami : in 4 vols. Series LXX. New York : Bollingen Foundation ; Pantheon Books, 1966. Vol. 1. P. 49–50.

⁴⁴³ Малков Ю. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 135–161; Малков Ю. Г. Фрески Гостинополя // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 351–377.

остановимся на русской традиции и рассмотрим примеры московских и новгородских памятников.

Известно, что полнофигурные изображения праотцев (фрески начала XV в.) украшали барабан церкви Успения на Городке в Звенигороде⁴⁴⁴. Аналогичный цикл, вероятно, был в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря (конец XIV – начало XV в.), так как в возобновленной росписи середины XVII в., предположительно повторившей древнюю, в барабане находилось изображение Евы⁴⁴⁵. По мнению Ю. Г. Малкова, несохранившиеся московские памятники XV в. имели подобные циклы в барабанах куполов⁴⁴⁶.

Параллельно московской развивалась новгородская традиция, в которой на тот момент происходили изменения в программах купольных росписей⁴⁴⁷. В ряде храмов вместо традиционных для Новгорода фигур пророков в барабанах появились праотцы⁴⁴⁸. До нашего времени сохранились только два новгородских храма с измененной купольной программой росписи. Первым примером является церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, расписанная Феофаном Греком в 1378 г., где наряду с Илией и Иоанном Предтечей в цикл

⁴⁴⁴ Под поздними записями реставраторами были обнаружены фигура неизвестного праотца (юго-западный простенок), Евы (восточный простенок) и в противоположной части барабана напротив нее фигура священника, по всей видимости, Мельхиседека или Аарона (см.: Филатов В. В. Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (Новые открытия) // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 381–384, ил. с. 382–383, 385.

⁴⁴⁵ Филатов В. В. Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (Новые открытия) // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 386.

⁴⁴⁶ Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 358.

⁴⁴⁷ Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 358.

⁴⁴⁸ По мнению ряда исследователей, изменения в системе декорации барабана могли быть связаны с тем, что XV в. явился временем сложения высокого иконостаса, поэтому пророки из купола переместились в его верхний пророческий ряд. См.: Фролова Ю. В. Иконография древних икон Гостинопольского монастыря // Слово : образовательный портал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35936.php> (дата обращения: 19.02.2019); Давидова М. Г., Фролова Ю. В. Древнерусский иконостас XV века: На примере Гостинопольского иконостаса // Слово : образовательный портал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36113.php> (дата обращения: 20.02.2019).

были включены фигуры Адама, Авеля, Сифа, Еноха, Ноя, Мельхиседека⁴⁴⁹. В церкви Симеона Богоприимца (фрески 1468–1469 гг.) вместе с допотопными представлены и послепотопные патриархи. Под ярусом праотцев появляется полуфигурный цикл предков Христа «Двенадцать колен Израилевых»⁴⁵⁰.

Праотцы в барабане находились в несохранившейся церкви Николая Чудотворца Гостинопольского монастыря (фрески 1460-х гг.). Росписи поновлялись в первой трети XVII в. с незначительными искажениями в основном пространстве храма (кроме западной части). Праотцы были изображены в рост в простенках между окнами. Рассматривая фигуры по ходу солнца, Ю. Г. Малков считал, что цикл начинался фигурами прародителей, включал фигуры Авеля, Сифа, Ноя, Авраама и заканчивался Исааком и Иаковом⁴⁵¹.

В отличие от перечисленных памятников, в соборе Рождества Богородицы Дионисием представлен не полнофигурный, а полуфигурный цикл праотцев, располагающихся под окнами барабана сплошным фризом. Мандорлы-славы праотцев, решенные в теплом и холодном колорите, чередуются друг с другом: так, синие окружности у Евы гармонируют с расположенными по сторонам от нее теплыми охристыми кругами Адама и Авеля. Исключения составляют круги Еноха и Сифа, имеющие центр, решенный теплой красной охрой, но благодаря разбелению внешняя окружность приобретает холодный розово-лиловый оттенок.

Исследователь фресок Г. И. Вздорнов отмечал, что цикл праотцев написан энергичной рукой, а красочная лепка ликов указывала на художника, не чуждого рельефно-пластической манере письма⁴⁵². Стилистические особенности живописи ликов позволяют, на наш взгляд, разделить все образы цикла на две группы, а соответственно отнести их к двум художникам-исполнителям. К первой группе

⁴⁴⁹ Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 500.

⁴⁵⁰ Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 356.

⁴⁵¹ Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 354.

⁴⁵² Вздорнов Г. И. Ферапонтов монастырь и его художественные сокровища // Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2002. С. 16.

можно причислить фигуры, лики которых в основе своей формы имеют овал и естественные пропорции. Ярким примером является образ Авеля, по такому же принципу написаны Ева, Мельхиседек, Енох и Иаред (ил. 126). К данной группе относился и схожий с Иаредом Адам, лик которого сохранился лишь частично. Несмотря на общую типологию, лики отличает разнообразие, живость и артистизм исполнения. Ко второй группе можно отнести образы Ноя, Сифа, Еноса и Мафусаила. В основе типологии их ликов лежит круг. Образы отличает высокий лоб, низко расположенные и сдвинутые к переносице глаза, ярко выраженная впалость щек. Для ликов данной группы характерен большой схематизм. Примечательно, что все прародители, имеющие общую типологию ликов, расположены на окружности барабана группами по две и три фигуры, причем группы чередуются друг с другом. В связи с этим можно заключить, что каждый мастер, трудясь над своей группой образов, не создавал помехи коллеге, в то же время чередование групп обеспечивало разнообразие и динамику ряду, одновременно внося в него равновесие.

Несмотря на то, что цикл прародителей размещен в основании барабана и идет по кругу, он имеет свой композиционный центр. Этим центром являются фигуры прародителей Адама и Евы, расположенные в крайних восточных точках окружности и открытые для обозрения всем входящим в храм. Прародители наряду с архангелами Михаилом и Гавриилом, Богородицею Панагией, композициями Покрова и изображением Царицы Небесной в конхе алтарной апсиды размещены на центральной вертикальной оси собора.

В связи с тем, что Адам и Ева связаны друг с другом по принципу прародительства, логично предположить, что расположение по сторонам от них сыновей Сифа и Авеля обеспечено родственной, братской связью. В действительности связь двух братьев несколько глубже, о чем свидетельствует библейский текст о Еве: «...и она родила сына, и нарекла ему имя: Сиф; потому что, говорила она, Бог положил мне другое семя, вместо Авеля, которого убил Каин» (Быт. 4:25). В толковании на Ветхий Завет св. Филарет Московский пишет, что имя Сиф может значить «основание», и Ева (имея в мыслях Авеля)

предполагает и надеется, что новорожденный будет основанием нового племени. Она уверена, что основание нового племени положено самим Богом и что Сиф не будет подобен Каину, а будет вместо Авеля, «коего цену если не при рождении его, то в жизни и смерти она, конечно, узнала <...> в Сифе надеется она восстановления и сохранения благословенного семени и нарекает ему имя в духе веры и прозрения в будущее»⁴⁵³. Приведенный комментарий прекрасно соотносится с образом Сифа из собора Рождества Богородицы. Родоначальник племени сифитов представлен средовеком со слегка вьющейся бородой, в вишнево-коричневом хитоне и охристом гимании. Примечательной деталью является держава в его левой руке, на которую он демонстративно указывает. В своих мыслях Ева замещает Авеля Сифом, она как бы ставит между ними знак равенства, соответственно их равноправное, относительно прародителей, размещение логично и оправданно (ил. 127).

Следующей парой будут расположенные напротив друг друга (и в крайних северной и южной точках барабана) фигуры Ноя и Еноса. С именем Еноса, сыном Сифа, связан важный момент, на который указывает Писание: «тогда начали призывать имя Господа» (Быт. 4:26). В толкованиях данной части текста отмечается, что это можно понимать так, что с дней Еноса начали давать имя Божества «вещам сотворенным». Речь в этом случае могла идти об установлении общественного и открытого богослужения, а племя благочестивых стало именоваться сынами Божиими – праведным народом Господним. Считается, что сифитами и их совокупным призыванием Бога было положено основание Царства Божьего на земле – Церкви⁴⁵⁴. В этом смысле Енос сходен с праведником Ноем, послепотопным продолжателем человеческого рода и открыто (общественно) почитающим Господа. По окончании потопа Ной устроил жертвенник, принеся

⁴⁵³ Филарет Московский (Дроздов), свт. Распространение семени благословенного // Филарет Московский (Дроздов), свт. Толкование на Книгу Бытия. Ч. 1: Сотворение мира и история первого мира // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Filaret_Moskovskij/tolkovanie-na-knigu-bytija/1_9 (дата обращения: 29.01.2019).

⁴⁵⁴ Толкования Священного Писания. Толкования на Бытие 4:26 // Оптина Пустынь: Официальный сайт Введенского ставропигиального мужского монастыря. [Электронный ресурс]. URL: http://bible.optina.ru/old:gen:04:26#loruxin_ar (дата обращения: 30.01.2019).

жертву всесожжения, в связи с чем Бог благословил его потомство, заключив с ним завет (Быт. 8:20–22; 9:1–17). Таким образом, оба праотца – Енос и Ной – являются родоначальниками общественных служений Богу с торжественным призыванием и прославлением Творца, первый – до потопа, второй – после потопа.

Следующей, четвертой парой будут Иаред и Мафусаил. В библейской истории они связаны как дед и внук, но не это, на наш взгляд, явилось главной причиной для размещения их в цикле праотцев. Мафусаил был восьмым ветхозаветным патриархом и прославился своим фантастическим долголетием: он умер в возрасте 969 лет (Быт. 5:27). Соответственно, парой ему мог быть такой же долгожитель, которым и являлся Иаред, закончивший свои дни в 962 года.

Последняя пара – это седьмой от Адама патриарх Енох (сын Иареда) и Мельхиседек, который показан в царском облачении, держащим чашу с тремя хлебами. История Еноха представлена в Книге Бытия одной строкой: «И ходил Енох пред Богом; и не стало его, потому что Бог взял его» (Быт. 5:24). Вместе с тем он известен как автор апокрифических «Книг Еноха», где пророчествовал о Потопе и описывал свои странствия на небеса. Фраза «Бог взял его» толкуется⁴⁵⁵ таким образом: Енох, подобно пророку Илии, был взят живым на небо, на что указывал и апостол Павел (Евр. 11:5). Творения Еноха отличает апокалиптический характер и, возможно, неслучайно Дионисий размещает образ праотца в западной точке основания барабана, дальше за которой в западном направлении следует изображение Страшного суда.

Такой же выдающейся и исключительной личностью был Мельхиседек – царь Салима⁴⁵⁶, священник Бога Всевышнего, который «без отца, без матери, без родословия, не имеющий ни начала дней, ни конца жизни, уподобляясь Сыну Божию, пребывает священником навсегда» (Евр. 7:3). О чудесном рождении

⁴⁵⁵ Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на Книгу Бытия. Гл. 5 // Азбука веры. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/5 (дата обращения: 31.01.2019).

⁴⁵⁶ Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на Книгу Бытия. Гл. 5 // Азбука веры. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/5 (дата обращения: 31.01.2019).

Мельхиседека и восхищении его архангелом Гавриилом в Рай на период Великого Потопа повествовалось в известных на Руси апокрифических «Сказаниях о Мельхиседеке»⁴⁵⁷. В этом смысле Енох и Мельхиседек, общавшиеся с ангелами и восхищенные на небеса, как никто другой представляются особыми избранниками Божиими.

Итак, если вышеизложенные предположения верны, то в барабане можно наблюдать парные (параллельные) связи изображений праотцев: Адам – Ева, Сиф – Авель, Ной – Енос, Иаред – Мафусаил, Енох – Мельхиседек. При «развертывании» круга цикла в линию, с сохранением центра в Адаме и Еве, получается нечто сходное с иконостасным чином, где образы подбирались также по принципу парной связи. Если говорить о праотческих иконных чинах, то они появляются на Руси с конца XVI в. Наиболее географически близкий к ферапонтовскому фресковому циклу находился с 1630 г. в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря (Ждан Дементьев)⁴⁵⁸. В этом чине третьими иконами от центра стояли Сиф – Авель, а икона Мельхиседека фланкировала левое крыло ряда и не имела пары в силу того, что иконостас Успенского собора ассиметричен. Этой парой Мельхиседеку мог быть только Енох, образ которого в чине отсутствует. В этом примере наблюдаем фрагментарное соответствие принципу парной связи в чине и в рассмотренной выше фреске Дионисия в пространстве барабана.

Принцип парного расположения фигур (в стороны от Адама) отчасти был применен в мозаиках купола южного нартекса церкви монастыря Хора (Кахрие Джами), о чем свидетельствуют сохранившиеся над фигурами надписи⁴⁵⁹. Можно предположить, что этот же подход был и в московской традиции, так как в стенописи начала XV в. церкви Успения на Городке в Звенигороде Ева

⁴⁵⁷ Творогов О. В. Апокрифы о Мельхиседеке // Словарь книжников и книжности Древней Руси // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=3696#> (дата обращения: 20.09.2019).

⁴⁵⁸ Иванова Г. О. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Тверь : ИП СИВ, 2011. Ил. № 72, 73, 82.

⁴⁵⁹ Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. М. : Белый город, 2006. Ил. 89.

и, вероятно, Мельхиседек, занимали противоположные позиции в барабане. Иной принцип изображения праотцев сложился в Новгороде. Там циклы фигур в барабане шли по ходу солнца и удалялись от Адама не в обе стороны, а только вправо и с учетом хронологии, в связи с чем, конец цикла всегда соединялся с его началом, чего не происходило в московской традиции. Как пример: церковь Спаса Преображения на Ильине улице, где наблюдаем исторические или хронологические принципы пространственной взаимосвязи образов (ил. 128). Но вот в церкви Симеона Богоприимца (фрески 1468–1469 гг.)⁴⁶⁰ видим решение, соединившее новгородскую и московскую традиции. Художник размещает Адама и Еву – центр цикла в северо-восточном простенке (ил. 129). Если не брать во внимание окна барабана, разделяющие фигуры, а расположить цикл в одну линию, то получим его развитие не в одну (как было до этого, например, в церкви Спаса на Ильине улице), а в две стороны: Адама и Еву будут окружать Сиф с державой (слева) и Авель с пастушеской свирелью (справа), аналогично дионисиевскому циклу. Далее пойдут послепотопные представители праотцев в традиционной для новгородской живописи исторической последовательности: Ной с ковчегом, Авраам, Исаак, Иаков. Более поздним примером являются фрески Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле (росписи 1563–1564 гг.), где цикл праотцев размещен по схеме, аналогичной дионисиевской: в восточных точках барабана представлены Адам и Ева, далее имеют парное соответствие Авель – Сиф, Ной – Авраам, Исаак – Иаков (ил. 130).

В итоге можно заключить, что ко второй половине XV в. на Руси существовало два принципа организации цикла праотцев в барабанах храмов. В основе первого принципа лежали парные иерархические и тематические связи образов (московская традиция, к которой и относится цикл Дионисия). В основе второго – исторические и хронологические связи образов (новгородская традиция). Вероятно, к XVI в. московская традиция стала доминирующей.

⁴⁶⁰ Идентификация персонажей приведена у Н. Н. Герасимова (см.: Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1978. Л. : Наука, 1979. С. 242–266).

2.3.5. Купол и барабан. Пантократор и архангелы

В простенках между окнами барабана собора Рождества Богородицы представлены архангелы. Надписи у фигур не сохранились, кроме того, из-за растески окон барабана в XVIII в. крылья небесных вестников оказались утрачены (ил. 131).

Изображение Пантократора в окружении архангелов являлось распространенной схемой купольных программ византийских храмов. В свое время О. Демус писал об архангелах: «Фигуры стоят <...> на границе реального пространства <...> они формируют и закрепляют его границы <...> особый ритм связывает фигуры воедино и объединяет их с находящимся в вершине купола центральным образом»⁴⁶¹. Исследователь древнерусского искусства Ю. Г. Малков описывал подобное программно-композиционное решение как «кружение ангелов и праотцев на равномерно вращающемся своде небес»⁴⁶². Самым ранним сохранившимся примером на Руси являются архангелы мозаики купола Софии Киевской, выполненные византийскими мастерами в 1040-е гг. Архангелы, изображенные в иконографии придворного воинства, сопровождающего явление Небесного Царя, одновременно являются соучастниками Небесной литургии, на что указывают их лабарумы со словами Трисвятой песни: «Свят, Свят, Свят»⁴⁶³. Анализируя программу купольной росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, Е. Н. Щенникова предположила, что изображения архангелов Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила – это не столько

⁴⁶¹ Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М. : Индрик, 2001. С. 36.

⁴⁶² Эта иллюзия, создаваемая фронтально расположенными фигурами в росписи барабана, была подмечена Ю. Г. Малковым на примере фресок Феофана Грека (см.: Малков Ю. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М. : Наука, 1980. С. 152).

⁴⁶³ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М. : Север. паломник, 2007. С. 200–203.

личные образы в соответствии с их именами, сколько «лик» служащих Богу «Небесных сил»⁴⁶⁴.

Образы архангелов барабана Ферапонтовского собора отличает величие и благородство, свобода постановки фигур, виртуозная живопись личного и доличного. В изображении одежд В. Т. Георгиевский отмечал умело исполненный ритм чередования цветов, объединяющий фигуры цикла⁴⁶⁵. В искусствоведческой литературе, посвященной фрескам собора, идентифицированы только три архангела – это расположенные в восточной части барабана Михаил и Гавриил, а также Уриил (слева от Михаила)⁴⁶⁶. Помимо подмеченного В. Т. Георгиевским ритма чередования цветов, архангелов связывает еще и общий ритм фигур, которые, при кажущемся внешнем сходстве, значительно отличаются друг от друга. Цикл имеет композиционный центр, выделенный образами Михаила и Гавриила (ил. 132, 133). Свободная постановка архангелов, поворот головы Михаила свидетельствуют о наличии дополнительных ритмических связей, отраженных в жестах рук, складках одежд, линиях крыльев, обеспечивших единство группы небесных посланников Христа Пантократора. Более того, однозначно существовали ритмические и колористические связи с самим центральным образом, но из-за значительных утрат живописи барабана предположить картину во всей полноте не представляется возможным.

Поиски программных решений циклов в барабанах куполов – тема чрезвычайно сложная и недостаточно исследованная. В зависимости от объема купола и числа оконных проемов количество фигур небесных вестников в памятниках различно. Вопрос, являются ли архангелы, представленные в своем меньшинстве или большинстве, носителями одной программной идеи – остается

⁴⁶⁴ Щенникова Л. А. Силы небесные: иконография и литургические тексты // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 184.

⁴⁶⁵ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 91.

⁴⁶⁶ Шелкова Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2005. С. 17.

на сегодняшний день открытым и относится к сфере будущих научных изысканий профессионального сообщества⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Смысловые составляющие программ архангельских циклов напрямую связаны с персонификациями их образов. В этой связи представляется интересной попытка идентификации трех оставшихся фигур в барабане ферапонтовского собора. Представленные ниже наблюдения носят предварительный характер. Исследователями неоднократно отмечалось, что на персонификацию верховных архангелов и их характеристики могли оказать влияние тексты апокрифической Книги Еноха – единственного источника, где эти архангелы представлены в наибольшей полноте. Но можно предположить, что и программный состав архангелов в барабанах мог быть связан с этим же апокрифом. Славянский вариант Книги Еноха в краткой редакции был известен на Руси в XI–XII вв. Затем, с XIV в., извлечения из нее вошли в состав «Мерила праведного». Текст полной редакции представлен тремя списками, относящимися к XV–XVII вв. (Мещерский Н. А. К истории текста славянской книги Еноха : (Следы памятников Кумрана в византийской и старославянской литературе) // Византийский временник. Т. 24. М. : Наука, 1964. С. 91–108; Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. СПб. : РХГИ, 1999. С. 125). Действительно, в тексте Еноха имена верховных архангелов приводятся в разных комбинациях и ситуациях. Кроме того, фигура Еноха нередко включается в цикл праотцев-патриархов, располагаясь в барабане в непосредственной близости от архангелов, что наблюдаем и в соборе Ферапонтова монастыря. Семь архангелов (по Еноху) следят за вселенной и миром людей. В своем тексте праотец по порядку перечисляет их имена: Уриэль (Уриил) – ангел грома и колебания; Рафаэль (Рафаил) – ангел духов (душ) людей; Рагуэль (Рагуил), карающий мир и светила; Михаэль (Михаил), поставленный над народом избранным; Сариэль (Сариил, Саракаил), отвечающий за духов, «которые вводят людей в заблуждение в духе» (см.: Black M. *The Book of Enoch or I Enoch // Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha*. Vol. VII. Leiden : E. J. Brill, 1985. P. 36–37; речь, вероятно, идет о заблудших душах, то есть о грешниках (иноверцах?)); Габриэль (Гавриил), поставленный над змеями, Раем, серафимами и херувимами; Ремиэль (Ремиил, Иеремиил), поставленный Богом следить за воскресением мертвых (Енох. 20:1–8) (см.: Black M. *The Book of Enoch or I Enoch // Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha*. Vol. VII. Leiden : E. J. Brill, 1985. P. 37). В соборе Рождества Богородицы выбор количества архангелов был продиктован шестью межколонными простенками барабана. Иконографически определяется расположенный напротив Уриила архангел Рафаил (он облачен в короткий вишнево-розовый далматик и голубой плащ-хламиду). Кроме того, во многих памятниках Рафаил выступает парным к Уриилу, даже если архангелов и ангелов больше четырех. Как пример – мозаики купола Палатинской капеллы в Палермо (1143), где центр восточной части полусферы купола занимают Михаил и Гавриил, по сторонам от них – Уриил и Рафаил, а в западной части полусферы представлены безымянные ангелы (см.: Вельманс Т., Корач В., Шупут М. *Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись*. М. : Белый город, 2006. Ил. 101, 46, с. 131, 145). Четыре вышеназванных архангела изображены в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. В стенописи Дионисия фигура архангела, расположенного слева от Уриила и облаченного в светло-зеленый гиматий, может быть идентифицирована как Ремиил (Иеремиил), именно для его образа характерен подобный цвет плаща. Вероятно, его встречаем в нижней части композиции Страшного суда, расположенного на западной стене собора Рождества Богородицы. На архангеле, изображенном справа от змея мытарств, оливково-зеленый гиматий и простой светло-вишневый хитон. Изгиб его фигуры вторит кругу вод с расположенным в нем островом-землей, откуда идет воскрешение мертвых. Иеремиил – ответственный за воскрешение, направляет свое копьё в сторону ада, как бы ограждая восстающих. Парный Иеремиилу второй архангел (слева от змея мытарств), облаченный в ниспадающий складками золотисто-охристый гиматий, обратил свой взор на шествие грешников, следующих группами друг за

В куполе собора размещено погрудное изображение благословляющего Христа Пантократора с Евангелием в левой руке. Творец Мира находится в центре как бы пространственной мандорлы-славы, образуемой идущими по кругу барабана поземом и фоном за фигурами архангелов (ил. 131).

Один из эпитетов Христа в Евангелии – *philanthropos* (человеколюбец). Именно с этой позиции описывает в XII в. образ Пантократора в константинопольской церкви Св. апостолов Н. Мессарит: «Мы видим лишь полуфигуру, поскольку Он пребывает в лоне Отца Своего и желает соединиться с людьми на земле вместе со Своим Отцом, ибо сказано: «Я и Отец Мой придем и обитель у него сотворим» (Ин. 14:23). Потому он и виден, говоря словами Песни Песней, что Он смотрит через окно, наклоняется вниз, к центру – через обрамление, расположенное у верха купола, подобно пылким возлюбленным»⁴⁶⁸. Своеобразным окулюсом, через который Христос, держа Евангелие, смотрит вниз, называет верхнюю границу барабана Т. Мэтьюз⁴⁶⁹. По мнению

другом – это иудеи, греки, фрязи, турки, ляхи, руси (см.: Шелкова Е. Н. Страшный суд в ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. Культура и история монастырей Русского Севера. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 222–223). Туда же направлено и его копье. Можно предположить, что этот архангел и последний, шестой архангел из барабана в аналогичном охристом гиматии – Саракаил, связанный в своих функциях с душами грешников. Примечательно, что расположение в барабане Иеремиила и Саракаила относительно центральной оси собора соответствует их же расположению в Страшном суде, кроме того, в барабане они занимают центральную позицию в западном полукружии, то есть имеют прямую визуальную связь с расположенными на западной стене предположительно их же фигурами из Страшного суда.

Итак, исходя из персоналий, помимо функций архангелов как следящих (наблюдающих) за вселенной и миром людей присутствием в программе цикла барабана фигур Иеремиила и Саракаила усиливается ее эсхатологическая направленность. Предварительные выводы таковы: в соборе Рождества Богородицы парным к Уриилу является архангел Рафаил, с большой долей вероятности пятой фигурой будет Ремиил (Иеремиил), а шестой – Саракаил (Сариил). Обязанности двух последних архангелов, описанных в Книге Еноха, могут подтверждаться их же изображением в композиции Страшного суда. В связи с этим общая программа цикла архангелов барабана ферапонтовского собора приобретает эсхатологический характер: это не просто воинство, сопровождающее явление Небесного Царя и славословящее Его на небесах, – это вестники конца времен, готовые вместе с Творцом вершить Страшный суд.

⁴⁶⁸ Цит. по: Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 13–14.

⁴⁶⁹ Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 7.

исследователя, образ в куполе отражает догмат единосущия Бога Отца – Христу. Расположенный в вогнутой чаше свода, всеобъемлющий Христос буквально охватывает пространство под ним⁴⁷⁰. Автор считал, что мистическое преображение верующего в более высокое и совершенное существо во Христе есть действие, которое связано именно с купольным Пантократором. Находясь под Ним, человек предстоял Богу, пребывая как бы в действенном центре творения, на одной вертикали со своим Господом и в единстве с Ним⁴⁷¹.

Формирование поясного образа Христа Пантократора приходится на VI в.⁴⁷² Купольные образы Пантократора были известны с доиконоборческих времен (церковь Панагии Дросиани на о. Наксос, VI–VII вв.), но широкое распространение получили после победы иконопочитателей. Изображения существовали в константинопольских храмах Богоматери Фаросской (864 г.), Св. апостолов (867–886 гг.), Св. Софии Константинопольской (после землетрясения 869 г.) и других. Изображения Пантократора находятся в ряде сохранившихся памятников X – начала XII в.⁴⁷³

Исследователи отмечают, что в первой половине XI в. в программах храмовых декораций происходят изменения: усиливается связь изображений с литургическим действием, что, по мнению Кр. Уолтера, явилось следствием

⁴⁷⁰ Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 11.

⁴⁷¹ Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под ред. А. М. Лидова. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. С. 13.

⁴⁷² Икона из монастыря Св. Екатерины на Синае – полуфигура Христа, вписанная в круг, встречается на византийских монетах этого же времени (монета Юстина II, 565–578). Мозаичные образы Пантократора размещены в куполе Палатинской капеллы в Палермо (1143–1146) и конхах апсид не имеющих куполов сицилийских кафедральных соборов в Монреале (1180–1190) и Чефалу (1148) (см.: Квливидзе Н. В. Господь Вседержитель // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XII. М. : Православ. энцикл., 2006. С. 179–181).

⁴⁷³ В церквях: Богоматери Елеусы в Велюсе (1085–1093), Преображения в Коропи (Аттика, конец X в.), кафоликоне Дафни (ок. 1100 г.), церкви Панагии Прототронос в Халки на острове Наксос (рубеж XI–XII вв.). Они украшают купола каппадокийских церквей XI в.: Эльмали клиссе, Чарикли клиссе, Карналик клиссе (см.: Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М. : Север. паломник, 2007. С. 202).

изменений в самой концепции Церкви, которая стала трактоваться как иерархия Евхаристических служб и празднований⁴⁷⁴. В русской традиции к описанному в свое время Н. Мессаритом поясному образу Христа церкви Св. апостолов, вероятно, наиболее близок Пантократор из Софии Киевской (1040-е гг.)⁴⁷⁵. В новгородских памятниках распространение получили не поясные, а погрудные изображения Вседержителя⁴⁷⁶. К сожалению, ни один московский памятник XV в. не сохранил первоначальных купольных изображений Вседержителя.

В образе, созданном Дионисием в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, В. Т. Георгиевский видел черты сходства с новгородскими памятниками, но не уточнял их⁴⁷⁷. Низкий обрез фигуры Господа и Его удлинённый лик, подчеркивающий характерную для Дионисия вытянутость пропорций, отмечал Л. В. Нерсесян. Исследователь обращал внимание на своеобразное колористическое решение гиматия, в котором сочетание бирюзового и голубого цветов создает сияние вокруг фигуры, сообщая образу ощущение легкости и бесплотности⁴⁷⁸. Иконографической особенностью подобных типов Вседержителя является характер перстосложения Его благословляющей десницы⁴⁷⁹. Вместе с тем, расставленные аналогично дионисиевским пальцы левой руки, держащей Евангелие (мизинец, безымянный и средний сомкнуты, а указательный и большой разведены), можно увидеть в мозаиках Софии Киевской, Дафни,

⁴⁷⁴ Walter Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London : Variorum Publications, 1982. P. 241.

⁴⁷⁵ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М. : Север. паломник, 2007. С. 203.

⁴⁷⁶ Они сохранились в церквях Спаса Преображенья на Ильине улице (Феофан Грек, 1378), Федора Стратилата на Ручью (80–90-е гг. XIV в.), Рождества Христова на кладбище (90-е гг. XIV в.) (см.: Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М. : Искусство, 1987. С. 495–520, ил.).

⁴⁷⁷ Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 91.

⁴⁷⁸ Нерсесян Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Север. паломник, 2006. С. 43.

⁴⁷⁹ Подробнее об этом см.: Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М. : Север. паломник, 2007. С. 202–203, примеч. 50.

Осиос Лукас, Велюсы. В ферапонтовской стенописи кисть руки Пантократора изысканна и гармонична, несомкнутые пальцы недалеко отстоят друг от друга. По мнению исследователей, данный жест указывал на догмат о троичности Бога⁴⁸⁰. Трактовку складки гиматия Спасителя (образующей своего рода пазуху) как символического Лона Отца, приемлющего «землю живых и праведных», дает Л. И. Лившиц⁴⁸¹.

В ферапонтовском соборе образ Христа Пантократора в куполе открывается при движении к алтарю (ил. 134). От западных дверей полностью видна только левая рука с Евангелием, выступающая из гиматия, словно из облака. Ее локоть как бы лежит на верхнем крае барабана. Кисть с длинными тонкими пальцами изображена с тыльной стороны. Дугообразное ребро формы основания большого пальца, тени под костяшками показывают, что Дионисием была предпринята попытка изобразить кисть в положении «лодочкой», как это и происходит в действительности при поддержке на весу тяжелого предмета. Контуры кодекса и линии границ составляющих его тетрадей вторят складкам гиматия, ниспадающим с левого плеча Христа. Вместе с тем, пальцы с легким изгибом, пересекающие обрез Евангелия, напоминают прикосновения к струнам музыкального инструмента. При движении зрителя в храмовом пространстве на восток линия накинутого на плечи Христа гиматия приподнимается с краев и в зените делит полусферу купола на две практически равные половины. Гиматий словно развевается, вздымаясь от потока воздуха. Если мысленно продолжить в стороны по оси «север – юг» его полы, то создастся иллюзия, что Христос накрыл плащом, словно крыльями, собор с восточной стороны, осенив алтарные апсиды и средокрестие. Это вызывает ассоциации со строками Псалма 90: «плещма Своима осенит тя, и под криле Его надеешися: оружием обыдет тя истина Его». Образы с похожей линией плеч встречались

⁴⁸⁰ Demus O. The Mosaics of Saint Marco in Venice: in 2 vols. Chicago : University of Chicago Press, 1984. Vol. I. P. 238–240; Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. С. 272.

⁴⁸¹ Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. (Центры художественной культуры средневековой Руси). С. 277.

в монументальной живописи и ранее⁴⁸², но, пожалуй, нигде эта линия не достигала такого размаха и широты. Подобный силуэт получается только при условии высоко поднятых (как крылья) локтей. Представляется, что в данной иконографии реализовывалась идея покровительства и защиты всех страждущих, пребывающих под крылами Господа, что в совершенстве и было воплощено Дионисием в Пантократоре Ферапонтова монастыря.

⁴⁸² С точки зрения композиции, когда фигура Христа занимает половину плоскости скуфы, традицию можно вести от новгородских памятников, ярчайшим из которых является Христос Пантократор Феодана Грека из церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378).

Глава 3. КОНЦЕПЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ СТЕНОПИСИ СОБОРА

3.1. Тема спасения: путь в Рай

На протяжении многих веков труды зодчих, иконописцев и монументалистов, направленные на художественные реализации догматических и литургических концепций, имели одну цель – создание сакральных храмовых пространств, предполагающих сложное, многоуровневое прочтение. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря являлся наглядным примером, где архитектура, иконы и стенопись взаимодействовали в едином пространственном образе. Одной из важнейших составляющих в создании этого образа являлся сам зритель, его непосредственное участие, его рефлексия и интерпретация. Попадая в живую, формируемую цветом и светом среду, подвижное человеческое восприятие каждый момент по-новому реагирует на открывающиеся взору архитектурные перспективы и изображения. Пространство собора содержит в себе множество драматургий, которые начинаются и идут в зависимости от того, с какой точки зритель начал созерцание, в какие двери вошел, каким в этот момент было освещение. По мнению ряда исследователей храмовых пространств, это происходит потому, что «не существует жесткой фиксации образа»⁴⁸³, формирующего живую, духовно насыщенную среду. Задача данного раздела работы – рассмотреть на примере экстерьера и интерьера собора Рождества Богородицы одну из возможных концепций: отражения в сакральном пространстве храма основы христианского мировоззрения – идеи спасения (пути в Рай).

⁴⁸³ Лидов А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси : сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. М. : Индрик, 2011. С. 28.

В системе декорации древнейшего монастырского строения, помимо интерьеров, большую роль играла организация зодчими и артелью Дионисия внешней среды в целом. Экстерьер церкви должен был подготовить верующего к восприятию интерьера и создать своего рода *Via Sacra* – священный путь, ведущий к входу в храм, к алтарю. В начале XVI в. в Ферапонтовом монастыре на восприятие верующими этого особого пути влияло множество факторов, начинающихся от расположения церкви (на самой высокой точке холма) до ее наружного декора. Этот путь принимал ритуально-процессионный характер, так как у южной стены храма находилось захоронение одного из основателей монастыря – прп. Мартиниана (†1483). Все входящие в собор (равно как и в монастырь), первоначально подходили поклониться преподобному. Могила святого – этот своеобразный смысловой центр, вместе с наружной фреской (ил. 25), выполненной Дионисием в период росписи собора в 1502 г., образовывали малый сакральный комплекс. Погребение святого и его изображение на фреске слева от сидящей на престоле Богородицы наглядно демонстрировали инокам и мирянам пример пути спасения через достойную кончину – «непостыдну, мирну», и как результат жизни праведной – возможность пребывания в вечной молитве у престола Богородицы. Важнейшую роль в этом назидании играла и сама личность преподобного. Крестьянское происхождение, приобретение своим трудом духовного опыта и знаний, монашеские подвиги и итог – святость, последующее прославление и канонизация. С точки поклонения прп. Мартиниану и начинался путь в главный монастырский храм. Следует сказать, что в течение нескольких десятилетий с момента строительства собора и до постройки паперти в него вели три высоких крыльца. Находящиеся рядом с захоронением святого южные двери, на наш взгляд, имели не меньшее значение, чем западные. Во-первых, при входе в монастырь южная стена собора раскрывалась почти так же, как западная (недаром терракотовый орнамент, украшающий собор по верхней границе подклета, был положен только с двух сторон). Расположенный у стены погребальный комплекс только усиливал значение южных дверей главной монастырской церкви. На этом комплексе

следует остановиться подробнее, чтобы проанализировать его художественно-смысловые решения.

Прямоугольная фреска над захоронением Мартиниана имеет двойную линию обводки, желтой и красной охрой. Такой же «рамой» Дионисий помечает откосы южного дверного проема, расположенного в непосредственной близости. Эта одинаковая обводка явилась не только элементом художественного единства, но и важным символическим аспектом: на фреске в красно-желтой раме, своеобразном окне, представала двухмерная картина Царствия Небесного, а выше такая рама маркировала вход в его трехмерную проекцию. Подняться к воротам следовало по высокой лестнице. Она же, идущая от земли, символически соединяла между собой нижний и верхний миры, вторя концепции малого сакрального комплекса: погребение – небо. Возшедшему по ступеням открывался такой же ступенчатый, декорированный терракотой перспективный портал. Ниже шел терракотовый пояс, на одной из плиток которого было изображение цветущего и плодоносящего деревьев. Один из вариантов его трактовки мог звучать как «приношение доброго плода» по истечении поры цветения (земной жизни), необходимого условия для вхождения в Царствие Небесное.

За южными дверями открывалась перспектива трансепта, где значимые фресковые сцены тематически и композиционно перекликались с наружной росписью над погребением прп. Мартиниана. На щеке северной арки размещался «Источник Премудрости святителя Григория Богослова» (ил. 107). Интересна расположенная слева от него группа фигур, припадающих к источнику: их образы силуэтно повторяют коленапреклоненных основателей монастыря из фрески над захоронением. Это сходство усилено не только позой и отсутствием нимбов, но и количеством фигур (две). Этим повтором Дионисий ритмически (и символически) связал персонажи наружной фрески с внутренними росписями. Повторив изображения силуэтно и количественно, он тем самым подчеркнул идею духовного восхождения, раскрывающуюся при движении снизу вверх, с юга на север.

Ниже на стене расположена композиция «О тебе радуется» (ил. 135). Ее совершенство заключается в плавной ритмике структурных элементов, равновесии и ясности, умиротворяющем охристо-бело-голубом колорите. Как и в наружной фреске, центральным образом является Богородица с Младенцем Христом на престоле. В первом случае (фреска над погребением) Ее престол и подножье находятся на символической земле, там же, где и коленопреклоненные святые. Во второй сцене Богоматерь парит в голубой сфере, а предстоящие поют славословие. В первом случае видим преддверие Рая и упование на него, во втором – радость обретших Рай. Среди предстоящих Богородице внимание привлекают фигуры двух монахов, которых Дионисий расположил нетрадиционно – справа от трона. На иконах извода «О тебе радуется», относящихся ко второй половине XV – середине XVI в., группы монахов изображаются слева за святителями, замыкая край композиции. На фреске первый монах-старец изображен в оливковой мантии и охристом подряснике, второй – в темно-коричневой мантии и голубом клобуке. Обе фигуры иконографически определяются как преподобные Иоанн Лествичник и Антоний Великий. Неслучаен их выбор художником: для иноков общежительных монастырей «Лествица» прп. Иоанна всегда была настольной книгой⁴⁸⁴. Наибольший объем в сборниках Кирилла Белозерского занимают труды именно Иоанна Лествичника и аввы Дорофея. Преподобный Кирилл собственноручно делал записи, смысл которых сводился к тому, что трудности и проблемы времени преодолеваются человеком и становятся ему на пользу только чудодейством смиренномудрия⁴⁸⁵. Святой Антоний (251–356) почитается христианской церковью как отец монашества и основатель пустынножительства.

Можно предположить, что Дионисий, изображая на наружной фреске двух местночтимых святых, в аналогичной сцене под сводами собора представил их духовные ориентиры. Таким образом, намеченная ранее идея восхождения от

⁴⁸⁴ Филарет, архиеп. Черниговский и Нежинский. Историческое учение об отцах церкви : в 3 т. Т. 2. СПб. : тип. В. Безобразова и К^о, 1859. С. 162.

⁴⁸⁵ Рыбин В. В. Кирилл Белозерский и Дионисий (к вопросу о русском исихазме XIV–XV веков) // Ферапонтовский сборник. Вып. III. М. : ВНИИР, 1991. С. 129.

земли к небу, по духовной «Лестнице» (и реальной лестнице, ведущей от захоронения святого к входу в собор), прослеживается особенно отчетливо, согласуясь со словами знаменитого наставника иноков: «Восходите, братия, восходите усердно, полагая восхождения в сердце своем, и внимая Пророку, который говорит: приидите, взыдем на гору Господню и в дом Бога нашего...»⁴⁸⁶.

На северной стене находит свое продолжение и развитие тема «приношения доброго плода» начавшаяся в декоре терракотового пояса. Это сцены «О всепетая Мати», «Видение Евлогия» и надпись Дионисия, оставленная мастером на откосе северных дверей. Не вдаваясь в художественные взаимосвязи, отметим тематическую общность перечисленных сюжетов. «О Всепетая Мати» – сцена на строфу 13-го кондака Акафиста Пресвятой Богородицы (ил. 136), где в центре композиции изображен диакон, несущий на древке особо почитаемую византийскую икону Богородицы Одигитрии. Текст кондака: «О Всепетая Мати, рождающая всех святых Святейшее Слово! Нынешнее приемши приношение, от всякия избави напасти всех, и будущия изми муки, Тебе вопиющих: Аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа»⁴⁸⁷. Здесь обращение к Богородице – «приемши приношение» и «будущия изми муки» является основной мыслью и идеей текста и композиции.

Между жертвенником и северными дверями помещена сцена «Видение Евлогия», на ней мы останавливались выше. Смысл зрелища, открывшегося глазам Евлогия, состоял в том, что оно символически разъясняло смотрящему меру духовной пользы от разных монашеских подвигов, и не все приношения (плоды) подвижников были ценны для Господа, а только добрые. Тему «приношения» как надежды на спасение продолжает надпись на откосе северных дверей (ил. 137): «В лето 7010-е месяца августа въ 6 на Преображение господа нашего Исус(а) Христа начата бысть потписыватца сиа церковь а кончана на 2 лето месяца сентявреа в 8 на Рожество пресвятыя владычица нашыя Богородица

⁴⁸⁶ Иоанн Лествичник, прп. Лествица / прп. отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы ; рус. пер., с алф. указ. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1898. Репринт: М. : Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. С. 251.

⁴⁸⁷ Полный молитвослов и Псалтирь на всякую потребу. СПб. : О-во свт. Василия Великого, 2002. С. 66.

Мариа при благоверном великом князе Иване Василиевиче всеа Руси и при великом князе Василие Ивановиче всеа Руси и при архиепископе Тихоне. А писци Деонисие иконникъ съ своими чады. О владыко Христос всех царь, избави их, господи, мук вечных»⁴⁸⁸. Условно текст можно поделить на две части. Первая, рассказывающая о времени создания росписи, воспринимается как описание приношения художника. Вторая составляет его конкретное прошение: «А писци Деонисие иконникъ съ своими чады. О владыко Христос всех царь, избави их, господи, мук вечных». По сути своей, видим тот же текст Акафиста «...приемши приношение, от всякия избави напасти всех, и будущия изми муки...». Летопись Дионисия расположена в доступном для прочтения месте, и художник дает возможность каждому прочитавшему текст вольно или невольно помолиться за себя и сыновей.

Роль и значение для художника темы спасения (пути в Рай) в программе росписи собора можно оценить по сюжетам, которые раскрываются как основополагающие при движении в пространстве храма с юга на север. Мастер был свободен в интерпретации, но сама концепция не была новой. Возможно, одной из ранних трактовок этой темы является сохранившийся до наших дней комплекс из шести икон конца XI – начала XII в. Иоанна Тохابي из собрания Синайского монастыря⁴⁸⁹. Относительно рассматриваемой темы в этом полиптихе интересно одно из изображений Богородицы на иконе Чудес и Страстей Христовых. На обороте иконы византийский художник поместил текст, комментирующий, с одной стороны, его «приношение», а с другой – прошение о спасении: «Иоанн, монах ничтожный с любовью написал сии святыя иконы и даровал их церкви сей возлюбленной, обрета в ней неисчерпаемую благодать.

⁴⁸⁸ Впервые текст надписи был опубликован И. И. Бриллиантовым (см.: Бриллиантов И. И. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения Патриарха Никона : к 500-летию со времени его основания, 1398–1898. С прил. очерка «Патриарх Никон в заточении на Белозере». СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1898. Репринт: М. ; Север. паломник, 2001. С. 68).

⁴⁸⁹ Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохابي из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси : сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. М. : Индрик, 2011. С. 334–363.

Приими, о Чадо, ходатайство матернее и даруй совершенное искупление прегрешений молящемуся старцу окаянному»⁴⁹⁰.

Таким образом, нами была предпринята попытка раскрытия одной из возможных пространственных концепций собора, отражающих тему спасения (пути в Рай). В ее создании сыграли роль и выбранное Ферапонтом место, и духовный подвиг прп. Мартиниана, и труд зодчих, построивших храм. Дионисий, как и живший за четыре века до него византийский художник, раскрывая тему общехристианского масштаба, внес в нее личностные черты. Он написал имя, введя таким образом себя в общее сакральное пространство храма. Оставив текст на откосе дверей, он сам оказался как бы перед порогом – в преддверии Царства Небесного (известно, что художник на тот момент имел почтенный возраст, а роспись собора – его последняя работа). Сюжетным выбором композиций, начинающихся с фрески над погребением преподобного Мартиниана, он наглядно и в какой-то степени назидательно показал возможность пути спасения через приношение Господу «добрého плода». В этом контексте его собственный пример указывал путь и давал надежду на возможность спасения не только монахам, но и всем страждущим.

3.2. Тема отражения константинопольских Влахерн

В исследовательской литературе неоднократно рассматривались примеры сакральной топографии⁴⁹¹. Применительно к домонгольскому и средневековому периоду древней Руси, тема обращения к византийским Влахернам приобрела

⁴⁹⁰ Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохابي из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси : сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. М. : Индрик, 2011. С. 348.

⁴⁹¹ Высоцкий А. М. Церковь Богоматери Влахернской в Константинополе, ее отражения на Руси и византийско-русские архитектурные связи в домонгольскую эпоху // Византийский временник. № 64 (89). М. : Наука, 2005. С. 211–224; Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М. : Север. паломник, 2005. С. 79–107; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / под ред. А. М. Лидова. М. : Индрик, 2009. 389 с.

особую актуальность. В качестве прототипа для создания первых храмовых комплексов в Киеве были выбраны именно они⁴⁹². С хранившейся во Влахернском святилище погребальной Ризой Богородицы, связана традиция возведения храмов, посвященных положению ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах.

В 1485 г. при впадении речки Бородавы в Шексну (на вотчинных землях Ферапонтова монастыря) архиепископ ростовский Иоасаф (Оболенский) строит церковь Ризоположения⁴⁹³. Через пять лет на месте монастырского деревянного Рождественского храма возводится каменный собор и, вероятно, Иоасаф приглашает артель Дионисия для его росписи. Исторические (событийные) и иконографические параллели с Влахернами имеют ряд композиций стенописи. В этой связи можно предположить, что собор Рождества Богородицы и Ризоположенская церковь явились на Русском Севере тем проектом, в котором была реализована идея сакральной топографии⁴⁹⁴. В посвященных фрескам исследованиях, где обращалось внимание на сюжетные параллели с Влахернами, гипотеза о том, что стенопись ферапонтовского храма в ключевых своих циклах и композициях может в какой-то мере являться «отражением» Влахерн, не высказывалась. С недавнего времени иконы 1485 г. из церкви Положения ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах экспонируются в Музее фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре.

Константинопольский храмовый комплекс Влахерн (V в.) состоял из большой церкви Богородицы, построенной супругой императора Маркиана (450–456 гг.) Пульхерией (между 450 и 453 гг.), примыкающей к ней Священной купели и купольной ротонды Святой Раки (Агия Сорос). Позже сюда вошел

⁴⁹² Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков : в 2 т. Т. I: XII столетие. М. : АН СССР, 1961. С. 121.

⁴⁹³ Бриллиантов И. И. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения Патриарха Никона : к 500-летию со времени его основания, 1398–1898. С прил. очерка «Патриарх Никон в заточении на Белоозере». СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1898. Репринт: М. ; Север. паломник, 2001. С. 51.

⁴⁹⁴ Результаты исследования опубликованы: Силина О. В. Византийские Влахерны и Белоозеро: возможный пример сакральной топографии // *Historia Provinciae – Журнал региональной истории*. 2020. Т. 4. № 1. С. 16–27. [Электронная версия]. URL: <http://hpchsu.ru/arkhiv/zhurnal-regionalnoy-istorii-t-4-1/vizantiyskie-vlakherny-i-beloozero-vozmozhnyy-primer-sakralnoy-topografii/>

и императорский дворец⁴⁹⁵. Агиа Сорос была возведена для хранения погребальной Ризы Богоматери, принесенной из Палестины в Константинополь в конце 30-х либо начале 50-х гг. V в.⁴⁹⁶ Ставшая известной официальная легенда, пересказанная ритором и священником Феодором Синкеллом (VII в.), о том, что риза была доставлена в Константинополь братьями-патрикиями Гальбием и Кандидом, появилась позднее, во время действия Энотикона императора Зенона (с 482 г.)⁴⁹⁷.

Влахерны славились почитаемыми образами Богоматери: «Агиосоритисса»; «Оранта»; «Врефократусса» – Ласкающая (Умиление); «Эпискеписис» (она же «Платитера», Влахернитисса)⁴⁹⁸, в русском варианте это Знамение, Воплощение. С Влахернским храмом была связана история чуда Покрова Богоматери, описанная в Житии Андрея Юродивого (X в.), а также «пятничное», или «обычное» чудо, зафиксированное многочисленными очевидцами. Чудо, по мнению ряда исследователей, происходило с ростовым или тронным образом Богоматери Ласкающей – прототипом Владимирской иконы Божией Матери⁴⁹⁹. Покров Богоматери во Влахерне и «обычное чудо» связывались с хранящейся там

⁴⁹⁵ Janin R. *La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Vol. 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, pt. 3: Les églises et les monastères.* Paris : Institut Français d'Etudes Byzantines, 1969. P. 161–170; Janin R. *Constantinople byzantine: Développement urbain et repertoire topographique.* Paris : Institut Français d'Etudes Byzantines, 1964. P. 123–124.

⁴⁹⁶ Lourié B. *L'Histoire Euthymiaque : l'oeuvre du Patriarche Euthymios/Euphemios de Constantinople (490–496, †515)* // *Warszawskie Studia Teologiczne.* 2007. Т. XX, № 2. P. 189–221 // Akademia Katolicka (Collegium Joanneum) w Warszawie. [Сайт]. URL: <https://akademiatolicka.pl/wp-content/uploads/wst/20-2/Lourie.pdf> (дата обращения: 25.01.2021).

⁴⁹⁷ Lourié B. *L'Histoire Euthymiaque : l'oeuvre du Patriarche Euthymios/Euphemios de Constantinople (490–496, †515)* // *Warszawskie Studia Teologiczne.* 2007. Т. XX, № 2. P. 189–221 // Akademia Katolicka (Collegium Joanneum) w Warszawie. [Сайт]. URL: <https://akademiatolicka.pl/wp-content/uploads/wst/20-2/Lourie.pdf> (дата обращения: 25.01.2021); Cameron A. *Continuity and Change in Sixth-Century Byzantium.* London : Variorum Reprints, 1981. P. 42–56.

⁴⁹⁸ Подробные описания реликвий и ссылки на источники см: Шалина И. А. *Реликвии в восточнохристианской иконографии.* М. : Индрик, 2005. С. 355–359.

⁴⁹⁹ Zervou Tognazzi I. *L'Iconografia e la «Vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria* // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata.* [N. s.], 1986. Vol. 40. P. 274–275; Этингоф О. Э. *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков.* М. : Прогресс-традиция, 2000. С. 130.

святыней – Ризой Богоматери⁵⁰⁰. С данной реликвией соотносилось и сложение Великого Акафиста Пресвятой Богородице, текст которого русская традиция приписывает преподобному Роману Сладкопевцу. В 626 г. во время осады Константинополя аvarами песнопение впервые прозвучало во Влахернах⁵⁰¹.

В древнем Херсонесе встречаем наиболее ранний пример повторения влахернского святилища. В тексте Жития св. Мартина (†654) повествуется о его погребении в Соросе церкви Богоматери Влахернской, которая находилась за стенами города⁵⁰². В Киево-Печерском патерике, помимо рассказа о строительстве главной церкви Печерского монастыря, речь идет еще о трех храмах, созданных по типу Влахернского: один строит в Киеве на Клове игумен Стефан, изгнанный из Печерского монастыря, второй возводит в Ростове по размерам Печерской церкви Владимир Мономах, а третий «в ту же меру» строит его сын Георгий в Суздале⁵⁰³.

Исследователи усматривают влияние Влахерн и в появлении Успенских кафедральных храмов на Руси⁵⁰⁴. Князем Андреем Боголюбским в 1160 г. во

⁵⁰⁰ Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. С. 349–368; Lourié B. The Feast of Pokrov, its Byzantine Origin, and the Cult of Gregory the illuminator and Isaac the Parthian (Sahak Partcev) in Byzantium // *Ars Christiana: In Memoriam Michail F. Murianov* (21.XI.1928 – 6.VI.1995). *Scrinium VII–VIII*, 1. Piscataway, NJ, USA : Gorgias Press, 2012. P. 231–331 // Academia. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/454200/THE_FEAST_OF_POKROV_ITS_BYZANTINE_ORIGIN_AND_THE_CULT_OF_GREGORY_THE_ILLUMINATOR_AND_ISAAC_THE_PARTHIAN_SAHAK_PARTCEV_IN_BYZANTIUM (дата обращения: 30.01.2021).

⁵⁰¹ Лопарев X. Старое свидетельство о Положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 году // *Византийский временник*. 1895. Т. II. Вып. 4. С. 581–628.

⁵⁰² Айналов Д. В. Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе. М. : тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1915. 24 с.

⁵⁰³ Киево-Печерский патерик // *Азбука веры : православная б-ка*. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/kievo-pecherskiy_paterik/2 (дата обращения: 02.02.2017). Н. Н. Воронин показал, что эти сведения не находят полного подтверждения (см.: Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков ; в 2 т. Т. I: XII столетие. М. : АН СССР, 1961. С. 30, 37–38).

⁵⁰⁴ Ильин М. А. О наименовании Десятинной церкви // *Советская археология*. 1965. № 2. С. 266–268; Лихачев Д. С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // *Успенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования*. М. : Наука, 1985. С. 17–23; Баталов А. Л. Строительство Московского Успенского собора и самоидентификация Руси : К истории замысла митрополита Филиппа I // *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа : Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976) / ред. Л. И. Лифшиц*. СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. С. 353–361.

Владимире возводился Успенский собор, куда помещается принесенный из Влахерн чудотворный образ Богоматери Врефократуссы (Умиление). В Золотых Воротах, на важнейшем стратегическом месте города, князь освящает престол в честь ризы Богоматери (1164), прямо посвятив его реликвии Влахернского храма. Апотропеические свойства ризы (в моменты неприятельской угрозы ее, с молитвами о заступничестве, обращенными к Царице Небесной, несли вокруг Константинополя или погружали в воды залива), возможно, и породили традицию ставить храмы Ризоположения отдельно от главных Богородичных церквей, но в тесной, символической связи с ними.

Аналогичные примеры сакральной топографии были как в древнем Новгороде (Ризоположенская надвратная церковь в новгородском Детинце, XII в.)⁵⁰⁵, так и других городах. Появление одноименной церкви в Московском Кремле в 1485 г. рядом с Успенским собором явилось еще одним шагом в развитии сакральной топографии и символическом переносе комплекса Влахернской церкви из Константинополя, но уже в Москву. Ризоположенская церковь первоначально появилась в 1451 г. на патриаршем дворе митрополита Ионы, где он отгородил для нее досками угол. Храм был основан в честь чудесного спасения Москвы от татар, которое произошло в день праздника Положения ризы – 2 июля и приписывалось заступничеству Богородицы⁵⁰⁶. Заказчиком следующей, каменной церкви выступил митрополит Геронтий, престол освятили в 1485 году.

Через два месяца после московского храма, была освящена церковь на Бородаве⁵⁰⁷. Находящаяся сейчас на территории Кирилло-Белозерского монастыря деревянная постройка уцелела (ил. 138). Ее храмовый образ «Положение ризы и пояса Богородицы во Влахернах» (1485) исследователи

⁵⁰⁵ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. М. ; Л. : АН СССР, 1950. С. 41–42.

⁵⁰⁶ Бусева-Давыдова И. Л. Храмы Московского Кремля: святыни и древности. М. : Междунар. акад. изд. компания «Наука», 1997. С. 185.

⁵⁰⁷ Попов Г. В. Церковь Ризоположения из села Бородава. М. : Север. паломник, 2006. С. 14.

относят к работе столичного мастера⁵⁰⁸. Место, выбранное Иоасафом для строительства храма, не было случайным: впадение Бородавы в приток Волги – Шексну являлось водными воротами в земли Ферапонтова монастыря и стратегически важным пунктом. По Волге шел оживленный торговый путь. Стоящая, подобно Влахернам – у воды, вотчинная церковь, обеспечивала небесное покровительство Богоматери и Ее святой ризы, как Ферапонтову монастырю, так и окрестным территориям.

Появление фресок в соборе Рождества Богородицы – безусловная заслуга архиепископа Иоасафа (Оболенского), вероятного заказчика работ Дионисию. К моменту исполнения росписи Влахернский комплекс представлял собой руины, оставшиеся после пожара 1434 г., и уже более не восстанавливался. Предлагаемый ниже анализ избранных композиций Дионисия будет касаться вопросов разной степени их соотносимости с византийским памятником.

Программные сцены росписей и мозаик храмов традиционно располагались на фасадах, в центральных нефах и алтарях. Главные фресковые образы Богородицы, размещенные в Рождественском соборе на восточной вертикальной оси, имели тематическое отношение к Влахернской церкви. Программной фреской явился «Покров Богородицы», размещенный на восточной стене центрального нефа. Композиция прямо иллюстрировала комплекс Влахерн, причем, как указывалось выше, текстом на свитке св. Романа Сладкопевца «Дева днесь предстоит в церкви...» передавалась мысль о том, что предстояние Девы и чудо ее Покрова происходят в Ее (монастырской соборной) церкви – «днесь» (сегодня, сейчас), в настоящем времени. То есть качества Влахернской церкви принимал на себя собор Рождества Богородицы.

На щеке восточной арки располагается изображение Богоматери Панагии (Эпискеписис, Влахернитиссы). Этот иконографический тип имел прямое отношение к Влахернскому храму. Считается, что икона находилась в Священной купели. Список с нее, принесенный в Новгород, спас его от захвата суздальцами в

⁵⁰⁸ Попов Г. В. Московская икона 1485 года из села Бородавы (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV–XVI веков / ред. В. Н. Сергеев. М. : Искусство, 1981. С. 80–96.

1170 г. Но, как уже отмечалось, только с конца XV – в XVI столетии подобный извод стал именоваться на Руси «Знамением» и «Воплощением»⁵⁰⁹.

Традиция еженедельного исполнения Великого Акафиста Богордицы сложилась во Влахернской церкви к IX в.⁵¹⁰. В Акафисте Дионисия в сцене четвертого Благовещения (кондак 3) сидящая на троне Дева Мария представлена в образе Великой Панагии Влахернитиссы. Извод был хорошо известен в Византии, но не получил распространения в русской иконографии⁵¹¹.

Таким образом, центральными композициями росписи наоса являются Панагия, Покров и цикл Акафиста Богоматери, задающие в росписи собора тему Влахерн и имеющие историческую (событийную) и иконографическую связь с церковью Богородицы. Их композиции построены на симметрии, осью которой является средняя линия центрального нефа. Более точным было бы определение не «линия», а «вертикальная плоскость», идущая в направлении с запада на восток. Все входящие в собор Рождества Богородицы словно попадали в пространственно-временную картину Влахернской церкви, становились свидетелями чуда Покрова Пречистой и слушателями (со-исполнителями) Акафиста, который, обволакивая внутреннее соборное пространство, «звучал» со всех сторон.

В композициях Акафиста кондака 1 («Взбранной Воеводе...») и кондака 13 («О всепетая мати...») представлены иконы Богородицы Одигитрии⁵¹² (ил. 136,

⁵⁰⁹ Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. С. 290; Квливидзе Н. В. Великая Панагия // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VII. М. : Моск. патриархия, 2004. С. 415–416.

⁵¹⁰ Карабинов И. Постная Триодь: исторический обзор ее плана, состава, редакции и славянских переводов. СПб. : тип. В. Смирнова, 1910. С. 38–50.

⁵¹¹ Например, тронная Влахернитисса представлена на вислой печати XII века из коллекции Н. П. Лихачева (см.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 110). Сидящую Влахернитиссу видим на фреске апсиды церкви Богоматери в Студенице (1209) (см.: Этинггоф О. Э. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М. : Прогресс-традиция, 2000. Ил. 100).

⁵¹² Как отмечала Э. К. Гусева, тип Одигитрий несколько различается поворотом ликов Христа и Богоматери (см.: Гусева Э. К. Об особенностях изображения икон Богоматери в акафистных композициях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское

139). Известно, что особо почитаемая святыня Константинополя переносилась во Влахерны, где находилась в трудные для города времена – в периоды его осады⁵¹³. Как упоминалось выше, вероятно, с иконой Богородицы Врефократуссы (Ласкающей, Умиление) было связано «обычное» чудо, происходящее во Влахернской церкви. Образ Владимирской встречался в сюжетах положения Ризы Богородицы⁵¹⁴. Эта икона находилась в южной части влахернской церкви и имела, по всей вероятности, пурпурный покров, украшенный драгоценными приношениями⁵¹⁵. Можно считать совпадением, но можно и программным решением размещение чудотворной иконы Богородицы Владимирской в иконостасе ферапонтовского собора, в его южном компарimente. О ней читаем в первой сохранившейся монастырской Описи 1665 г. Это была последняя икона местного ряда, имеющая драгоценные привесы и алюю, шитую серебром и золотом пелену⁵¹⁶. Перечисление только ее крупных даров свидетельствует, что икона могла быть достаточно древней. В связи с этим можно констатировать, что в ферапонтовском соборе имелся «аналог» влахернской святыни и его репрезентация в какой-то степени перекликалась с византийским прототипом.

и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2005. С. 266–273).

⁵¹³ Frolow A. Le Znamenié de Novgorod: les origins de la légende // Revue des études slaves. Paris, 1949. Vol. 25. P. 45–72.

⁵¹⁴ Самый ранний пример включения иконы Богородицы Владимирской с алой орнаментированной подвесной пеленой в композицию положения ризы представлен на иконе «Положение ризы Богородицы» второй половины XVI в. из собора Ризоположенского монастыря в Суздале (см.: Иконы Владимира и Суздаля : кат. М. : Север. паломник, 2008. С. 271–273. Кат. № 47).

⁵¹⁵ Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. С. 363–366.

⁵¹⁶ «Образ, местной, Пречистые Богородицы Умиление, большая пядница, в киоте, обложена серебром басменным золочена, венец складной, весь золот, около венца низано жемчюгом, и гривна золотая гладкая. А около ево низано жемчюгом, да девят копеек золоченых. Да привесу: крест камень аспид, обложен серебром, во главе бирюза; да икона невелика Распятие Христово, обложена серебром; образ Михаила архангела, резь на камени перелефте, обложен золотом, а около восемь жемчужков, а позади образ Георгия Христова мученика; камень хрусталь, обложен серебром, во главе Спасов образ, обложен серебром же; икона невелика Господь Еммануил, обложен серебром; крест серебрян тощ, со главой. У тово ж образа пелена по алой камке образ Пречистые Богородицы золотом и серебром, а около пелены вышито Владычице приими» (Опись Ферапонтова монастыря, июль 1665 года // ГАВО. Ф. 883. (собрание Н. И. Суворова). Оп. 1. Д. 40. Л. 3 об. – 4).

В рамках концепции отражения Влахерн может быть рассмотрена фреска с изображением Богоматери Печерской с архангелами в центральной апсиде собора и тронный образ Царицы Небесной, бывший когда-то над погребением преподобного Мартиниана. Как уже говорилось, появление извода Печерской на Руси было связано с принесением в Киевский пещерный монастырь чудотворного образа Богоматери Кипрской из константинопольских Влахерн. Соответственно, его иконографический аналог (мозаичный или иконный) должен был находиться в какой-либо части влахернского комплекса. Известно, что интерьер Агия Сорос и церкви Богородицы украшали мозаики, уничтоженные при императоре-иконоборце Константине Копрониме. В свое время строитель ротонды Лев I разместил в ее интерьере образ Царицы Небесной на престоле с предстоящими (императором и членами его семьи)⁵¹⁷. Другая мозаика капеллы представляла собой Богородицу в окружении архангелов, которой предстояли: Иоанн Богослов, св. Конон, патрикии Гальбий и Кандид. Остальные сцены посвящались земной жизни Христа. Кроме того, был цикл, иллюстрирующий легенду обретения и перенесения ризы Богоматери Гальбием и Кандидом⁵¹⁸. Благодаря этим сведениям становится отчасти понятной программа мозаичных изображений, организующих пространство Агия Сорос. В контексте нашего исследования интерес, прежде всего, представляет мозаика с изображением Богоматери в окружении ангелов и предстоящих. По всей вероятности, это был тронный образ Девы Марии с Младенцем перед грудью, широко распространенный в греко-восточных и италийских памятниках искусства того времени.

В программном смысле древняя мозаика из Агия Сорос имела прямые тематические, а вероятно, и иконографические параллели с ферапонтовской фреской. Проведение таких параллелей допустимо с осторожностью, в силу колоссальной отдаленности этих произведений друг от друга; тем не менее,

⁵¹⁷ Wenger A. Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Léon I // *Revue des études byzantines*. 1952. Paris, 1953. Т. 10. P. 54–59.

⁵¹⁸ Wenger A. L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du V^e au X^e siècle : Etudes et documents. Paris : Institut français d'études byzantines, 1955. P. 135.

в обоих случаях присутствуют Богоматерь с архангелами, предстоящие святые патроны места и рядом с ними чающие спасения и покровительства Царицы Небесной персоны, приносящие дары любви и своих подвигов. Сейчас невозможно определить, где в Агия Сорос находилась интересующая нас мозаика. Купольная ротонда имела нартекс, галереи и хоры с отдельными помещениями молелен, сообщавшиеся с хорами большой базилики и впоследствии – императорским дворцом⁵¹⁹. Нет сведений о том, как выглядел интерьер Агия Сорос в постиконоборческий период. Вполне возможно, что тронный образ Богоматери в окружении архангелов был воссоздан, как это случилось, например, с тронным образом Христа, располагавшимся над императорским тронном Христотриклиния, восстановленного после победы иконопочитателей при Михаиле III (856–866 гг.)⁵²⁰ и, вероятно, другими памятниками. По мнению В. Н. Лазарева, византийская иконография отличалась устойчивостью, ценились те мотивы, которые наиболее точно следовали традиции⁵²¹.

Версию о восстановлении мозаики косвенно подтверждает история, помещенная в Киево-Печерском патерике, рассказанная греками-строителями, пришедшими в пещерный монастырь для строительства церкви Успения Богородицы (заложена в 1073 г.). Святым старцам Антонию и Феодосию мастера рассказали, что были призваны во Влахерны, где сама Царица Небесная, окруженная ангелами, объявила им свою волю о строительстве храма в Киеве, дав чудотворную икону своего образа⁵²². Явление Богоматери (Царицы с ангелами) и данная ею икона (будущая печерская святыня), свидетельствовали о существовании на тот период времени во Влахернах иконографически оформленных изображений, вероятней всего, как мозаичного, так и иконных. Упоминание Богоматери-Царицы и окружающих ее архангелов могло быть

⁵¹⁹ Constantini Porpherogeniti, imperatoris. De cerimoniis aulae buzantinae libri duo graece et latine : in 2 vols. / ed. I. I. Reiskii. Bonnae : ed. Weberi, 1829. Vol. 1. P. 147–154.

⁵²⁰ Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М. : Феория, 2009. С. 183.

⁵²¹ Лазарев В. Н. Византийская живопись. М. : Наука, 1971. С. 24.

⁵²² Киево-Печерский патерик // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4945> (дата обращения: 02.02.2017).

связано с Агия Сорос, что опять же может указывать на воссоздание древней композиции. Вероятно, именно с этого образа делались иконные списки, и один из них вместе с греческими мастерами прибыл в Киев.

Влахернская Агия Сорос, с одной стороны, была храмом-реликварием, где в престоле хранились погребальные ризы Богоматери, с другой – сам ковчежец со святыней, скрытый внутри еще двух раков – золотой и каменной, напоминал собою гробницу⁵²³. Погребальная тема – это то, что роднило Агия Сорос с другими храмами-реликвариями, а соответственно, и с погребальным комплексом прп. Мартиниана. Напрашиваются следующие параллели: 1) наличие реликвии (риза Богоматери – тело погребенного святого; 2) наличие гроба (рака-ковчег – оформленное погребение прп. Мартиниана; 3) изображение тронной Богоматери кипрско-печерского типа (в Агия Сорос или в церкви Богородицы – над погребением прп. Мартиниана); 4) главная церковь комплекса имеет посвящение Богородице; 5) храм с реликвией примыкает к главному богородичному храму с южной стороны. В связи с этим можно предположить, что погребальный комплекс прп. Мартиниана мог хранить в себе память об Агия Сорос, а фреска – напоминать об иконографическом прототипе, имевшем отношение к ее интерьеру. Данная гипотеза, являясь предварительной, нуждается в дальнейшем исследовании и не опровергает озвученную нами ранее версию о создании над погребением святого (за счет программы фрески, встречающейся в конхах апсид византийских храмов), символического пространства храма-реликвария, появившегося задолго до строительства каменной гробницы. Эта гипотеза лишь дополняет первую, так как проявляет некий архетип особого сакрального комплекса, его организацию и оформление.

Примечательно, что во второй половине XVII в. на сводах западной паперти церкви Ризоположения в Московском Кремле была устроена часовня Печерской Богоматери. Почитаемая икона Печерской находилась над западным входом

⁵²³ Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. : Индрик, 2005. С. 286.

в храм⁵²⁴. Соединение данного типа Богоматери и темы Положения ризы в посвящении престола указывало на связь с первообразом (Влахернами), на что обратил внимание Н. П. Кондаков⁵²⁵. Заметим, что в Ферапонтовом монастыре это соединение, по всей видимости, произошло гораздо раньше.

Тема Влахерн является лишь одним из возможных вариантов прочтения ферапонтовской росписи наряду с другими концептуальными линиями, представленными и раскрытыми Дионисием в стенописи собора. Вместе с тем ее появление, по всей видимости, соответствовало духу времени и было связано с интересом не просто к византийскому наследию, но и к продолжению развития его традиций. Примечательно, что в библиотеке соседнего с Ферапонтовым Кирилло-Белозерского монастыря в XV в. хранились рукописи о реликвиях и святынях Константинополя: Сказание о Святой Софии в Царьграде: «Есть здание в Константине граде...»; Сказание о явлении ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах: «Святая некая и великая...»; Сказание о положении пояса Пресвятой Богородицы в Халкопатрии: «Егда преславная Владычице наша...»⁵²⁶. В Ферапонтовом монастыре идейным вдохновителем темы Влахерн мог явиться опальный киевский митрополит Спиридон, живший в свое время в Константинополе и знакомый с его святынями. Авторские тексты владыки изобилуют грецизмами, особенно в хронологических подсчетах. В своем «Слове о сошествии Святого Духа»⁵²⁷ он использует слова: «катапетазма, кустодья, ипати,

⁵²⁴ Седов В. В. Церковь Ризоположения в Московском Кремле как памятник камерной архитектуры времени Ивана III // Образ христианского храма : сб. ст. по древнерусскому искусству в честь юбилея А. Л. Баталова М. : Арткитчен, 2015. С. 323–342 // Новгородский архитектурно-археологический отряд Новгородской археологической экспедиции. [Электронный ресурс]. URL: <http://drevneru.ru/images/stories/files/406.pdf> (дата обращения: 10.01.2017).

⁵²⁵ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. Т. II. М. : Православ. паломник, 1998. С. 327.

⁵²⁶ Никольский Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века / Ком. Императ. о-ва любителей древней письменности. СПб. : Синод. тип., 1898. С. 22, 230, кат. № 31; с. 65, 231, кат. № 350; с. 69, 230, кат. № 382 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/19049/Binder9.pdf> (дата обращения: 18.09.2020).

⁵²⁷ Турилов А. А. Забытое сочинение митрополита Саввы-Спиридона литовского периода его творчества // Славяне и их соседи. Вып. 7: Межконфессиональные связи в странах Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в XV–XVII веках. М. : Наука, 1999. С. 382, 385.

дуксове, комиты, стратилаты, нумеры, архонды»⁵²⁸. Греческие термины не были для Спиридона случайностью или внешним влиянием. Они, по мнению историка В. И. Ульяновского, манифестировали и подкрепляли его цареградскую, греческую ориентацию. Поставление в Константинополе патриархом Рафаилом имело для Спиридона принципиальный характер, а греческая церковь оставалась для него образцовым источником веры. Кроме того, в своем «Слове» опальный митрополит дал важную информацию относительно своей должности в администрации патриарха Константинопольского, именуя себя «мегали еклистея веститором», то есть веститором Великой (патриаршей) церкви. Это была должность заведующего патриаршей ризницей при кафедре Всеблаженной церкви Богородицы⁵²⁹. Высота сана и служения в церкви, утвержденная вселенским патриархом и собором, превышала для Спиридона, по мнению исследователя, внешние обстоятельства жизни. Невозможность реализации обязанностей как митрополита и пастыря-учителя не ликвидировали в его сознании фундаментальной идеи о сакральной благодати полученного в Константинополе сана⁵³⁰. Возвращение митрополита на Русь закончилось ссылкой в Ферапонтов монастырь, где он и прожил свои последние дни. В обители владыка переработал текст «Житий» прпп. Зосимы и Савватия Соловецких (1503) по записям инока Досифея⁵³¹. С именем Спиридона В. И. Ульяновский связывал появление в стенописи Дионисия цикла «Вселенских соборов». Автор отмечал общность внимания текста и композиций

⁵²⁸ Цит. по: Ульяновский В. И. Митрополит Киевский Спиридон: явные и скрытые повествования о себе в сочинениях 1475–1503 гг. // ТОДРЛ. Т. 57. СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. С. 209–233 // Отдел древнерусской литературы Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Интернет-портал]. URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=xuU9RIPP4J4%3D&tabid=5957> (дата обращения: 28.02.2017).

⁵²⁹ Runciman S. The Great Church in Captivity : A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek Oar of Independence. London : Cambridge U. P., 1968. P. 173–176.

⁵³⁰ Ульяновський В. Митрополит Київський Спиридон. Київ : Либідь, 2004. С. 35.

⁵³¹ Бриллиантов И. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона : к 500-летию со времени его основания, 1398–1898 : С прил. очерка «Патриарх Никон на Белозере». СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1898. Репринт: М. : Север. паломник, 2001. С. 61–64.

цикла к деталям византийской истории⁵³². В этом смысле фресковый цикл Дионисия с изображениями проходивших в Византии Соборов расширял в росписи тему Влахерн.

Итак, тема отражения византийских Влахерн представлена в стенописи собора Рождества Богородицы рядом композиций: это Богоматерь Панагия, Покров, цикл Акафиста, образы Одигитрии. Явлением того же порядка, вероятно, следует считать фреску Богоматерь Печерская в конхе центральной апсиды и над погребением прп. Мартиниана, а также соборную чудотворную икону «Богоматерь Умиление», в своем описании и месте расположения в храмовом пространстве доносящую до нас черты влахернского прототипа. Возможно, на начальном этапе идея «переноса» Влахерн на Белоозеро не была столь явной, и Иоасаф (Оболенский), построив церковь Положения ризы Богородицы, следовал примеру московских митрополитов. Но в стенописи Дионисия эта тема отчетливо проявилась, что могло быть связано не только с интересом к византийскому наследию, образованностью авторов программы росписи, личным опытом художника, но и с конкретным вдохновителем, бывшим киевским митрополитом Спиридоном, хорошо знавшим Константинополь и его святыни.

На сегодняшний день рассмотренная нами на примере фрескового комплекса Дионисия тема отражения константинопольских Влахерн является самой ранней и наиболее полно проявленной среди сохранившихся русских памятников монументальной живописи. Композиции фресок имеют с константинопольской церковью событийные и иконографические параллели. Избранные сцены, взятые в совокупности, несут не просто информацию об известном храмовом комплексе, они отражают сущностные характеристики Влахерн, их метафизику, но так, как видели из Московской Руси и понимали Влахерны в 1502 г. авторы программы стенописи ферапонтовского собора.

⁵³² Ульяновский В. Митрополит Київський Спиридон. Київ : Либідь, 2004. С. 294–295.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленный в настоящей работе анализ научно-теоретических источников, в которых нашли отражение различные аспекты творчества Дионисия, позволил утверждать, что на данном этапе изучения наследия художника тема поиска принципов пространственных взаимосвязей сюжетов и циклов фресок собора Рождества Богородицы не становилась предметом специального исследования. Нами была предпринята попытка рассмотрения соборной стенописи на предмет взаимосвязи между отдельными сценами и образами, тематическими циклами и архитектурой. Проведенная поисковая, аналитическая и систематизационная работа с привлечением обширного теоретического и иллюстративного материала помогли обосновать главную гипотезу исследования – в стенописи собора Дионисием был использован целый комплекс принципов пространственных взаимосвязей: минологических, литургических, молитвословных, нарративных, тематических, и принципов, относящихся к средствам художественного выражения, это: подобие, симметрия, соответствие, колорит, ритм и другие. Они проявились как между отдельными сценами внутри циклов, так и между циклами внутри соборного пространства. Эти принципы обеспечили художественную и смысловую целостность росписи, ее тематическую наполненность и вписанность в архитектуру.

На начальном этапе были рассмотрены фасадные фресковые композиции и обнаружено возможное влияние на последовательность размещения сцен Рождества Богородицы и убранство западного портала текстов двух Слов на Рождество Пресвятой Богородицы прп. Иоанна Дамаскина. Это обеспечило богослужебную связь сюжетов и образов. Композиция над погребением прп. Мартинана оказалась структурно связанной с архитектурой собора. Ее сюжет представлял византийский вариант убранства алтарных конх, что сообщало погребению символическое расположение над ним храма-усыпальницы.

Одним из важных итогов настоящей работы стало выявление принципов пространственных взаимосвязей образов на столпах собора. Были обнаружены богослужебные и формальные (работающие по принципу минология, общих пространственных плоскостей и симметрии) связи. Изучение «Службы святых отцов» позволило сделать ряд заключений: цикл отличал минологический принцип парного расположения образов, а тексты на свитках святителей явились этапными молитвами литургии, которая имела в пространстве алтаря замкнутый цикл. По принципу парности строилась связь фигур и сюжетов в Никольском приделе и жертвеннике. Изображения объединяло тематическое соответствие, иконографическое подобие. Важнейшее значение имели центральные оси симметрии боковых апсид, относительно которых располагались сцены. В анализе размещения композиций Вселенских соборов было обнаружено, что их нарушенная хронологическая последовательность не противоречила дням празднования этих событий, в наибольшей полноте зафиксированных Типиконом Великой Церкви. Это могло свидетельствовать об особой практике поминовения Соборов в Ферапонтовом монастыре. В композициях Акафиста Богоматери, расположенных на соборных столпах (1-й, 2-й, 3-й, 4-й икосы), были выявлены и рассмотрены пространственно-тематические связи с фресками четверика. В результате был сделан вывод о возможном влиянии икосов Акафиста на размещение богородичных сцен в люнетах. В свою очередь, сцены люнетов образовывали общий цикл и своими композиционными структурами имели сходство как друг с другом, так и с архитектурой собора. На подпружных арках оказалась выстроена система связей парных образов друг с другом, в основе которой лежал принцип минология. Размещение на щеках подпружных арок образов свт. Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Богоматери Панагии могло быть навеяно программами декора серебряных богослужебных панагий конца XIV – XV в., имевших аналогичный состав изображений. При рассмотрении цикла Евангелистов был обнаружен целый комплекс факторов, повлиявших на традицию последовательного размещения образов в парусах, а в цикле праотцев были выявлены парные иерархические

связи. Одним из итогов настоящей работы явились формулировки концепций пространственного восприятия комплекса росписей, где тема отражения константинопольских Влахерн оказалась наиболее полно проявленной среди сохранившихся русских памятников монументальной живописи.

Таким образом, анализ фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря показал, что обнаруженная система построения циклов росписи и организация ими храмового пространства строилась на ряде универсальных принципов, передававшихся, вероятно, устно от учителя к ученикам. Затронутые в исследовании вопросы коснулись степени преемственности древнерусским искусством вообще и Дионисием в частности византийской художественной традиции и адаптации ее к русским реалиям. Эти и другие выводы важны для осознания художественных процессов и концептуальных идей, имевших место в Московской Руси во второй половине XV – начале XVI в.

Список сокращений

АН СССР — Академия наук СССР

БОКМ — Белозерский областной краеведческий музей

ВГИАХМЗ, ВМЗ — Вологодский государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник

ВСМЗ — Владимиро-Суздальский музей-заповедник

ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря — Всероссийский художественный научно-
реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря

ГАВО — Государственный архив Вологодской области

ГАИМК — Государственная академия истории материальной культуры

ГИМ — Государственный исторический музей

ГМЗ «Ростовский кремль» — Государственный Ростово-Ярославский
архитектурно-художественный музей-заповедник

ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт реставрации

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГЭ — Государственный Эрмитаж

КБИАХМЗ — Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник

КМРИ — Киевский музей русского искусства

МАРХИ — Московский архитектурный институт (Государственная академия)

МГХПУ им. С. Г. Строганова — Московский государственно-промышленный
университет (в наст. вр. — академия) имени С. Г. Строганова.

МГУ — Московский государственный университет

ММК — Музеи Московского Кремля

МФД — Музей фресок Дионисия (Ферапонтово)

НГОМЗ — Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

- ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук
- ПСТБИ — Православный Свято-Тихоновский богословский институт
- ПСТГУ — Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
- РАН — Российская академия наук
- РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
- РГГУ — Российский государственный гуманитарный университет
- РНБ — Российская национальная библиотека
- РХГИ — Русский христианский гуманитарный институт (в наст. вр. — академия)
- САНУ — Српске академије наука и уметности (Сербская академия наук и искусств)
- СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина — Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (в наст. вр. — Санкт-Петербургская академия художеств имени И. Е. Репина)
- СПбДА — Санкт-Петербургская духовная академия
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук
- УНИК — Университет истории культур
- УрФУ — Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
- ЦГИА — Центральный государственный исторический архив
- ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские (Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря)
- ЧОЛДП — Чтения в Обществе любителей духовного просвещения
- ЧГУ — Череповецкий государственный университет
- ЯХМ — Ярославский художественный музей
- DOP — The Dumbarton Oaks Papers (научный журнал)

Список литературы и источников

Архивные материалы

1. Книги описные Ферапонтова монастыря белозерского игумена Феофана з братиею ноября дня 1747 года // ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 1663.
2. Опись казны и ризницы Ферапонтова монастыря 1636 года // ОР РГБ. Ф. 17. № 1228.
3. Опись Ферапонтова монастыря, июль 1665 года // ГАВО. Ф. 883 (собрание Н. И. Суворова). Оп. 1. Д. 40.
4. Переписка и документы по восстановлению Ферапонтова Белозерского монастыря. 1913–1917 гг. // ЦГИА. Ф. 1107. Оп. 1. Ед. хр. 47.

Библиография

5. Агафонов, И. С. «Знаменское чудо» в новгородских летописях: истоки становления культа // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — М., 2013. — № 4 (54): [тез. VII междунар. конф. «Комплексный подход в изучении Древней Руси». 17–20 сент. 2013 г.]. — С. 5–11. [Электронный ресурс]. URL: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2013_4/part_1.pdf (дата обращения: 21.10.2017).
6. Айналов, Д. В. Византийская живопись XIV столетия. — Пг.: Тип. Я. Башмаков и К°, 1917. — 179 с.
7. Айналов, Д. В. Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе. — М.: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1915. — 24 с.: ил.
8. Акафист // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. I. — М.: Моск. патриархия, 2000. — С. 371–381.
9. Акафист Пресвятой Богородице с комментариями / по благословению митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира; рец. архим.

- Ианнуарий (Ивлиев) // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-kommentariyami.html#i16> (дата обращения: 19.01.2019).
10. Аладашвили, Н. А. Грузинская фасадная скульптура X–XI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. — М. : Наука, 1978. — С. 29–44.
 11. Алексей Лидов [библиография] // Иеротопия. [Сайт]. URL: http://hierotopy.ru/ru/?page_id=288 (дата обращения: 13.03.2018).
 12. Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств : в 3 т. — Т. III. — М. : Искусство, 1955. — 427 с.
 13. Алпатов, М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. — М. : Искусство, 1964. — 252 с.
 14. Алпатов, М. В. Церковь Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные фашистами на территории СССР. — М ; Л. : АН СССР, 1948. — С. 103–148.
 15. Анисимов, А. И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. — Вып. 2. — М. : ЦГРМ, 1928. — 82 с.
 16. Анкудинова, Е. А., Мельник, А. Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле (Памятники художественной культуры Древней Руси) / Гос. ин-т искусствоведения. — М. : Север. паломник, 2002. — 104 с. : ил.
 17. Анна Комнина. Алексиада. — М. : Наука, 1965. — 688 с.
 18. Антонова, В. И., Мнева, Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. — М. : Искусство, 1963. — Т. I. — 394 с.
 19. Археология искусства: сб. ст. и материалов памяти О. В. Лелековой. 1932–2015 / отв. ред. Г. И. Вздорнов. — М. : Индрик, 2016. — 272 с.
 20. Баталов, А. Л. Строительство Московского Успенского собора и самоидентификация Руси : К истории замысла митрополита Филиппа I // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа : Искусство

- и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976) / ред. Л. И. Лифшиц. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. — С. 353–361.
21. Беляев, Л. А. Христианские древности : Введение в сравнительное изучение. — М. : Алтея, 1998. — 575 с.
 22. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. — М. : Художеств. шк., 2010. — 260 с.
 23. Брегман, Н. Г. Консервация настенной живописи Дионисия и ее отражение в реставрационных документах // Ферапонтовский сборник. — Вып. VI. — М. ; Ферапонтово : Индрик, 2002. — С. 320–327.
 24. Бриллиантов, И. И. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения Патриарха Никона : к 500-летию со времени его основания, 1398–1898 : С прил. очерка «Патриарх Никон в заточении на Белеозере». — СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1898. — Репринт: М. : Север. паломник, 2001. — 247 с.
 25. Брюсова, В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. — М. : Белый город, 2006. — 208 с.
 26. Булгаков С., прот. Православие : Очерки учения православной церкви. — М. : Терра, 1991. — 416 с.
 27. Буркхардт, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. — М. : Алтея, 1999. — 230 с. : ил.
 28. Бусева-Давыдова, И. Л. Богоматерь Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. — М. : Мартис, 1996. — С. 363–384.
 29. Бусева-Давыдова, И. Л. Храмы Московского Кремля: святыни и древности. — М. : Междунар. акад. изд. компания «Наука», 1997. — 303 с. : ил.
 30. Буслаев, Ф. И. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. — Т. 2. — СПб. : изд. Д. Е. Кожанчикова, 1861. — С. 133–155.

31. Буслаев, Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М. : тип. Грачева и К, 1866. — С. 1–106.
32. Буслаев, Ф. И. Сочинения Ф. И. Буслаева : Сочинения по археологии и истории искусства : в 3 т. — Т. 1–2. — СПб. : ОРЯС Императ. акад. наук, 1908–1910. — Т. 3. — Л. : Изд-во АН СССР, 1930.
33. Бутырский, М. Н. «Умножение святыни»: икона Христа Халкитиса по поздневизантийским источникам // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А. М. Лидов. — М. : Прогресс-традиция, 2003. — С. 337–350.
34. Введенская, Н. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. Фресковый ансамбль. [Сайт]. URL: <https://churchsimeon.wordpress.com/> (дата обращения: 29.07.2017).
35. Вельманс, Т., Корач, В., Шупут, М. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. — М. : Белый город, 2006. — 528 с.
36. Вздорнов, Г. И. Волоотово: Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. — М. : Искусство, 1989. — 343 с.
37. Вздорнов, Г. И. Историческое и художественное значение Ферапонова // Ферапонтовский сборник. — Вып. VI. — М. : Индрик, 2002. — С. 16–21.
38. Вздорнов, Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. — М. : Искусство, 1986. — 384 с.
39. Вздорнов, Г. И. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (перечень композиций). — М. : Теза, 1998. — 24 с.
40. Вздорнов, Г. И. Ферапонтов монастырь и его художественные сокровища // Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М. : Север. паломник, 2002. — С. 9–23.
41. Вздорнов, Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. — М. : Искусство, 1976. — 290 с.
42. Вздорнов, Г. И. Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων // Византийский временник. — Т. 32. — М. : Наука, 1971. — С. 161–166.

43. Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля / отв. ред. И. А. Стерлигова. — М. : Пинакотека, 2013. — 608 с.
44. Воронин, Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков : в 2 т. — Т. I: XII столетие. — М. : АН СССР, 1961. — 582 с.
45. Высоцкий, А. М. Церковь Богоматери Влахернской в Константинополе, ее отражения на Руси и византийско-русские архитектурные связи в домонгольскую эпоху // Византийский временник. — № 64 (89). — М. : Наука, 2005. — С. 211–224.
46. Георгиевский, В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. — СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи ; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 122 с.
47. Герасимов, Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверинском монастыре // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1978. — Л. : Наука, 1979. — С. 242–266.
48. Герман Константинопольский, свт. Сказание о церкви и рассмотрение таинств. — М. : Мартис, 1995. — 90 с.
49. Геров, Г. Ангелите-пазители на входа // Сборник радова Византолошкогo института. — 46. — Београд : Византолошки ин-т САНУ, 2009. — С. 437–442.
50. Гнутова, С. В. Древнерусские кресты-энколпионы с образами тронной Богоматери и их византийские прототипы // Древнерусская скульптура. — Вып. 5: Запад – Россия – Восток. Диалог культур. — М. : Дом Бурганова, 2008. — С. 23–28.
51. Голейзовский, Н. К. Дионисий и его современники. — М. : УНИК, 2005. — 192 с.
52. Голейзовский, Н. К. Заметки о Дионисии // Византийский временник. — Т. XXXI. — М. : Наука, 1971. — С. 175–187.

53. Голейзовский, Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV–XVI вв. // Византийский временник. — Т. XXVI. — М. : Наука, 1965. — С. 221–238.
54. Голубева, И. В., Сарабьянов, В. Д. Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. — М. : Север. паломник, 2002. — 80 с.
55. Голубцов, А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Golubcov/iz-chtenij-po-tserkovnoj-arheologii-i-liturgike-arheologija-mesta-molitvennyh-sobranij-istorija-tserkovnoj-zhivopisi/ (дата обращения: 06.10.2021).
56. Гордиенко, Э. А. Богослужбные особенности росписей Мистры XIV–XV вв. // Spicilegium Byzantino-Rossicum : сб. ст. к 80-летию чл.-кор. РАН И. П. Медведева / под ред. Л. А. Герд. — М. ; СПб. : Индрик, 2015. — С. 111–128.
57. Гордиенко, Э. А. Избранные святые в новгородской монументальной живописи в системе богослужения XI – начала XIII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2014. — № 1 (55). — Март. — С. 5–13. [Электронная версия]. URL: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2014_1/part_1.pdf (дата обращения: 05.01.2021).
58. Государственная Третьяковская галерея : кат. собр. Древнерусское искусство X – начала XV века : в 7 т. — Т. 1. — М. : Красная площадь, 1995. — 272 с. : ил.
59. Грабар, А. Император в византийском искусстве. — М. : Ладомир, 2000. — 238 с. : ил.
60. Грабарь, И. Э. История русского искусства. — Т. I–VI. — М. : изд. И. Кнебель, 1910–1913.
61. Грозданов, Ц., Хадерман Мисгвиш, Л. Курбиново. — Скопје : Макед. кн., 1992. — 90 с. : ил.
62. Гурвиц, И. Роман Сладкопевец и праздник Покрова // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам Студенческого

- научного общества: Русская филология / Тартуский гос. ун-т. — Тарту, 1988. — С. 6–8.
63. Гусев, Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. — М. : Наука, 1980. — С. 317–323.
64. Гусев, П. Л. Новгородская икона св. Иоанна (Илии) архиепископа в деяниях и чудесах. — СПб. : Тип. А. П. Лопухина, 1903. — 74 с.
65. Гусева, Э. К. Об особенностях изображения икон Богоматери в акафистных композициях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 264–279.
66. Гусева, Э. К. Роспись Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря и житийные иконы Дионисия // Ферапонтовский сборник. — Вып. V: К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998) / под ред. Г. И. Вздорнова. — М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. — С. 173–183.
67. Давидова, М. Г., Фролова, Ю. В. Древнерусский иконостас XV века: На примере Гостинопольского иконостаса (Новгород) // Слово : образоват. портал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36113.php> (дата обращения: 20.02.2019).
68. Данилова, И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства : сб. ст. к 40-летию научной деятельности В. Н. Лазарева. — М. : АН СССР, 1960. — С. 118–129.
69. Данилова, И. Е. О ферапонтовских росписях Дионисия. К проблеме синтеза искусств // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. — М. : Совет. художник, 1984. — С. 12–20.
70. Данилова, И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. — М. : Искусство, 1970. — 60 с. : ил.
71. Демус, О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. — М. : Индрик, 2001. — 160 с.

72. Димитрий Ростовский, свт. Поучение на Рождество Христово («Таинство странное вижу и преславное: небо – вертеп, Престол херувимский – Дева») // Поучения и слова // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/poucheniya-i-slova/33 (дата обращения: 12.01.2019).
73. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии // Восточные отцы и учителя Церкви V века : антология. — М. : Изд-во МФТИ, 2000 // Книга Якова Кротова. [Электронный ресурс]. URL: <http://krotov.info/acts/05/antolog/page26.htm> (дата обращения: 25.09.2017).
74. Дмитриевский, А. А. Типикон Великой Церкви, или современный Типикон греческих приходских церквей // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Dmitrievskij/tipikon-velikoj-tserkvi-ili-sovremennyj-tipikon-grecheskikh-prihodskih-tserkvej/ (дата обращения: 05.12.2018).
75. Дудченко, А. Богослужение в Константинополе и на Руси: прошлое и перспективы : доклад на конференции «Orientale Lumen EuroEast II» (Константинополь, 7–11 мая 2007 года) // Православие в Украине. [Сайт]. URL: http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/dopovidi_ta_promovi/2007/05/15/7775.html (дата обращения: 06.12.2018).
76. Евсеева, Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. — М. : Прогресс-традиция, 2000. — С. 411–430.
77. Житие и подвиги преподобного отца нашего Мартиниана Белозерского, ученика святого Кирилла Чудотворца // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. — СПб. : Глагол, 1994. — С. 234–309.
78. Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-миной свт. Димитрия Ростовского, с дополнениями, объяснительными примечаниями и изображениями святых : в 12 кн. — Кн. 12: Август. — М. : Синод. тип., 1911. — Репринт: М. : Трифонов Печенгский монастырь ; Книжное дело ; Ковчег, 2003. — 734 с.

79. Заиграйкина, М. Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими святыми Антонием и Феодосием Печерскими» XVI века из Успенского собора Московского Кремля // Academia. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/4324114/The_XVIth_century_icon_of_the_enthroned_Virgin_with_Saints_Antony_and_Feodosiy_Pecherskie (дата обращения: 04.01.2017).
80. Захарова, А. Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. — М., 2015. — № 2. — С. 31–62. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (дата обращения: 15.10.2019).
81. Захарова, А. В., Сарабьянов, В. Д. Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской. Подкупольное пространство // Искусство христианского мира. — Вып. XIII. — М. : Изд-во ПСТБИ, 2016. — С. 115–130.
82. Зонова, О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / отв. ред. Э. С. Смирнова. — М. : Наука, 1985. — С. 69–86.
83. Иванова, Г. О. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. — Тверь : ИП СИВ, 2011. — 76 с.
84. Иванова, К. *Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica*. — София : Акад. изд-во «Проф. Марин Дринов», 2008. — 721 с.
85. Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. С вариантами из списков Забелина и Филимонова. — М. : Университ. тип. (Катков и Ко), 1873. — 138 с.
86. Иконы Владимира и Суздаля : кат. — М. : Север. паломник, 2008. — 646 с.
87. Иконы Вологды XIV–XVI веков : кат. — М. : Север. паломник, 2007. — 824 с. : ил.

88. Ильин, М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. — М. : Наука, 1970. — С. 29–40.
89. Ильин, М. А. О наименовании Десятинной церкви // Советская археология. — 1965. — № 2. — С. 266–268.
90. Иоанн Дамаскин, прп. Два Слова на Рождество Пресвятой Богородицы // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/dva-slova-na-rozhdestvo-presvjatoj-bogoroditsy/ (дата обращения: 01.03.2016).
91. Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры. Кн. II, гл. VI // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2_6 (дата обращения: 31.12.2017).
92. Иоанн Златоуст, свт. О священстве. Слово VI:4 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/o_svyashenstve/#0_6 (дата обращения: 06.02.2021).
93. Иоанн Златоуст, свт. Творения : в 12 т. — Т. I, кн. 2. — СПб. : изд. СПбДА, 1895. — Репринт: М. : Православ. кн., 1991. — 500 с.
94. Иоанн Лествичник, прп. Лествица / прп. отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы ; рус. пер. с алф. указ. — Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1898. — Репринт: М. : Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. — 382 с.
95. Казачков, Ю. А. Акафист. Вопрос о датировке и атрибуции // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. [Электронная версия]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/63814.html> (дата обращения: 19.12.2018).
96. Карабинов, И. А. «Наместная икона» древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Гос. акад. истории материальной культуры. — Т. V. — Л. : ГАИМК, 1927. — С. 106–107.

97. Карабинов, И. Постная Триодь: исторический обзор ее плана, состава, редакции и славянских переводов. — СПб. : тип. В. Смирнова, 1910. — 306 с.
98. Качалова, И. Я., Маясова, Н. А., Щенникова, Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М. : Искусство, 1990. — 388 с.
99. Квливидзе, Н. В. Великая Панагия // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VII. М. : Православ. энцикл., 2004. — С. 415–416.
100. Квливидзе, Н. В. «Видение Евлогия» в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 294–301.
101. Квливидзе, Н. В. Вселенский Собор. Иконография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. 9. — М. : Православ. энцикл., 2005. — С. 566–571.
102. Квливидзе, Н. В. Господь Вседержитель // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. XII. — М. : Православ. энцикл., 2006. — С. 179–181.
103. Квливидзе, Н. В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) : сб. ст. / отв. ред. М. А. Орлова. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 621–646.
104. Квливидзе, Н. В. Историография русского церковного искусства // [Исторический вестник. — 2000. — № 7–8. — С. 238–263] // Чудотворная икона. [Сайт]. URL: <http://chudoicon.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-37-15/94-2012-01-25-18-40-52> (дата обращения: 02.12.2017).

105. Кеппен, П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии, собранным и объясненным Петром Кеппеном. — М. : тип. С. Селивановского, 1822. — [12], VIII. 119 с.
106. Киево-Печерский патерик // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4945> (дата обращения: 02.02.2017).
107. Кириллин, М. В. Похвальное Слово празднику Покрова Пресвятой Богородицы неизвестного древнерусского автора: особенности содержания, место и время составления // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — М. : Индрик, 2012. — № 3 (49). — С. 5–20.
108. Кирпичников, А. И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII Археологического съезда в Москве. 1890 : в 4 т. — Т. 2 / под. ред. гр. П. С. Уваровой и М. Н. Сперанского. — М. : тов. тип. А. И. Мамонтова, 1895. — С. 213–229.
109. Клаутова, О. Ю. Жест в древнерусской литературе и иконописи XI–XIII вв. К постановке вопроса // ТОДРЛ. — Т. 46. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. — С. 256–269.
110. Колпакова, Г. С. О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. — М. : Наука, 1980. — С. 297–304.
111. Кондаков, Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. — СПб. : Императ. акад. наук, 1904. — 308 с. : ил.
112. Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери : в 2 т. — СПб. ; Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1914–1915; — 2-е изд., репринт.: М. : Православ. паломник, 1998. — Т. I. — 383 с. : ил.; Т. II. — 458 с. : ил.
113. Кондаков, Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей // Записки Императорского Новороссийского университета. — Т. XXI. — Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1876. — 276 с. : ил.

114. Кондаков, Н. П. Лицевой иконописный подлинник. — Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. — СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. — 97 с. : ил.; — 2-е изд., репринт.: М. : Паломник, 2001.
115. Кондаков, Н. П. Мозаики мечети Кахрие Джамиси – *μουή τῆς χώρας* – в Константинополе // Записки Императорского Новороссийского университета. — Т. XXXI. — Одесса : Типо-литогр. Г. Ульриха, 1880. — С. 293–331.
116. Кондаков, Н. П. Отзыв о сочинении В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» // Отчет о пятьдесят пятом присуждении наград гр. А. С. Уварова. — Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1915. — С. 47–54.
117. Кондаков, Н. П. Памятник Гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства. Опыт исторической характеристики. — Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1874. — 234 с.
118. Кондаков, Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. — СПб. : Императ. акад. наук, 1902. — II, 312 с. : ил.; — 2-е изд., репринт.: М. : Индрик, 2004. — 312 с. : ил.
119. Кочетков, И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. — М. : НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. — С. 45–68.
120. Кызласова, И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). — М. : Изд-во МГУ, 1985. — 184 с.
121. Лазарев, В. Н. Византийская живопись. — М. : Наука, 1971. — 408 с. : ил.
122. Лазарев, В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства : в 13 т. / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. — Т. III. — М. : АН СССР, 1955. — С. 482–541.
123. Лазарев, В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. — М. : Искусство, 1973. — 112 с. : ил.

124. Лазарев, В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. — М. : Искусство, 2000. — 304 с. : ил.
125. Лазарев, В. Н. Искусство Новгорода. — М. ; Л. : Искусство, 1947. — 360 с.
126. Лазарев, В. Н. История византийской живописи. — М. : Искусство, 1986. — 194 с.
127. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М. : Искусство, 2000. — 538 с.
128. Лазарев, В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора Св. Софии в Новгороде. — М. : Искусство, 1983. — 200 с.
129. Лазарев, В. Н. Фрески церкви Михаила Архангела на Сквородке // Памятники искусства, разрушенные фашистами на территории СССР. — М. : АН СССР, 1947. — С. 77–101.
130. Лелекова, О. В. Консервация красочного слоя росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М. : ВНИИР, 1991. — С. 273–315.
131. Лелекова, О. В. Краски Дионисия. Легенда и действительность // Памятники отечества. — 1994. — № 30. — С. 147–153.
132. Лелекова, О. В., Наумова, М. М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (по данным реставрационных исследований) // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. — М. : Наука, 1989. — С. 84–95.
133. Лидов, А. М. Византийские иконы Синая // Иконография восточнохристианского искусства / Православ. Свято-Тихоновский гуманитар. ун-т. [Электронный ресурс]. URL: <http://icons.pstgu.ru/bibliography/41> (дата обращения: 19.01.2019).
134. Лидов, А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. — М. : Прогресс-Традиция, 2000. — С. 161–206.

135. Лидов, А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси: сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. — М.: Индрик, 2011. — С. 27–51.
136. Лидов, А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. — М.: Феория, 2009. — 352 с.
137. Лидов, А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под ред. А. М. Лидова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. — С. 17–35.
138. Лидов, А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. — М.: Север. паломник, 2005. — С. 79–107.
139. Лидов, А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / отв. ред. А. М. Лидов. — М.: Мартис, 1996. — С. 44–75.
140. Лидова, М. А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабии из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси: сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. — М.: Индрик, 2011. — С. 334–363.
141. Лифшиц, Л. И. Монументальная живопись Новгорода. — М.: Искусство, 1987. — 528 с.
142. Лифшиц, Л. И. О границах понятия «дионисиевский стиль» // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М.: Север. паломник, 2005. — С. 126–161.
143. Лифшиц, Л. И. Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков: Материалы и исследования / Гос. музей-заповедник

- «Московский Кремль». — Вып. XI. — М.: Гос ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. — С. 174–195.
144. Лифшиц, Л. И., Сарабьянов, В. Д., Царевская, Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 888 с. (Центры художественной культуры средневековой Руси).
145. Лихачев, Д. С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования. — М.: Наука, 1985. — С. 17–23.
146. Лопарев, Х. Старое свидетельство о Положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 году // Византийский временник. — 1895. — Вып. 4, т. 2. — С. 581–628.
147. Лопухин, А. П. Толковая Библия. Толкование на Книгу Бытия. — Гл. 5 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/5 (дата обращения: 31.01.2019).
148. Лукашевич, А. А. Вселенский собор. Гимнография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. [Электронная версия]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155488.html> (дата обращения: 05.12.2018).
149. Лукин, П. Е. Письмена и православие: Историко-филологическое исследование «Сказания о письменах» Константина Философа Костенецкого. — М.: Языки славян. культуры, 2001. — 376 с.
150. Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Maksim_Ispovednik/mistagogiya/ (дата обращения: 29.01.2015).
151. Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Умное делание : б-ка по исихазму. [Электронный ресурс]. URL:

- http://www.hesyasm.ru/library/max/maximus_myst.htm#m1 (дата обращения: 25.09.2017.)
152. Малкин, М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связь с интерьером // Ферапонтовский сборник. — Вып. I. — М. : Совет. художник, 1985. — С. 174–186.
 153. Малков, Ю. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. — М. : Наука, 1980. — С. 135–161.
 154. Малков, Ю. Г. Тема Вселенских соборов в живописи XVI–XVII веков // Даниловский благовестник. — М., 1992. — № 4. — С. 62–72.
 155. Малков, Ю. Г. Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. — С. 351–377.
 156. Мальцева, А. А., Пивоварова, Н. В. Копии фресок Рождественского собора Ферапонтова монастыря в собрании Государственного Русского музея // Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. — СПб. : Palace Editions, 2002. — С. 117–119.
 157. Марфо-Мариинская обитель и Реставрационный центр имени И. Э. Грабаря. Страницы истории : в 3 т. — М. : ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 2012. — Т. 3. — 220 с.
 158. Маясова, Н. А. Произведения средневекового молдо-влахийского лицевого шитья в собрании Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. — С. 257–276.
 159. Мейендорф, П. Введение // Герман Константинопольский, свт. Сказание о церкви и рассмотрение таинств. — М. : Мартис, 1995. — С. 7–41.
 160. Мещерский, Н. А. К истории текста славянской книги Еноха : (Следы памятников Кумрана в византийской и старославянской литературе) // Византийский временник. — Т. 24. — М. : Наука, 1964. — С. 91–108.
 161. Мильков, В. В. Древнерусские апокрифы. — СПб. : РХГИ, 1999. — 896 с.

162. Михайловский, Б. В., Пуришев, Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи : со второй половины XIV в. до начала XVIII в. / АН СССР. — М. ; Л. : Искусство, 1941. — 280 с.
163. Михельсон, Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. — Т. XXII. — М. ; Л. : Наука, 1966. — С. 145–164.
164. Михельсон, Т. Н. Композиции верхнего ряда росписей северного коробового свода в системе фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М. ; Ферапонтово : Совет. художник, 1988. — С. 107–114.
165. Михельсон, Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. — М. : Наука, 1980. — С. 324–342.
166. Михельсон, Т. Н. Три сцены «духовных пиров» в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Византия и Русь (Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981) : сб. ст. / отв. ред. Г. К. Вагнер. — М. : Наука, 1989. — С. 188–193.
167. Михельсон, Т. Н. Фрески западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписи храма // Литература и искусство в системе культуры : сб. ст. в честь Д. С. Лихачева. — М. : Наука, 1988. — С. 310–316.
168. Мнева, Е. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 года // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. / отв. ред. О. И. Подобедова. — М. : Наука, 1970. — С. 174–206.
169. Моршакова, Е. А. Древнерусская мелкая пластика. Наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV веков : кат. — М. : Сканрус, 2013. — 360 с.
170. Мошков, В. М. Композиционно-пластические особенности фресок Дионисия // Ферапонтовский сборник. — Вып. V. — М. ; Ферапонтово : [б. и.], 1999. — С. 192–194.

171. Муратов, П. П. Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря. — М. : изд. И. Кнебель, 1914–1915. — Т. VI. — С. 263–285.
172. Муретов, С. Д. Чин проскомидии в русской церкви с XII по XIV век (до митрополита Киприана †1406) // ЧОЛДП. — М., 1894. — Сент. — С. 485–528.
173. Мэтьюз, Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. — С. 7–13.
174. Недошивин, Г. А. Дионисий. Русский художник второй половины XV – начала XVI века. — М. ; Л. : Искусство, 1947. — 32 с.
175. Некрасов, А. И. Возникновение московского искусства. — Т. I. М. : Ин-т археологии и искусствознания РАНИОН ; Мосполиграф, 1929. — 245 с.
176. Некрасов, А. И. Древнерусское изобразительное искусство. — М. : Изогиз ; Полиграфтехникум, 1937. — 398 с.
177. Нерсесян, Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век / отв. ред. А. Л. Баталов. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. — С. 294–313.
178. Нерсесян, Л. В. Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. — М. : Север. паломник, 2006. — 132 с.
179. Нерсесян, Л. В. Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 281–293.
180. Нерсесян, Л. В. Об иконографических прототипах акафистного цикла в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV –

- начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 246–262.
181. Нерсисян, Л. В. Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства. — М. : Север. паломник, 2009. — С. 235–250.
182. Никитина, Т. Л. Традиции использования композиции «Страшного суда» в стенописи X–XVII вв. // Кириллов : краевед. альм. / гл. ред. Ф. Я. Коновалов. — Вып. III. — Вологда : Легия, 1998 // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Сайт]. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2215> (дата обращения: 21.10.2020).
183. Николаева, Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. — М. : Наука, 1976. — 284 с. : ил.
184. Никольский, Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века / Ком. Императ. о-ва любителей древней письменности. — СПб. : Синод. тип., 1898 // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/19049/Binder9.pdf> (дата обращения: 18.09.2020).
185. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. — М. ; Л. : АН СССР, 1950. — 642 с.
186. Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / под ред. А. М. Лидова. — М. : Индрик, 2009. — 389 с.
187. Орлова, М. А. К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. — М. : Наука, 1989. — С. 46–55.
188. Орлова, М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. — 2-е изд. — М. : Север. паломник, 2002. — 286 с.

189. Орлова, М. А. О происхождении традиции изображения подвесных пелен в росписи древнерусских храмов // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Русское и поствизантийское искусство рубежа XV–XVI вв. : тез. докл. междунар. конф. Ферапонтово – Кириллов, 20–24 авг. 2002 г. / под ред. Л. И. Лифшица. — М. : Север. паломник, 2002. — С. 35–38.
190. Орлова, М. А. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV–XVI вв. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. — М. : Наука, 1978. — С. 106–117.
191. Орлова, М. А. О формировании иконографии Рождественской стихиры «Что Ти принесем, Христе...» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. — С. 127–140.
192. Пападопуло-Керамевс, А. И. Акафист Божьей Матери. Русь и Патриарх Фотий // Византийский временник. — СПб., 1903. — Т. 10. — С. 357–401.
193. Пахомий Серб (Логофет). Слово похвально честному Покрову Пресвятыя Владычица наша Богородица и приснодѣвѣи Марии. Творение смиреннаго еромонаха Пахомиа // Макарий, митр. Из Великих Миней Четых // Библиотека литературы Древней Руси. — Т. 12 // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9898> (дата обращения: 31.08.2017).
194. Пентковский, А. М. Типикон Патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. — М. : Изд-во Моск. патриархии, 2001. — 432 с.
195. Пешке, И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии 1280–1400. — М. : Белый город, 2003. — 456 с.
196. Пивоварова, Н. В. Киево-Печерский образ Божией Матери. Традиция почитания и эволюция иконографии // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2010. — № 6 (85), ч. 1. — С. 183–190 // Электронный научный архив УрФУ. [Электронный ресурс].

- URL: [http://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85\(1\)-27.pdf](http://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85(1)-27.pdf) (дата обращения: 04.01.2017).
197. Пивоварова, Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. — СПб. : АРС ; Дмитрий Буланин, 2002. — 256 с. : ил.
 198. Плюханова, М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. — СПб. : Акрополь, 1995. — 336 с.
 199. Подобедова, О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера, сегодня, завтра // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. — М. : Наука, 1980. — С. 7–33.
 200. Подъяпольский, С. С. Архитектура Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. V: К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998) / под. ред. Г. И. Вздорнова. — М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. — С. 159–172.
 201. Покровский, Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских // Труды VIII Археологического съезда в Москве : в 4 т. — Т. 1. — СПб. : тип. Департамента уделов, 1892. — [4], LXI, 396 с. : ил.; 12 л. ил.
 202. Покровский, Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII Археологического съезда в Ярославле. 1887. — Т. I. — М., 1890. — С. 1–128 (3-я паг.).
 203. Покровский, Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. — Т. 3. — Одесса : Тип. А. Шульце, 1887. — С. 285–381.
 204. Покрышкин, П. П., Романов, К. К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. — СПб. : тип. Глав. упр. уделов, 1908. — 52 с.
 205. Полный молитвослов и Псалтирь на всякую потребу. — СПб. : О-во свт. Василия Великого, 2002. — 848 с.

206. Попов, Г. В. Вопросы изучения творчества Дионисия // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 9–25.
207. Попов, Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. — М. : Искусство, 1975. — 336 с.
208. Попов, Г. В. Летопись жизни и творчества Дионисия // Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России : кат. — М. : Север. паломник, 2002. — С. 44–46.
209. Попов, Г. В. Московская икона 1485 года из села Бородавы (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV–XVI веков / ред. В. Н. Сергеев. — М. : Искусство, 1981. — С. 80–96.
210. Попов, Г. В. Поездка Дионисия на Белоозеро // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. — М. : Наука, 1989. — С. 30–45.
211. Попов, Г. В. Церковь Ризоположения из села Бородава. — М. : Север. паломник, 2006. — 64 с.
212. Попов, И. Н. Влахерны // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — М. : Моск. патриархия, 2005. — Т. IX: Владимирская икона Божией Матери – второе пришествие. — С. 124–126.
213. Попова, О. С., Сарабьянов, В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства : в 22 т. — Т. I: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. — М. : Север. паломник, 2007. — С. 179–323.
214. Православное богослужение. Чин о Панагии // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/bogosluzhenie/chasoslov/chas14.shtml> (дата обращения: 09.03.2017).

215. Преображенский, А. А. Положение ризы Богоматери // Иконы Владимира и Суздаля : кат. — М. : Север. паломник, 2008. — С. 271–273.
216. Преображенский, А. С. Иконография надгробной композиции на южном фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 190–201.
217. Преображенский, А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI века. — М. : Север. паломник, 2012. — 542 с.
218. Преображенский, А. С. Тема коллективной молитвы в росписях Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 229–245.
219. Программа комплексных научно-исследовательских работ и реставрационных работ по памятнику XV века Рождественскому собору Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. IX: Исследование, реставрация и хранение стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 30 лет принятия Программы 1981–2011. — Ч. I–II / сост. Е. Н. Шелкова. — Вологда ; Ферапонтово : Вологжанин, 2011. — С. 27–34.
220. Проскомидия // Литургия по чину святых Иоанна Златоуста и Василия Великого // Настольная книга священнослужителя // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/nastolnaja-kniga-svjashennosluzhitelja/3_5 (дата обращения: 25.12.2020).

221. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / сост. Е. Н. Шелкова. — М. : Север. паломник, 2005. — 152 с.
222. Пуцко, В. Г. Иконографическая схема росписей алтарной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. V / под. ред. Г. И. Вздорнова. — М. ; Ферапонтово : ГосНИИР, 1999. — С. 173–179.
223. Пуцко, В. Г. Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире (к иконографии Страшного суда) // Древнерусское искусство XV–XVII вв. М. : Искусство, 1981. — С. 118–127.
224. Пуцко, В. Г. Феномен творчества Дионисия // Макариевские чтения. — Вып. XXIII: Преподобный Иосиф Волоцкий и Московская Русь. — Можайск : Периодика, 2016. — С. 252–270.
225. Пятницкий, Ю. А. В. Т. Георгиевский в Ферапонтово // Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Материалы междунар. науч.-методич. конф. (13–15 сент. 2011 г., Кириллов – Ферапонтово). — М. : Индрик, 2012. — С. 29–49.
226. Ребрикова, Н. Л. Биологическое обследование росписи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М. : Совет. художник, 1988. — С. 200–207.
227. Романов, К. К. Антиминсы XV–XVII веков собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре // Известия комитета изучения древнерусской живописи. — Вып. I. — Пг. : Гос. изд-во, 1921. — С. 21–46.
228. Роспись Благовещенского собора. Публикация одного памятника. — Л. : Аврора, 1969. — 40 с.
229. Рудницкая, Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сборник Матице српске за ликовне уметности. — 10. — Нови Сад : Матица српска, 1974. — С. 71–101.

230. Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века. Государственные музеи Московского Кремля: кат. выст. / сост. Н. А. Маясова, И. И. Вишневская. — М.: Музеи Московского Кремля, 1989. — 134 с.
231. Рыбаков, А. А. Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» XIV в. из Вологодского музея (к вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII–XIV вв.) // Литература и искусство в системе культуры. — М.: Наука, 1988. — С. 288–303 // Церковная история Вологодского края. [Сайт]. URL: https://www.booksite.ru/civk/4_st-123.html (дата обращения: 15.09.2017).
232. Рыбаков, А. А. О датировке фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1986 / под. ред. Д. С. Лихачева. — Л.: Наука, 1987. — С. 283–289.
233. Рыбаков, А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М.: Север. паломник, 2005. — С. 205–218.
234. Рыбин, В. В. Кирилл Белозерский и Дионисий (к вопросу о русском исихазме XIV–XV веков) // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М.: ВНИИР, 1991. — С. 119–140.
235. Рыбин, В. В. Об изображении Богородицы с Младенцем на престоле в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М.: ВНИИР, 1988. — С. 99–106.
236. Рындина, А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. — С. 204–219.
237. Саликова, Э. П. Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русском искусстве XV–XVI веков // Русская художественная культура XV–

- XVI веков : Материалы и исследования. — Вып. XI. — М. : Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. — С. 69–80.
238. Сарабьянов, В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М. : ВНИИР, 1988. — С. 9–98.
239. Сарабьянов, В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М. : ВНИИР, 1991. — С. 37–118.
240. Сарабьянов, В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской : в 2 ч. — Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. — 2012. — № 3–4. — С. 23–93.
241. Сарабьянов, В. Д. Реликвии и образы святых в Софии Киевской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси : сб. ст. / под ред. А. М. Лидова. — М. : Индрик, 2011. — С. 364–392.
242. Сарабьянов, В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2011. — Вып. 1 (4). — С. 7–25.
243. Свирин, А. Н. Древнерусское шитье. — М. : Искусство, 1963. — 152 с.
244. Седов, В. В. Церковь Ризоположения в Московском Кремле как памятник камерной архитектуры времени Ивана III // Образ христианского храма : сб. ст. по древнерусскому искусству в честь юбилея А. Л. Баталова. — М. : Арткитчен, 2015. — С. 323–342 // Новгородский архитектурно-археологический отряд Новгородской археологической экспедиции. [Электронный ресурс]. URL: <http://drevneru.ru/images/stories/files/406.pdf> (дата обращения: 10.01.2017).
245. Серебрякова, М. С. Икона «Воскресение Христово» в системе росписи Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 342–353.

246. Серебрякова, М. С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. I. — М. : Совет. художник, 1985. — С. 169–173.
247. Серебрякова, М. С. О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря // ТОДРЛ. — Т. XXXVIII. — Л. : Наука, 1985. — С. 79–85.
248. Серебрякова, М. С. Образ Царствия небесного в стенописи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М. : ВНИИР, 1991. — С. 193–203.
249. Сизов, Б. Т. Мониторинг температурно-влажностного режима памятников архитектуры (на примере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Инженерно-физические методы сохранения памятников архитектуры и монументальной скульптуры : сб. памяти Бориса Тимофеевича Сизова. — Кириллов : Кирилло-Белозерский музей-заповедник, 2014. — С. 301–318.
250. Силина, О. В. Иконография преподобного Мартинаана Белозерского (по памятникам начала XIV – конца XX века) // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — М., 2014. — № 4 (115). — Апр. — С. 28–45.
251. Силина, О. В. Цикл композиций на столпах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря как пространственный церковный календарь // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2015. — № 7 (57), ч. 1. — С. 161–165.
252. Силина, О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Ферапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2017. — № 10 (84), ч. 2. — С. 148–152.

253. Силина, О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур : сб. ст. / сост. Ю. Г. Бобров. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. — С. 272–282.
254. Силина, О. В. Программа порталной росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. К вопросу о литературном источнике // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2017. — С. 35–48.
255. Силина, О. В. Фреска над захоронением преподобного Мартиниана в Ферапонтовом монастыре. Архитектурная ситуация и связь с росписью собора Рождества Богородицы // VII Кирилло-Новоезерские чтения : сб. ст. / под ред. Т. А. Москаленко. — Белозерск : Белозер. обл. краевед. музей, 2017. — С. 595–608. [Электронная версия]. — URL: <http://belozermus.ru/wp-content/uploads/2017/02/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E.%D0%92..pdf>
256. Силина, О. В. Фреска «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» в стенописи 1502 года соборной церкви Ферапонтова монастыря. Интерпретация и символика // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2018. — № 1 (87). — С. 138–142.
257. Силина, О. В. Особенности изображения деисуса в росписи западного портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXII Научные чтения памяти И. П. Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2018. — С. 41–55.
258. Силина, О. В. «Дева днесь предстоит в церкви». Композиция «Покров Богородицы» в стенописи собора Ферапонтова монастыря // XXIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С.

- Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2019. — С. 30–40.
259. Силина, О. В. Пространственные взаимосвязи композиций стенописи Дионисия на столпах в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : ЯХМ, 2020. — С. 13–28.
260. Силина, О. В. Византийские Влахерны и Белоозеро: возможный пример сакральной топографии // *Historia Provinciae – Журнал региональной истории.* — 2020. — Т. 4. № 1. — С. 16–27. [Электронная версия]. — URL: <http://hpchsu.ru/arkhiv/zhurnal-regionalnoy-istorii-t-4-1/vizantiyskie-vlakherny-i-beloozero-vozmozhnyy-primer-sakralnoy-topografii/>
261. Силина, О. В. Цикл фресок Дионисия на щеках подпружных арок в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2021. — С. 6–19.
262. Силина, О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: от слова к образу : сб. ст. / отв. ред. Е. А. Хрипкова. — М. : РГГУ, 2022. — С. 128–136.
263. Силина, О. В. Принципы пространственной взаимосвязи изображений диаконов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археологи и искусствоведение. — СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2022. — № 69 (2022). — С. 177–184.
264. Силина, О. В. Образы ветхозаветных праотцев и патриархов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред.

- Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2022. — С. 29–37.
265. Силина, О. В. Образы евангелистов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Принцип последовательности и композиционные особенности // XXVII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2023. — С. 33–39.
266. Симеон Солунский, свт. Книга о храме // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/kniga-o-khrame/ (дата обращения: 09.01.2017).
267. Симеон Солунский, свт. Премудрость нашего спасения // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/premudrost_nashego_spaseniia/3_2 (дата обращения: 24.11.2017).
268. Симеон Солунский, свт. Разговор о святых священнодействиях и Таинствах церковных // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/premudrost_nashego_spaseniia/ (дата обращения: 10.08.2016).
269. Скабалланович, М. Н. Толковый Типикон // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovyj-tipikon/10 (дата обращения: 06.12.2018).
270. Смирнова, Е. А. Церковнославянский язык в таблицах // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.azbyka.ru/cerkovnoslavyanskij-yazyk-v-tablicax> (дата обращения: 01.03.2016).
271. Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. — М. : Наука, 1976. — 392 с.

272. Смирнова, Э. С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы нач. XIII в.) // Византийский временник. — Т. 55 (80). — М. : Наука, 1994. — С. 197–202.
273. Смирнова, Э. С. Миниатюры XI и начала XII в. в молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — С. 73–106.
274. Смирнова, Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. — С. 288–310.
275. Смирнова, Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия / под ред. Г. В. Алибегашвили. — М. : Наука, 1978. — С. 193–211.
276. Смирнова, Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 219–228.
277. Смирнова, Э. С. «Смотря на образ древних иконописцев...». Тема почитания икон в искусстве средневековой Руси. — М. : Север. паломник, 2007. — 384 с.
278. Смирнова, Э. С., Лаурина, В. К., Гордиенко, Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. — М. : Наука, 1982. — 576 с.
279. Срезневский, И. И. Житие Андрея Юродивого // Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках // Сборник ОРЯС Императ. акад. наук. — Т. 20, ч. 4. — СПб. : тип. Императ. акад. наук, 1879. — С. 149–184.

280. Стерлигова, И. А. Новые сведения о древнейших шитых пеленах из музея-заповедника «Московский Кремль» // Церковное шитье в Древней Руси : сб. ст. / отв. ред. Э. С. Смирнова. — М. : Галарт, 2010. — 296 с. : ил.
281. Стрельникова, Е. Р. Рака Мартиниана // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М. : Совет. художник, 1988. — С. 126–139.
282. Тафт, Р. Византийский церковный обряд // Предание.ru. [Сайт]. URL: <http://predanie.ru/taft-robert-robert-francis-taft/book/216245-vizantiyskiy-cerkovnyu-obryad-kratkiy-ocherk/> (дата обращения: 10.07.2016).
283. Творогов, О. В. Апокрифы о Мельхиседеке // Словарь книжников и книжности Древней Руси // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=3696#> (дата обращения: 20.09.2019).
284. Толкования Священного Писания. Толкования на Бытие 4:26 // Оптина Пустынь : Официальный сайт Введенского ставропигиального мужского монастыря. [Электронный ресурс]. URL: http://bible.optina.ru/old:gen:04:26#loruxin_ar (дата обращения: 30.01.2019).
285. Турилов, А. А. Забытое сочинение митрополита Саввы-Спиридона литовского периода его творчества // Славяне и их соседи. — Вып. 7: Межконфессиональные связи в странах Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в XV–XVII веках. — М. : Наука, 1999. — С. 121–137.
286. Турилов, А. А. К истории великоморавского наследия в литературах южных и восточных славян : Слово «О похвале Богородицы Кирилла Философа» в рукописной традиции XV–XVII вв. // Великая Моравия, ее историческое и культурное значение / под ред. Г. Э. Санчук, Й. Поулик. — М. : Наука, 1985. — С. 253–269.
287. Ульяновский, В. И. Митрополит Киевский Спиридон: явные и скрытые повествования о себе в сочинениях 1475–1503 гг. // ТОДРЛ. — Т. 57. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. — С. 209–233 // Отдел древнерусской литературы

- Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Интернет-портал]. URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=xuU9RIPP4J4%3D&tabid=5957> (дата обращения: 28.02.2017).
288. Ульяновский, В. Митрополит Київський Спиридон. — Київ : Либідь, 2004. — 374 с.
289. Успенский, М. И., Успенский, В. И. Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. I: Св. Алимпий; П. Андрей Рублев. — СПб. : Синод. тип., 1901. — 76 с. : ил.
290. Успенский, Н. Д. Византийская литургия: историко-литургическое исследование // Предание.ру. [Сайт]. URL: <http://predanie.ru/lib/book/read/129815/#toc22> (дата обращения: 06.08.2016).
291. Успенский, Ф. И. Очерки по истории византийской образованности. — СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1891. — 399 с.
292. Федотова, М. А. Слово Похвальное Покрову Пресвятой Богородицы. Вступление // Макарий, митр. Из Великих Миней Четых // Библиотека литературы Древней Руси. — Т. 12 // Электронные публикации Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9898> (дата обращения: 31.08.2017).
293. Федышин, Н. О датировке ферапонтовских фресок // Ферапонтовский сборник. — Вып. I. — М. : Совет. художник, 1985. — С. 38–46.
294. Феогност (Пушков), игум. Царские врата // Церковь и время: научно-богословский и церковно-общественный журнал. — 2010. — № 3 (52). — С. 29–66. [Электронная версия журнала]. URL: <https://church-and-time.ru/511> (дата обращения: 03.08.2016).
295. Ферапонтовский сборник. — Вып. IX: Исследование, реставрация и хранение стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 30 лет принятия Программы 1981–2011. — Ч. I–II / сост. Е. Н. Шелкова. — Вологда ; Ферапонтово : Вологжанин, 2011. — 738 с.

296. Филарет, архиеп. Черниговский и Нежинский. Историческое учение об отцах церкви : в 3 т. — Т. 2. — СПб. : тип. В. Безобразова и К°, 1859. — 450 с.
297. Филарет Московский (Дроздов), свт. Распространение семени благословенного // Филарет Московский (Дроздов), свт. Толкование на Книгу Бытия. Ч. 1: Сотворение мира и история первого мира // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Filaret_Moskovskij/tolkovanie-na-knigu-bytija/1_9 (дата обращения: 29.01.2019).
298. Филатов, В. В. Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (Новые открытия) // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. — С. 379–409.
299. Флоровский, Г., прот. Пути русского богословия. — Вильнюс : Вильнюс. православ. епарх. упр., 1991. — 600 с.
300. Фролова, Ю. В. Иконография древних икон Гостинопольского монастыря // Слово : образовательный портал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35936.php> (дата обращения: 19.02.2019).
301. Хоботов, И. С. Разработка и освоение методики фотомониторинга стенописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовские чтения – 2014. История и культура монастырей Русского Севера. — Вып. 6. — Ферапонтово : Вологжанин, 2015. — С. 260–265.
302. Царевская, Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), близ Новгорода // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. — [Т. 18] / отв. ред. Л. И. Лифшиц. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. — С. 83–95.
303. Царевская, Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве второй половины XIV века в Византии и Руси. — М. : Север. паломник, 2007. — 616 с.

304. Цодикович, В. К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI вв. — Ульяновск : Ульян. обл. газ. изд-во, 1995. — 297 с.
305. Чернышов, Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. — М. : Искусство, 1954. — 104 с. : ил.
306. Шалина, И. А. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // «В созвездии Льва» : сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. — М. : Гос. ин-т искусствознания, 2014. — С. 538–579.
307. Шалина, И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лившиц. — М. : Север. паломник, 2005. — С. 163–189.
308. Шалина, И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. — М. : Индрик, 2005. — 536 с.
309. Шаромазов, М. Н. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — Тверь : ИП СИВ, 2011. — 76 с.
310. Шелкова, Е. Н. Из опыта наблюдений за состоянием стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. II. — М. : ВНИИР, 1988. — С. 188–199.
311. Шелкова, Е. Н. История реставрации стенописи собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (до 1981 года) // Ферапонтовский сборник. — Вып. VI. — М. : Индрик, 2002. — С. 285–297.
312. Шелкова, Е. Н. Приемы работы мастеров при написании композиций «поставлений» Николая Чудотворца в Рождественском соборе // Ферапонтовские чтения 2004–2006. — Вып. 1: История и культура монастырей Русского Севера. — Ферапонтово : Вологжанин, 2007. — С. 129–137.

313. Шелкова, Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М. : Север. паломник, 2005. — 152 с. : ил.
314. Шелкова, Е. Н. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Стенопись Дионисия. 1502 г. Цикл «Вселенские соборы»: кат. // Ферапонтовские чтения. История и культура монастырей Русского Севера. — Вып. 6. — Ферапонтово : Вологжанин, 2014. — С. 229–259.
315. Шелкова, Е. Н. Стенопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 год. Росписи Никольского придела : кат. — Ферапонтово, 2013 // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Сайт]. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9 (дата обращения: 06.11.2020).
316. Шелкова, Е. Н. Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения 2015. История и культура монастырей Русского Севера. — Вып. 7. — Ферапонтово: Вологжанин, 2016. — С. 156–162.
317. Шемякова, Я. В. О двух иконах местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : ЯХМ, 2017. — С. 49–60.
318. Шмеман, А., протопресв. Евхаристия. Таинство Царства // Азбука веры : православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Shmeman/evharistija-tainstvo-tsarstva/3 (дата обращения: 06.08.2017).
319. Щенникова, Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля : Материалы и исследования. — М. : Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 122–153.

320. Щенникова, Л. А. Силы небесные: иконография и литургические тексты // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / под. ред. А. М. Лидова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. — С. 181–184.
321. Щербатова-Шевякова, Т. С. Из опыта работы копииста // Охраняется государством: сб. материалов I Российской конференции 25–27 марта 1991 г. : в 2 ч. — СПб. : СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 1992. — Ч. II. — С. 127–132.
322. Этингоф, О. Е. Акафист. Иконография // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. I. — М. : Православ. энцикл., 2000. — С. 376–378.
323. Этингоф, О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. — М. : Прогресс-традиция, 2000. — 312 с. : ил.
324. Этингоф, О. Е. Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. — С. 59–76.
325. Якобсон, А. Л. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в. // Древности Московского Кремля / отв. ред. Н. Н. Воронин, М. Г. Рабинович. — М. : Наука, 1971. — С. 230–247.
326. Ярославцев, И. П. Дополнение к методике консервации штукатурного основания в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М. : ВНИИР, 1991. — С. 263–272.
327. Ярославцев, И. П. Методика консервации штукатурного основания живописи скуфьи и барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. — Вып. III. — М. : Совет. художник, 1991. — С. 245–262.
328. Ainalov, D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. — Bd. I: Geschichte der russischen Monumentalkunst der Zeit des Grossfürstentums Moskau; Bd. II. — Berlin ; Leipzig : Walter de Gruyter & Co, 1933.

329. Alpatov, M., Brunov, N. Geschichte der altrussischen Kunst. — Augsburg : Dr. Benno Filser Verlag G.m.b.H., 1932. — 423 S.
330. Babić, G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes ikonographiques. — Paris : Klincksieck, 1969. — 191 p. : 135 il.
331. Black, M. The Book of Enoch or I Enoch // *Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha*. — Vol. VII. — Leiden : E. J. Brill, 1985. — 467 p.
332. Cameron, A. Continuity and Change in Sixth-Century Byzantium. — London : Variorum Reprints, 1981. — 378 p.
333. Constantini Porpherogeniti, imperatoris. De cerimoniis aulae buzantinae libri duo graece et latine : in 2 vols. / ed. I. I. Reiskii. — Bonnae : ed. Weberi, 1830. — Vol. 1. — 878 p.
334. Deichmann, F. W. Früchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna. — Baden-Baden : Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1958. — 413 Abb.
335. Deichmann, F. W. Ravenna, Hauptstadt Spätantiken Abendlandes. Kommentar. 11.3. Geschichte, Topographie, Kunst und Kultur. — Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1989. — Bd. 2.3. — 384 S.
336. Delehaye, S. Romanos le Mélode // *Analecta Bollandiana*. — Vol. 13. — Bruxelles : Société des Bollandistes, 1894. — P. 440–442.
337. Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium. — London : Kegan Paul Trench Trubner & Co, 1947. — 97 p.
338. Demus, O. The Mosaics of Saint Marco in Venice : in 2 vols. — Chicago : University of Chicago Press, 1984. — 358 p., 495 p.
339. Dufrenne, S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. — Paris : Librairie C, 1970. — 81 p.
340. Fink, A. Das weisse Antependium aus Kloster Heiningen // *Jahrbuch der Berliner Museen*. — Bd. 1. — Berlin, 1959. — S. 168–178 // JSTOR. [Электронная библиотека]. URL: http://www.jstor.org/stable/4125619?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 28.08.2016).

341. Frolow, A. Le Znamenié de Novgorod: les origins de la légende // *Revue des études slaves*. — Vol. 25. — Paris, 1949. — P. 45–72.
342. Gerstel, S. Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // *DOP*. — Vol. 52. — 1998. — P. 89–111.
343. Grabar, A. L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. — Paris : Collège de France, 1957. — 277 p.
344. Janin, R. Constantinople byzantine: Développement urbain et repertoire topographique. — Paris : Institut Français d'Etudes Byzantines, 1964. — 542 p.
345. Janin, R. La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. — Vol. 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, pt. 3: Les églises et les monastères. — Paris : Institut Français d'Etudes Byzantines, 1969. — P. 161–170.
346. Lourié, B. L'Histoire Euthymiaque : l'oeuvre du Patriarche Euthymios/Euphemios de Constantinople (490–496, †515) // *Warszawskie Studia Teologiczne*. — 2007. — T. XX, № 2. — P. 189–221 // *Akademia Katolicka (Collegium Joanneum) w Warszawie*. [Сайт]. URL: <https://akademiatolicka.pl/wp-content/uploads/wst/20-2/Lourie.pdf> (дата обращения: 25.01.2021).
347. Lourié, B. The Feast of Pokrov, its Byzantine Origin, and the Cult of Gregory the illuminator and Isaac the Parthian (Sahak Partcev) in Byzantium // *Ars Christiana: In Memoriam Michail F. Murianov (21.XI.1928 – 6.VI.1995)*. — *Scrinium VII–VIII*, 1. — Piscataway, NJ, USA : Gorgias Press, 2012. — P. 231–331 // *Academia*. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/454200/THE_FEAST_OF_POKROV_ITS_BYZANTINE_ORIGIN_AND_THE_CULT_OF_GREGORY_THE_ILLUMINATOR_AND_ISAAC_THE_PARTHIAN_SAHAK_PARTCEV_IN_BYZANTIUM (дата обращения: 30.01.2021).
348. Mateos, J. Le Typicon de la Grand Eglise : in 2 vols. — Roma : Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1962–1963. — Vol. I: Le cycle des douze mois (*Orientalia Christiana Analecta*, 165). — XXIV + 387 p.

349. Papadopoulo-Kerameus, A. Mitteilungen über Romanos // *Byzantinische Zeitschrift*. — 1893. — Bd. 2. — S. 599–605.
350. Popova, A. The Acheiropoietos images in St. Georges at Pološko // *Patrimonium*. — МК 11. — Skopje, 2013. — P. 157–164 // Каламус : Центар за културно и духовно наследство Македонски. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kalamus.com.mk/pdf_spisanija/patrimonium_6/013%20=%20014_3%20Patrimonium%202013%20Ana%20Popova%20OK.pdf (дата обращения: 15.12.2017).
351. Runciman, S. *The Great Church in Captivity : A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek Oar of Independence*. — London : Cambridge U. P., 1968. — 468 p.
352. Seibt, W. Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios: zur Ikonographie der Gottesmutter-ikone, die 1030/1031 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde // *Byzantina*. — 1985. — Vol. 13. — P. 551–562.
353. Terry, A., Maguire, H. *Dynamic Splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Porec : in 2 vols.* — Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 2007. — Vol. 1. — 224 p.
354. Todić, B. L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Soročani // *Древнерусское искусство. Русь, Византия, Балканы. XIII век*. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. — С. 43–57.
355. Underwood, P. *The Kariye Djami : in 4 vols.* — Series LXX. — New York : Bollingen Foundation ; Pantheon Books, 1966. — Vol. 1. — 321 p.
356. Walter, Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. — London : Variorum Publications, 1982. — 279 p.
357. Walter, Ch. Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme? // *Studenica et l'art Byzantin autour de l'année 1200 / ed. V. Korać*. — Beograd, 1988. — P. 219–224.
358. Walter, Ch. *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*. — Paris : Institut Français, 1970. — 299 p.

359. Walter, Ch. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. — Hampshire : Ashgate, 2003. — 317 p.
360. Weitzmann, K. *Studies in the arts at Sinai*. — Princeton, NJ : Princeton University Press, 1982. — 449 p.
361. Wenger, A. *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du V^e au X^e siècle : Etudes et documents*. — Paris : Institut français d'études byzantines, 1955. — 102 p.
362. Wenger, A. *Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Léon I // Revue des études byzantines 1952*. — Paris, 1953. — T. 10. — P. 47–59.
363. Zervou Tognazzi, I. *L'Iconografia e la «Vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. — [N. s.], 1986. — Vol. 40. — P. 262–287.

Список публикаций автора по теме диссертации**Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ:**

1. Силина, О. В. Цикл композиций на столпах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря как пространственный церковный календарь // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2015. — № 7 (57), ч. 1. — С. 161–165. (0,47 п. л.)

2. Силина, О. В. Архангелы в стенописи западного фасада собора Ферапонтова монастыря. К вопросу о становлении иконографической традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2017. — № 10 (84), ч. 2. — С. 148–152. (0,5 п. л.)

3. Силина, О. В. Фреска «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» в стенописи 1502 года соборной церкви Ферапонтова монастыря. Интерпретация и символика // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2018. — № 1 (87). — С. 138–142. (0,52 п. л.)

4. Силина, О. В. Принципы пространственной взаимосвязи изображений диаконов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археологи и искусствоведение. — СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2022. — № 69 (2022). — С. 177–184. (0,63 п. л.)

Статьи в специализированных сборниках, сборниках материалов конференций, в отечественных научных изданиях и журналах:

5. Силина, О. В. [Предисловие и комментарии к клеймам] // Жития преподобных Ферапонта и Мартиниана Белозерских в иконе 1732 года. — Вологда : Вологжанин, 2011. — С. 7–11. (0,23 п. л.)

6. Силина, О. В. Иконография преподобного Мартиниана Белозерского (по памятникам начала XVI – конца XX века) // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М. : ЛК пресс, 2014. — № 4 (115). — С. 28–45 (2,25 п. л.)

7. Силина, О. В. Роль поясных орнаментов в сакральном пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // История и культура ростовской земли 2014 : сб. ст. / под ред. А. Г. Мельника. — Ростов Ярославский, Музей ростовский Кремль, 2015. — С. 85–104. (0,66 п. л.)

8. Силина, О. В. Циклы нижней пространственной зоны соборной стенописи Дионисия 1502 года и их связь с литургической практикой // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиции и современность. — М. : РГГУ, 2017. — С. 15–31. (1,03 п. л.)

9. Силина, О. В. «Служба святых отец» в стенописи Дионисия 1502 года и ее связь с литургической практикой // Афон – Светоч Православия: взаимодействие культур : сб. ст. / сост. Ю. Г. Бобров. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. — С. 272–282. (0,84 п. л.)

10. Силина, О. В. Программа порталной росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. К вопросу о литературном источнике // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2017. — С. 35–48. (0,75 п. л.)

11. Силина, О. В. Фреска над захоронением преподобного Мартиниана в Ферапонтовом монастыре. Архитектурная ситуация и связь с росписью собора Рождества Богородицы // VII Кирилло-Новоезерские чтения : сб. ст. / под. ред.

Т. А. Москаленко. — Белозерск : Белозер. обл. краевед. музей, 2017. — С. 595–608. [Электронная версия]. — URL: <http://belozermus.ru/wp-content/uploads/2017/02/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E.%D0%92..pdf> (1,25 п. л.)

12. Силина, О. В. Иконография прп. Мартина Белозерского // Православная энциклопедия / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — Т. XLIV. — М. : Православ. энцикл., 2017. — С. 189–193. (0,7 п. л.)

13. Силина, О. В. Особенности изображения деисуса в росписи западного портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXII Научные чтения памяти И. П. Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2018. — С. 41–55. (0,81 п. л.)

14. Силина, О. В. «Дева днесь предстоит в церкви». Композиция «Покров Богородицы» в стенописи собора Ферапонтова монастыря // XXIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сб. ст. / под ред. А. С. Преображенского. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2019. — С. 30–40. (0,59 п. л.)

15. Силина, О. В. Фреска «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами» в стенописи 1502 года соборной церкви Ферапонтова монастыря // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация. Материалы III Междунар. науч.-практ. конф. С.-Петербург, 16–19 нояб. 2018 г., Ин-т им. И. Е. Репина / под ред. Ю. Г. Боброва. — СПб. : Чистый лист, 2019. — С. 263–269. (0,5 п. л.)

16. Силина, О. В. Пространственные взаимосвязи композиций стенописи Дионисия на столпах в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2020. — С. 13–28. (0,9 п. л.)

17. Силина, О. В. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Особенности декора нижней пространственной зоны // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ : Тезисы докладов Междунар.

науч.-практ. конф. проф.-преподават. состава, молодых ученых и студентов. — Т. 2. — М. : МАРХИ, 2020. — С. 165–167. (0,19 п. л.)

18. Силина, О. В. Византийские Влахерны и Белоозеро: возможный пример сакральной топографии // *Historia Provinciae – Журнал региональной истории*. — 2020. — Т. 4. № 1. — С. 16–27. [Электронная версия]. — URL: <http://hpchsu.ru/arkhiv/zhurnal-regionalnoy-istorii-t-4-1/vizantiyskie-vlakherny-i-beloozero-vozmozhnyy-primer-sakralnoy-topografii/> (1,39 п. л.). Silina, O. “The Byzantine Blachernae and Beloozero: a Probable Example of Sacred Topography.” *Historia Provinciae – The Journal of Regional History*. — 2020. — Vol. 4, no. 1. — P. 27–43. [Электронная версия]. — URL: <http://hpchsu.ru/arkhiv/zhurnal-regionalnoy-istorii-t-4-1/vizantiyskie-vlakherny-i-beloozero-vozmozhnyy-primer-sakralnoy-topografii/> (1,39 п. л.)

19. Силина, О. В. Цикл фресок Дионисия на щеках подпружных арок в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2021. — С. 6–19. (0,78 п. л.)

20. Силина, О. В. Образы ветхозаветных праотцев и патриархов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2022. — С. 29–37. (0,52 п. л.)

21. Силина, О. В. Образы евангелистов в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Принцип последовательности и композиционные особенности // XXVII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Звездиной. — Ярославль : Яросл. художеств. музей, 2023. — С. 33–39. (0,38 п. л.)

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Силина Ольга Владимировна

**ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
КОМПОЗИЦИЙ И ТЕМАТИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ
В РОСПИСИ 1502 ГОДА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ
ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

ТОМ II

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, профессор
Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербург
2024

Оглавление

Список иллюстраций	3
Альбом иллюстраций.....	15

Список иллюстраций

1. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502, Дионисий. Фотография автора.
2. Райские врата и Богоматерь в Раю. Композиция «Страшный суд». 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
3. Спас на престоле. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
4. Благословляющая десница Спаса на престоле. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД.
5. Деисус. 1502, Дионисий. Нарастание насыщенности цветов слева направо в группах предстоящих. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора.
6. Деисус из композиции «Страшный суд». 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Реконструкция автора.
7. Схема пространственной взаимосвязи изображения Спаса на престоле (западный фасад) и композиций в интерьере собора Рождества Богородицы. Рисунок автора.
8. Богоматерь с Младенцем Христом, прп. Иоанн Дамаскин и Косма Маюмский. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
9. Свиток в руке прп. Иоанна Дамаскина. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотография автора.

10. Деисус и сцены Рождества Богородицы. 1502, Дионисий. Горизонтальные регистры росписи западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
11. Ласкание Марии. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
12. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Кон. XIII – нач. XIV в., Мануил Панселин. Успенский собор Протата в Карее. Афон. Источник: <https://philologist.livejournal.com/7194525.html>
13. Богоматерь Печерская. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
14. Богоматерь в медальоне. XIV в. Мозаика из церкви Христа Спасителя в Полях (Кахрие-Джами), монастырь Хора. Константинополь; Богоматерь с Младенцем. Резная каменная. Конец XI – XII в. ММК. Источники: <https://www.weloveist.com/listing/chora-church>; <https://collectiononline.kreml.ru/entity/ОБЪЕКТ/36216>
15. Фрески архивольтов. 1502, Дионисий. Западный портал собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора.
16. Архангелы Михаил и Гавриил. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
17. Складень с изображением Христа Пантократора и архангелов. XI – XII вв. Церковь Пророка Ионы в Енаши. Сванетия, Грузия. Частный фотоархив.
18. Фреска над захоронением прп. Мартиниана. 1502, Дионисий. Южный фасад собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
19. Фреска над захоронением прп. Мартиниана по Описи Ферапонтова монастыря 1747 г. Реконструкция автора.
20. Преподобные Ферапонт и Мартиниан Белозерские. Около 1673 г. Икона из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. КБИАХМЗ.
21. Богоматерь Печерская. 1753 г. Икона из праздничного чина иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. КБИАХМЗ.

22. Крест-энколпион. XIII в. [репр.] // Гнутова С. В. Крест в России. М. : Даниловский благовестник, 2006. Ил. 134 б.
23. Совмещение изображений свт. Николая Мирликийского исполненных Дионисием на фреске и иконе из иконостаса собора Рождества Богородицы. Схема автора.
24. Композиционная структура фрески над погребением прп. Мартиниана. Схема автора.
25. Место расположения фрески над погребением прп. Мартиниана на южной стене собора Рождества Богородицы. Схема автора.
26. Воскрешение дочери Иаира. Исцеление кровоточивой жены. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
27. Притча о брачном пире. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
28. Притча о девах разумных и неразумных. 1502, Дионисий. Фреска западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
29. Пир в доме Симона прокаженного. 1502, Дионисий. Фреска северного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
30. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Юго-западное направление. Схема автора.
31. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Северо-восточное направление. Схема автора.
32. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Восточное направление. Схема автора.

33. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Южное направление. Схема автора.
34. Богоматерь с архангелами и предстоящими. XIV в. Мозаика конхи левой апсиды кафедрального собора в Мессине. Сицилия. Источник: <http://www.colapisci.it/Cola-Ricerca/Luoghi/cattedrale/mosaicoabsidesinistra.htm>
35. Богоматерь с архангелами и предстоящими. XIV в. Мозаика конхи левой апсиды кафедрального собора в Мессине. Сицилия. Источник: <http://www.colapisci.it/Cola-Ricerca/Luoghi/cattedrale/mosaicoabsidesinistra.htm>
36. Изображения на столпах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
37. Свв. вмчч. Федор Тирон и Федор Стратилат; Георгий Победоносец и Димитрий Солунский. 1502, Дионисий. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора.
38. Схема расположения дней памяти святых в круге календарного года. Рисунок автора.
39. Схема соотнесения дат памятей святых с их пространственным местоположением на гранях столпов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
40. Схема взаимосвязи изображений на западной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
41. Схема взаимосвязи изображений на восточной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
42. Схема взаимосвязи изображений на северной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
43. Схема взаимосвязи изображений на южной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
44. Фрески Спасо-Преображенского собора в Ярославле. 1564 г. Фотография автора.

45. Схема взаимосвязи изображений северо-западного и юго-западного столпов Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Рисунок автора.
46. Схема взаимосвязи изображений северо-восточного и юго-восточного столпов Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Рисунок автора.
47. Композиции Вселенских Соборов. 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
48. Схема взаимосвязи композиций Вселенских соборов в храмовом пространстве. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
49. Страшный Суд. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
50. а, б. Голова змея мытарств и праотец Адам. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД. Рисунок автора.
51. а, б, в. Графья змея мытарств. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД. Рисунок автора.
52. Чешуя змея мытарств. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД.
53. Богоматерь в Раю. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
54. Фрески центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502, Дионисий. Фотография автора.
55. Богоматерь с Младенцем Христом на престоле. Ветхозаветные пророки. 1502, Дионисий. Фрески алтаря собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
56. Схема пространственной взаимосвязи образов пророков на арке вимы с принципом хронологической последовательности. Рисунок автора.
57. Схема пространственной взаимосвязи образов пророков на арке вимы с принципом минологической последовательности. Рисунок автора.

58. Служба святых отцов. 1502, Дионисий. Фреска северной стены центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
59. Служба святых отцов. 1502, Дионисий. Фреска южной стены центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
60. Схема движения календарей в алтарном пространстве. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
61. Схема движения календарей в алтарном пространстве. Благовещенский собор Московского Кремля. Рисунок автора.
62. Схема соответствия текстов на свитках святителей чтению молитв на литургии. Алтарное пространство собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
63. Схема хода Литургии свт. Иоанна Златоуста в алтарном пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
64. Никольский придел. Южная апсида собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
65. Свт. Николай Мирликийский. 1502, Дионисий. Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
66. Симметричное расположение сцен в Никольском приделе относительно центральной оси. Схема автора.
67. Тематическая и композиционная связь расположенных друг напротив друга сцен: «Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы». Арка перехода из Никольского придела в алтарь. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора.
68. Пространственные взаимосвязи сцен нижнего яруса росписи Никольского придела: прижизненных и посмертных чудес свт. Николая Мирликийского; преставления свт. Николая и перенесения мощей из Мир Ликийских в Бари. Схема автора.

69. Схема пространственных взаимосвязей образов целителей на арке южной апсиды (Никольского придела). Рисунок автора.
70. Пространственные взаимосвязи сцен и образов Никольского придела. Схема автора.
71. Жертвенник. Северная апсида собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
72. Видение Евлогия. 1502, Дионисий. Фреска северной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
73. Свв. диаконы. 1502, Дионисий. Фреска северной и южной стен жертвенника собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
74. Схема пространственных взаимосвязей диаконов в жертвеннике собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
75. Схема пространственных взаимосвязей апостолов из 70-ти на арке северной апсиды (жертвеннике) собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
76. Схема пространственных взаимосвязей композиций и образов в нижних циклах росписей жертвенника, алтаря и Никольского придела. Симметрия структур связей относительно центральной оси собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
77. Схема пространственных взаимосвязей фигур на арках жертвенника, алтаря и Никольского придела. Симметрия структур связей относительно центральной оси собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
78. Схема пространственных взаимосвязей сцен цикла Акафиста Пресвятой Богородицы в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
79. Сцены Благовещения в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.

80. «Сила Вышняго осени тогда...». Акафист Богородицы, кондак 3. 1502, Дионисий. Фреска северной грани юго-восточного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
81. «Сила Вышняго осени тогда...». Акафист Богородицы, кондак 3. 1502, Дионисий. Фреска западной грани юго-восточного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД.
82. «Слышаша пастырие Ангелов поющих...» Акафист Богородицы, икос 4. 1502, Дионисий. Фреска южной грани северо-западного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
83. «Новую показа тварь...». Акафист Богородицы, икос 7. 1502, Дионисий. Фреска восточной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
84. Предполагаемая дверца тайника и фреска восточной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Реконструкция автора.
85. «Странное рождество видевши...». Акафист Богородицы, кондак 8. 1502, Дионисий. Фреска западной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
86. Схема пространственных взаимосвязей цикла композиций Акафиста Богородицы с фресками стен четверика собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
87. Покров Богородицы. 1502, Дионисий. Фреска восточной люнеты собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
88. Соответствие композиционной структуры фрески конструктивным элементам архитектуры собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
89. Покров Богоматери. Икона второй половины XIV в. ГТГ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=648

90. Покров Богоматери. Конец XV в. Икона из Покровского монастыря в Суздале. ВСМЗ. Источник: <https://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-ikony-prazdnika/>
91. Покров Богоматери. Икона-таблетка. Конец XV в., Новгород. НГОМЗ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=580
92. Чудеса и притчи Христовы. Цикл композиций размещенных на сводах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
93. Брак в Кане Галилейской. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
94. Фрески подпружных арок в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
95. Схема пространственных взаимосвязей образов на северной подпружной арке. Рисунок автора.
96. Схема пространственных взаимосвязей образов на южной подпружной арке. Рисунок автора.
97. Схема пространственных взаимосвязей образов на западной подпружной арке. Рисунок автора.
98. Схема пространственных взаимосвязей образов на восточной подпружной арке. Рисунок автора.
99. Богоматерь «Воплощение» с архангелами. 1502, Дионисий. Фреска щеки восточной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
100. Собор архангела Михаила. Икона второй половины XIII в. ГРМ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=538
101. Собор архангела Михаила. Икона XIV в. Бачковский монастырь. Болгария. Источник: <https://diomedes2.livejournal.com/83171.html>
102. Богоматерь «Знамение» с архангелами Михаилом и Гавриилом, свв. Николой и Прокопием. Икона XV в. (?). Новгород. Деталь. НГОМЗ. [репр.] // Смирнова Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Средневековое

- искусство. Русь. Грузия / Ред. Г. В. Алибегашвили. М. : Наука, 1978. Ил. С. 207.
103. Выделение фигур архангелов Михаила и Гавриила на фреске собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора.
104. Богоматерь «Знамение» с архангелами и избранными святыми: свт. Николаем Чудотворцем, апостолом Петром, пророком Илией и Георгием Победоносцем. Икона XV в. Русский север. ГТГ. [репр.] // Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVII вв. Опыт истоико-художественной классификации. В 2-х томах. Т. I. М. : Искусство, 1963. Таб. 239.
105. Текст подписи под композицией «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами». 1502, Дионисий. Фреска щеки восточной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД.
106. Свт. Василий Великий. 1502, Дионисий. Фреска щеки южной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
107. Свт. Григорий Богослов. 1502, Дионисий. Фреска щеки северной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
108. Свт. Иоанн Златоуст. 1502, Дионисий. Фреска щеки западной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
109. Схема соотношения дней поминовения святителей с их местоположением на щеках подпружных арок в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
110. Панагия из Симонова монастыря. Конец XIV – начало XV в. ГРМ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2155
111. Панагия из Спасо-Каменного монастыря. Первая половина XV в. ВГИАХМЗ. Источник: <https://www.booksite.ru/fulltext/exp/ozi/tsi/ya/7.htm>
112. Схема совмещения панагии с планом собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.

113. Евангелист Иоанн Богослов. 1502, Дионисий. Северо-восточный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
114. Евангелист Матфей. 1502, Дионисий. Юго-восточный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
115. Евангелист Марк. 1502, Дионисий. Юго-западный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
116. Евангелист Лука. 1502, Дионисий. Северо-западный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
117. Схема соотнесения текста Анафоры с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
118. Схема соотнесения последовательности текстов в Евангелие тетр с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
119. Схема соотнесения образов видения из «Откровения» ап. Иоанна Богослова с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
120. Схема соотнесения образов видения из пророчества Иезекииля с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
121. Фрески купола и парусов. 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.
122. Праотец Авель. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
123. Праотец Енос. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
124. Праотец Мельхиседек. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
125. Праотец Ной. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.

126. Схема разделения образов праотцев в соответствии с руками I и II мастеров. Рисунок автора.
127. Схема парного размещения образов праотцев в барабане собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.
128. Схема размещения образов праотцев в барабане ц. Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г. Рисунок автора.
129. Схема размещения образов праотцев в барабане ц. Симеона Богоприимца в Зверином монастыре в Новгороде. 1489 г. Рисунок автора.
130. Схема размещения образов праотцев в барабане Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле. 1564 г. Рисунок автора.
131. Пантократор и архангелы. 1502, Дионисий. Фрески купола и барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
132. Архангел Михаил. 1502, Дионисий. Фрески барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
133. Архангел Гавриил. 1502, Дионисий. Фрески барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
134. Образ Христа Пантократора в куполе собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Вид на восток. Фотография автора.
135. О Тебе радуется. 1502, Дионисий. Фреска северной люнеты собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
136. «О, Всепетая Мати...». Акафист Богородицы, кондак 13. 1502, Дионисий. Фреска северной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД.
137. Летописная запись на откосе северных дверей собора Рождества Богородицы. 1502, Дионисий. Фотоархив МФД.
138. Церковь «Положения Ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах». 1485. Из села Бородава. КБИАХМЗ. Фотография автора.
139. «Взбранной Воеводе...». Акафист Богородицы, кондак 1. 1502, Дионисий. Фреска северной грани северо-западного столпа. Фотоархив МФД.

Альбом иллюстраций



Ил. 1. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502, Дионисий. Фотография автора



Ил. 2. Райские врата и Богоматерь в Раю. Композиция «Страшный суд». 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 3. Спас на престоле. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы ФерAPONTOVA монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



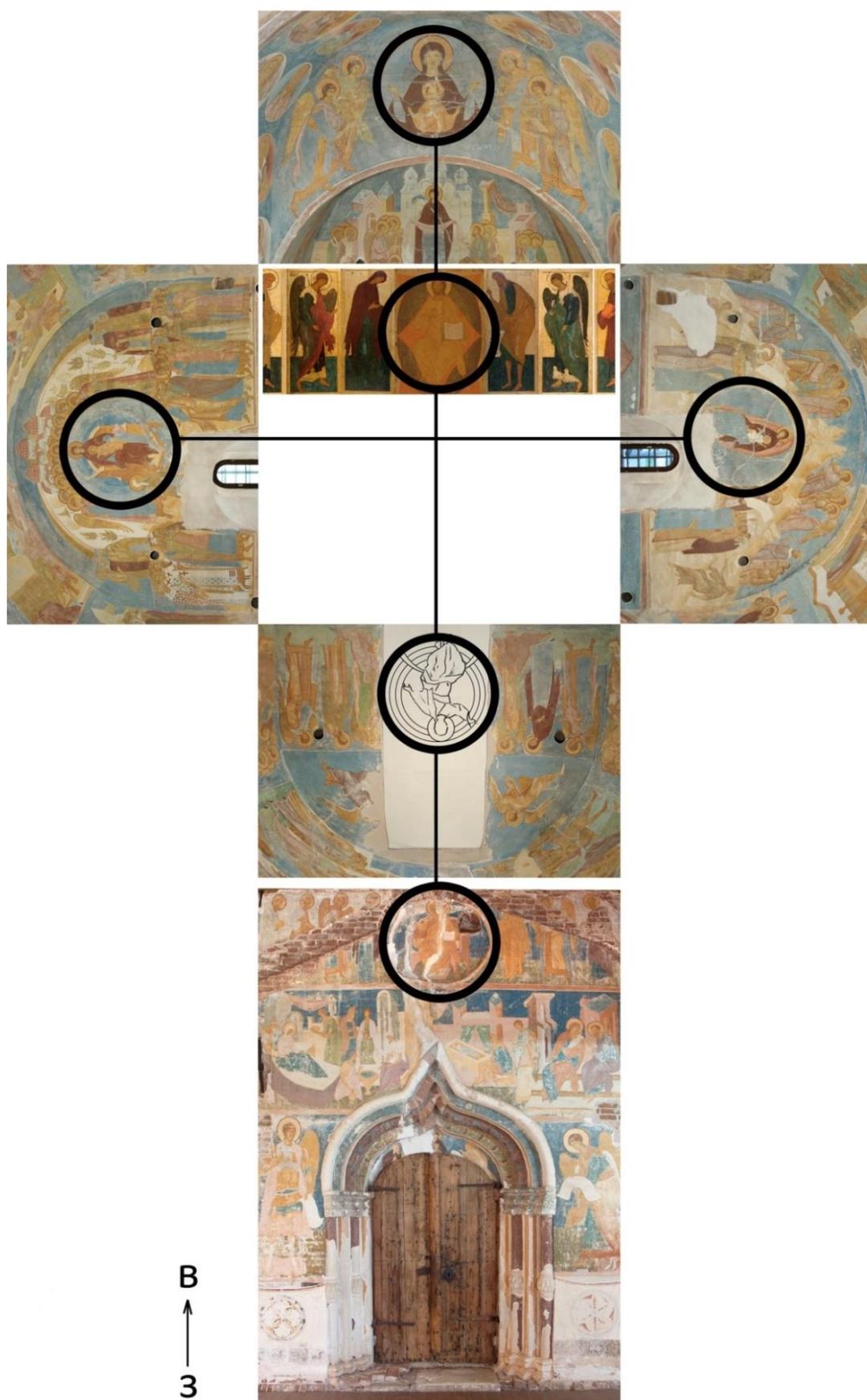
Ил. 4. Благословляющая десница Спаса на престоле. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



Ил. 5. Деисус. 1502, Дионисий. Нарастание насыщенности цветов слева направо в группах предстоящих. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора



Ил. 6. Деисус из композиции «Страшный суд». 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Реконструкция автора



Ил. 7. Схема пространственной взаимосвязи изображения Спаса на престоле (западный фасад) и композиций в интерьере собора Рождества Богородицы. Рисунок автора



Ил. 8. Богоматерь с младенцем Христом, преподобные Иоанн Дамаскин и Косма Маюмский. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 9. Свиток в руке прп. Иоанна Дамаскина. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотография автора



Ил. 10. Деисус и сцены Рождества Богородицы. 1502, Дионисий. Горизонтальные регистры росписи западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Фотография автора



Ил. 11. Ласкание Марии. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 12. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Кон. XIII — нач. XIV в., Мануил Панселин. Успенский собор Протата в Карее. Афон. Источник: <https://philologist.livejournal.com/7194525.html>



Ил. 13. Богоматерь Печерская. 1502, Дионисий. Фреска тимпана западных дверей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



Ил. 14. Богоматерь в медальоне. XIV в. Мозаика из церкви Христа Спасителя в Полях (Кахрие-Джами), монастырь Хора. Константинополь. Деталь; Богоматерь с Младенцем. Конец XI-XII в. Камень. Константинополь, Византия. ММК. Источники:
<https://www.weloveist.com/listing/chora-church>
<https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/36216>



Ил. 15. Фрески архивольтов. 1502, Дионисий. Западный портал собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Схема автора



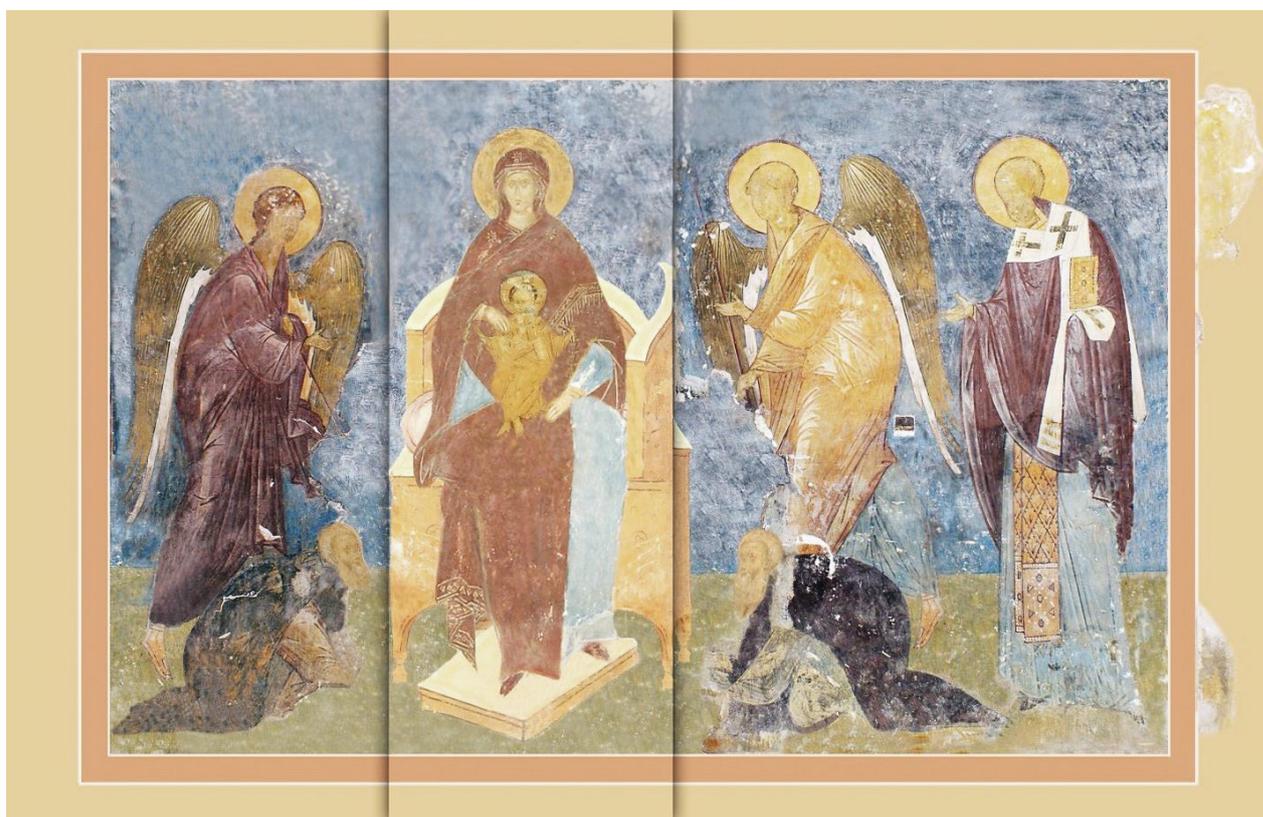
Ил. 16. Архангелы Михаил и Гавриил. 1502, Дионисий. Фреска западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



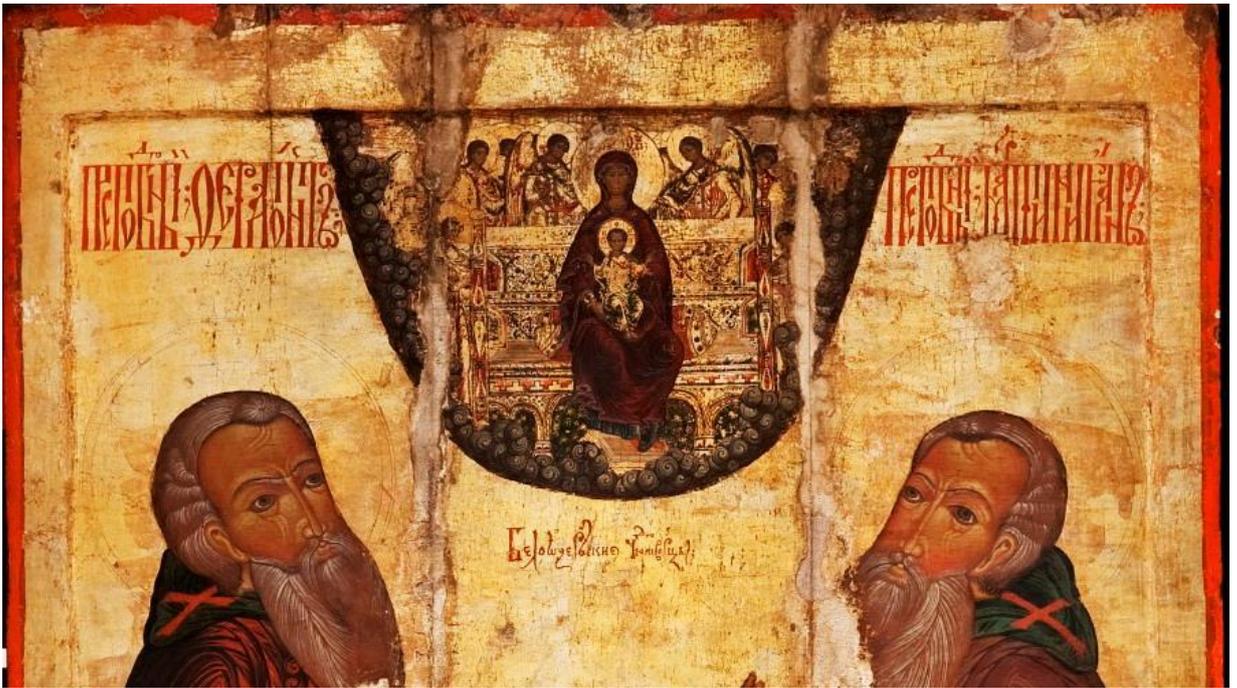
Ил. 17. Складень с изображением Христа Пантократора и архангелов XI – XII вв. Церковь Пророка Ионы в Енаши. Сванетия, Грузия. Частный фотоархив



Ил. 18. Фреска над захоронением прп. Мартиниана. 1502, Дионисий. Южный фасад собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



Ил. 19. Фреска над захоронением прп. Мартиниана по Описи Ферапонтова монастыря 1747 г. Реконструкция автора



Ил. 20. Преподобные Фераонт и Мартиниан Белозерские. Около 1673 г. Икона из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. КБИАХМЗ.



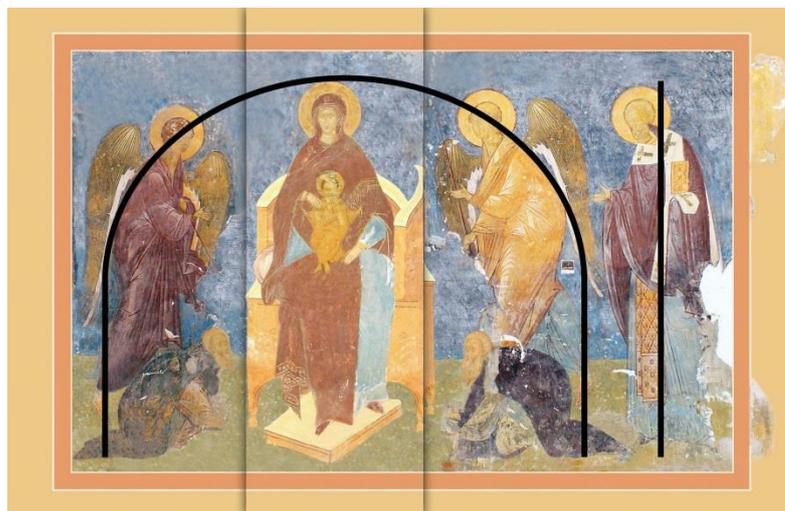
Ил. 21. Богоматерь Печерская. 1753 г. Икона из праздничного чина иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. КБИАХМЗ



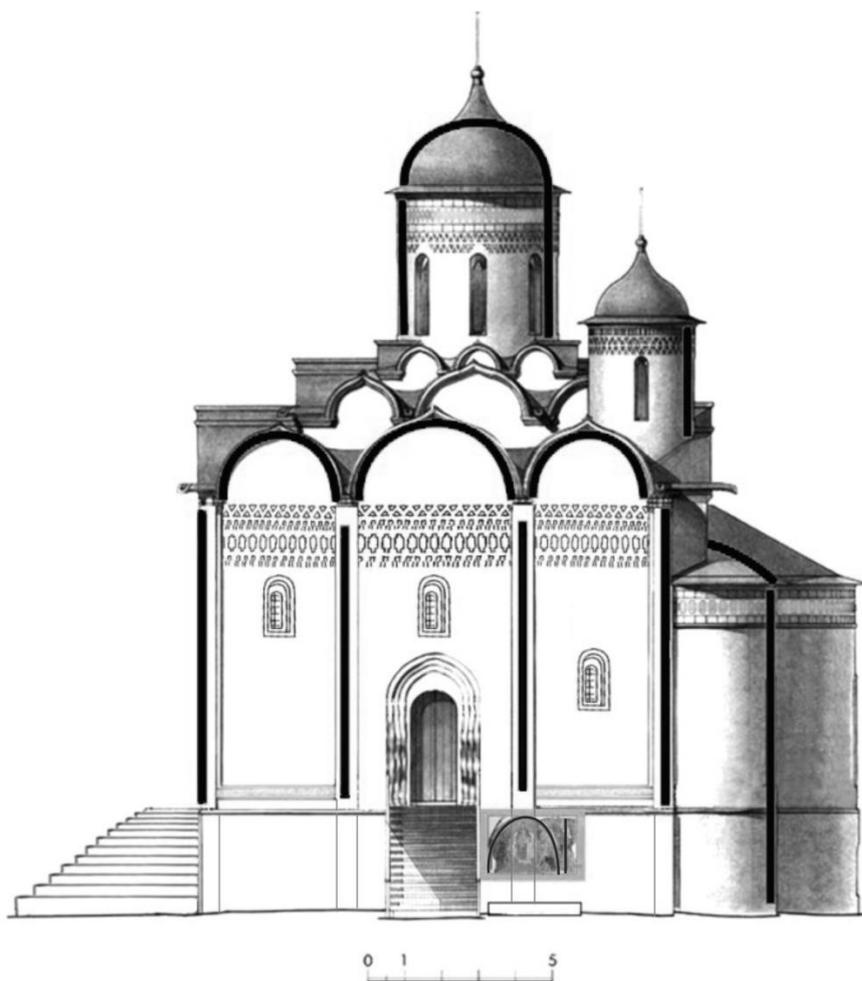
Ил. 22. Крест-энколпион. XIII в. [репр.] // Гнутова С. В. Крест в России. М. : Даниловский благовестник, 2006. Ил. 134 б



Ил. 23. Совмещение изображений свт. Николая Мирликийского исполненных Дионисием на фреске и иконе из иконостаса собора Рождества Богородицы. Схема автора



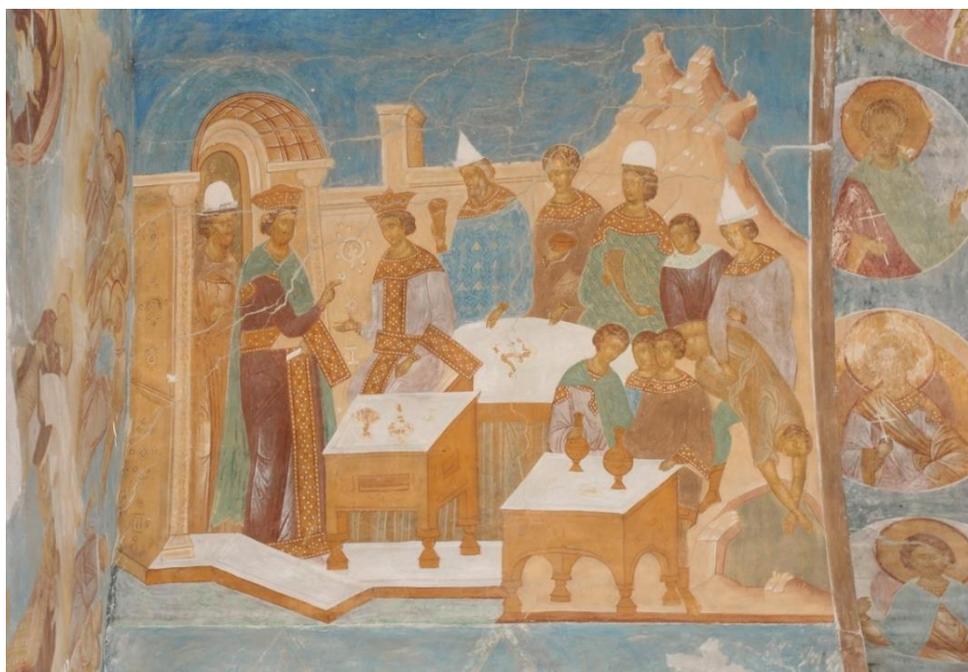
Ил. 24. Композиционная структура фрески над погребением прп. Мартиниана. Схема автора



Ил. 25. Место расположения фрески над погребением прп. Мартиниана на южной стене собора Рождества Богородицы. Схема автора



Ил. 26. Воскрешение дочери Иаира. Исцеление кровоточивой жены. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 27. Притча о брачном пире. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 28. Притча о девах разумных и неразумных. 1502, Дионисий. Фреска западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 29. Пир в доме Симона прокаженного. 1502, Дионисий. Фреска северного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 30. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Юго-западное направление. Схема автора



Ил. 31. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Северо-восточное направление. Схема автора



Ил. 32. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Восточное направление. Схема автора



Ил. 33. Пространственная взаимосвязь архитектуры и изображений за счет схожести композиционных структур. Интерьер собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Южное направление. Схема автора



Ил. 34. Богоматерь с архангелами и предстоящими. XIV в. Мозаика конхи левой апсиды кафедрального собора в Мессине. Сицилия. Источник: <http://www.colapisci.it/Cola-Ricerca/Luoghi/cattedrale/mosaicoabsidesinistra.htm>



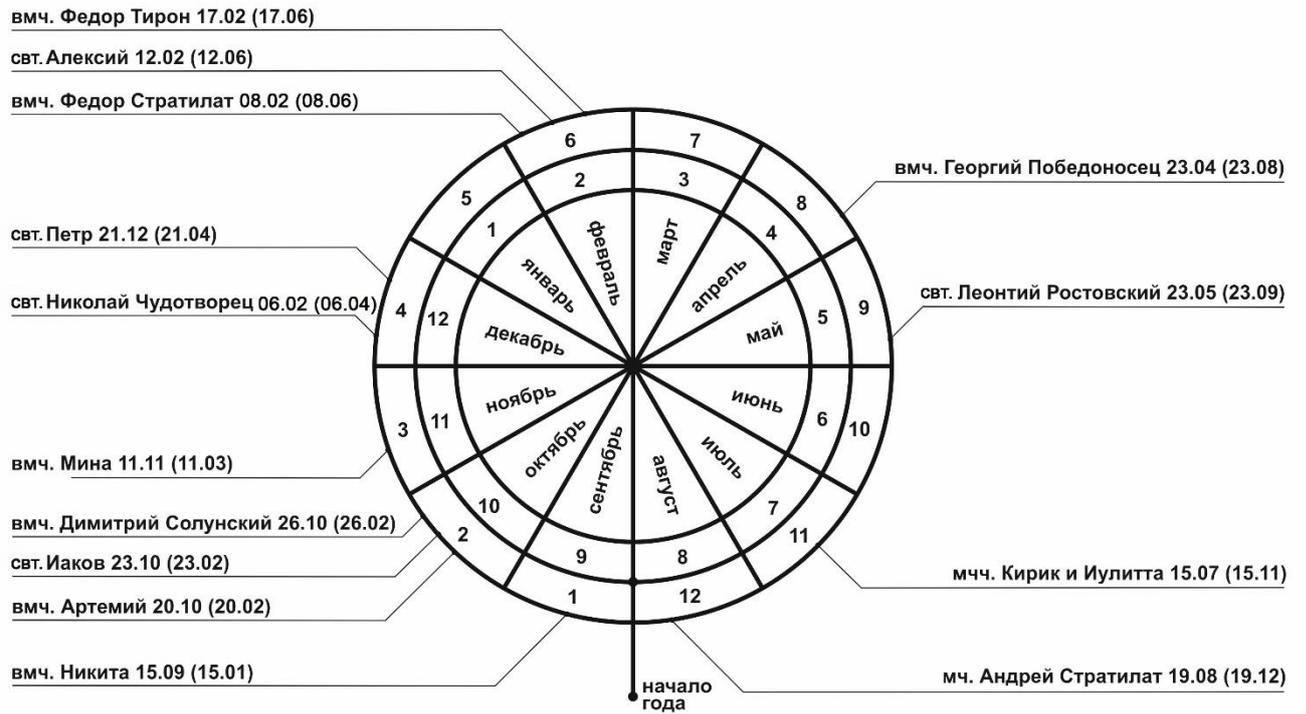
Ил. 35. Богоматерь с архангелами и предстоящими. XIV в. Мозаика конхи левой апсиды кафедрального собора в Мессине. Сицилия. Источник: <http://www.colapisci.it/Cola-Ricerca/Luoghi/cattedrale/mosaicoabsidesinistra.htm>



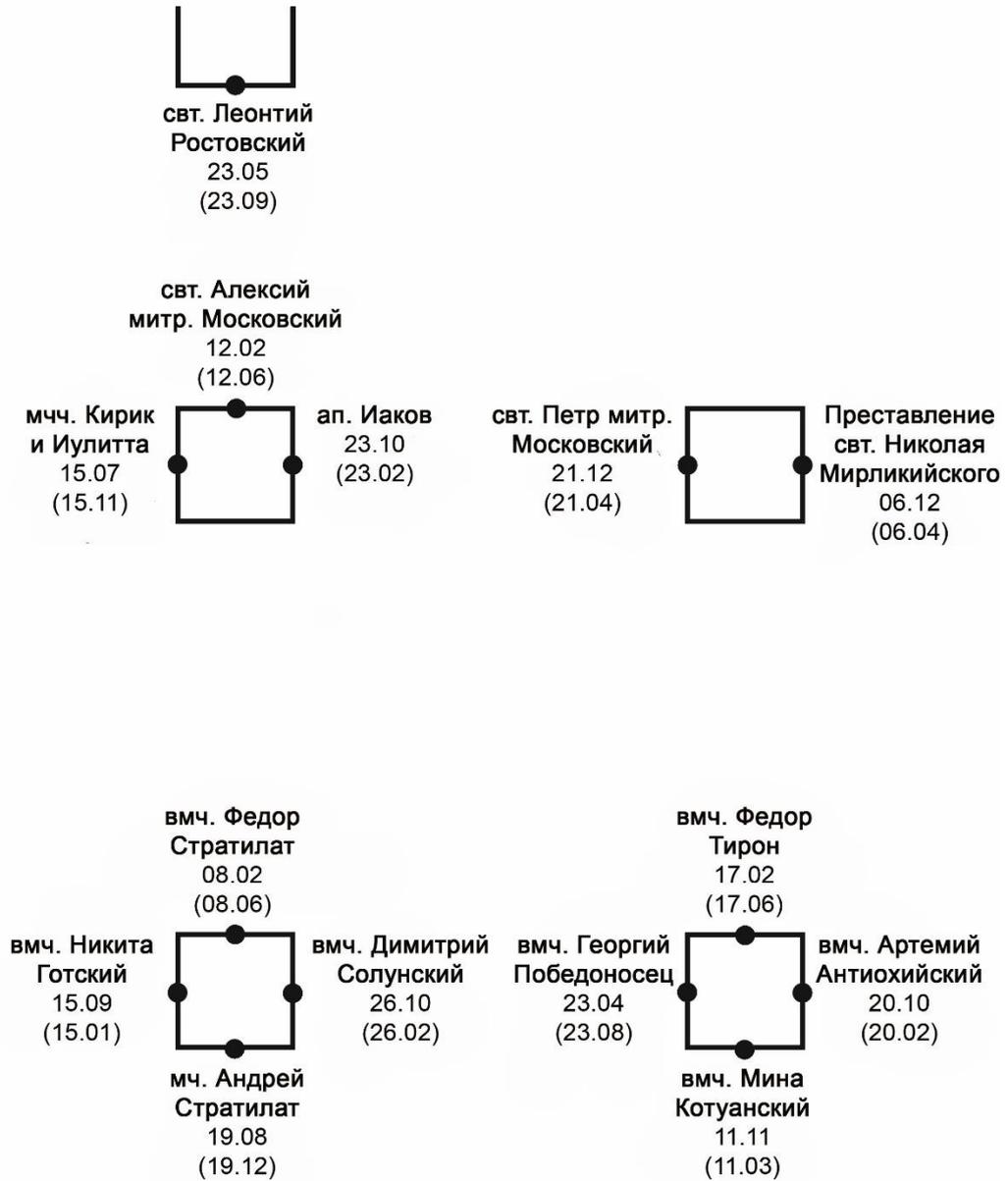
Ил. 36. Изображения на столпах собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря.
Фотография автора



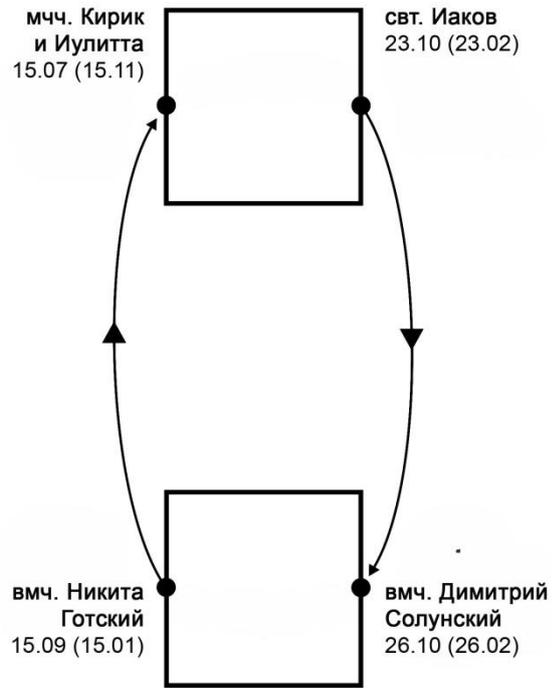
Ил. 37. Свв. вмчч. Федор Тирон и Федор Стратилат; Георгий Победоносец и Димитрий Солунский. 1502, Дионисий. Интерьер собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря.
Фотография И. С. Хоботова. Схема автора



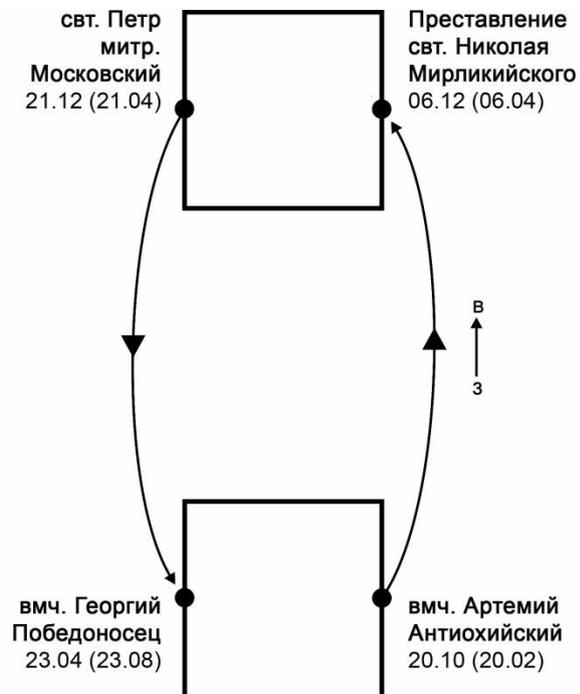
Ил. 38. Схема расположения дней памяти святых в круге календарного года. Рисунок автора



Ил. 39. Схема соотнесения дат памятей святых с их пространственным местоположением на гранях столпов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 42. Схема взаимосвязи изображений на северной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора

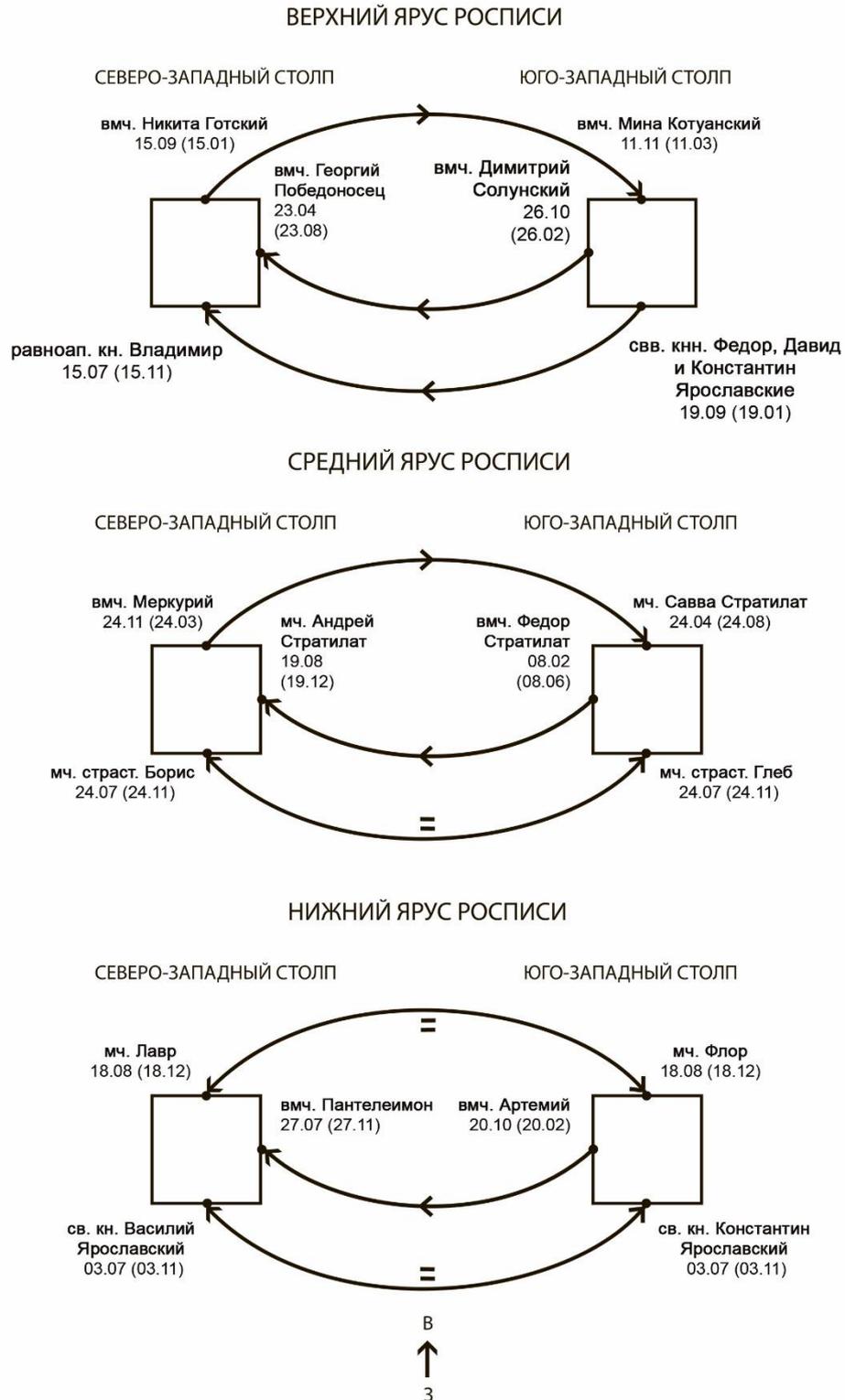


Ил. 43. Схема взаимосвязи изображений на южной паре столпов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 44. Фрески Спасо-Преображенского собора в Ярославле. 1564 г. Фотография автора

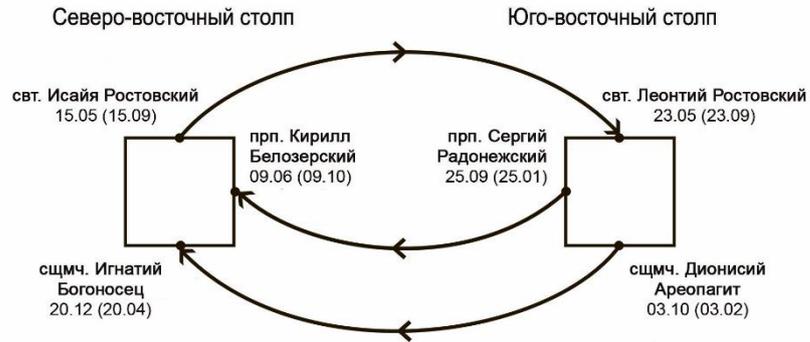
Спасо-Преображенский собор (Ярославль)
Стенопись северо-западного и юго-западного столпов



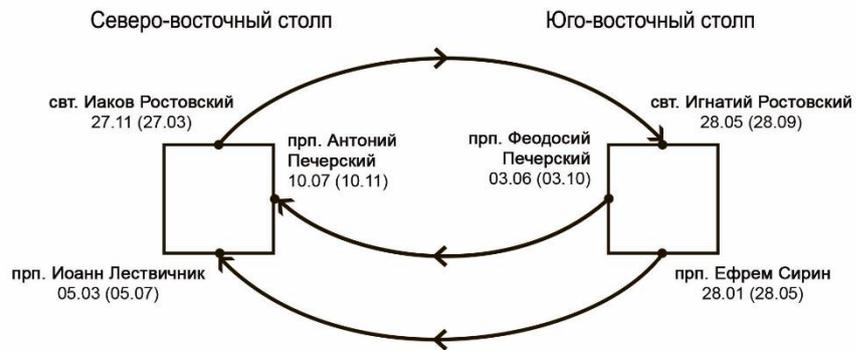
Ил. 45. Схема взаимосвязи изображений северо-западного и юго-западного столпов Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Рисунок автора

Спасо-Преображенский собор (Ярославль)
Стенопись северо-восточного и юго-восточного столпов

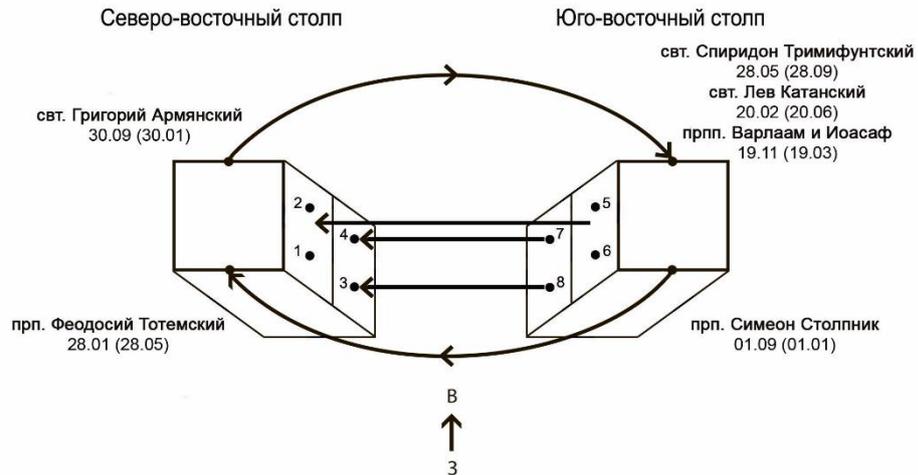
ВЕРХНИЙ ЯРУС РОСПИСИ



СРЕДНИЙ ЯРУС РОСПИСИ



НИЖНИЙ ЯРУС РОСПИСИ

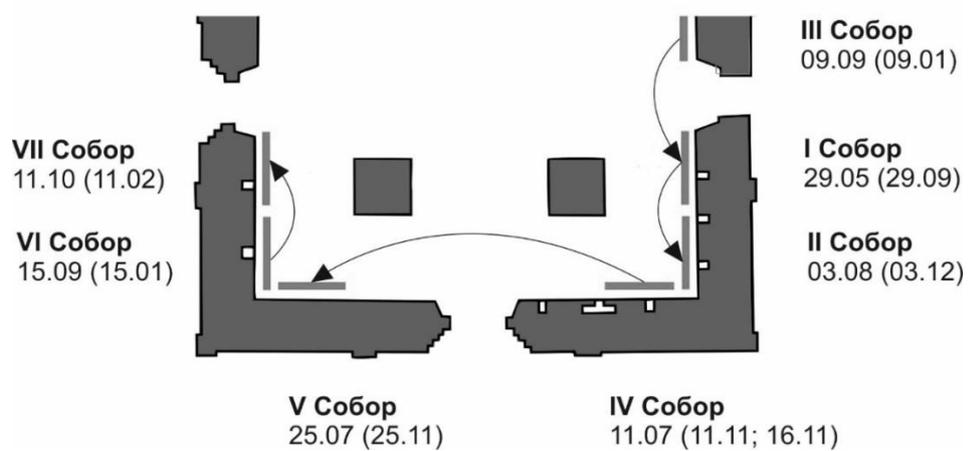


- | | |
|--|---|
| 1. прп. Павел Фивейский 15.01 (15.05) | 5. прп. Дионисий Глушицкий 12.10 (12.02) |
| 2. прп. Иоанн Кузник 15.01 (15.05) | 6. прп. Амфилохий Глушицкий 12.10 (12.02) |
| 3. прп. Мартирий Печерский 25.10 (25.02) | 7. прп. Симеон Новый Богослов 12.03 (12.07) |
| 4. прп. Максим Исповедник 13.08 (13.12) | 8. прп. Прохор Печерский 28.09 (28.01) |

Ил. 46. Схема взаимосвязи изображений северо-восточного и юго-восточного столпов Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Рисунок автора



Ил. 47. Композиции Вселенских Соборов. 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Фотография автора



Ил. 48. Схема взаимосвязи композиций Вселенских Соборов в храмовом пространстве. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 49. Страшный Суд. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Фотография автора

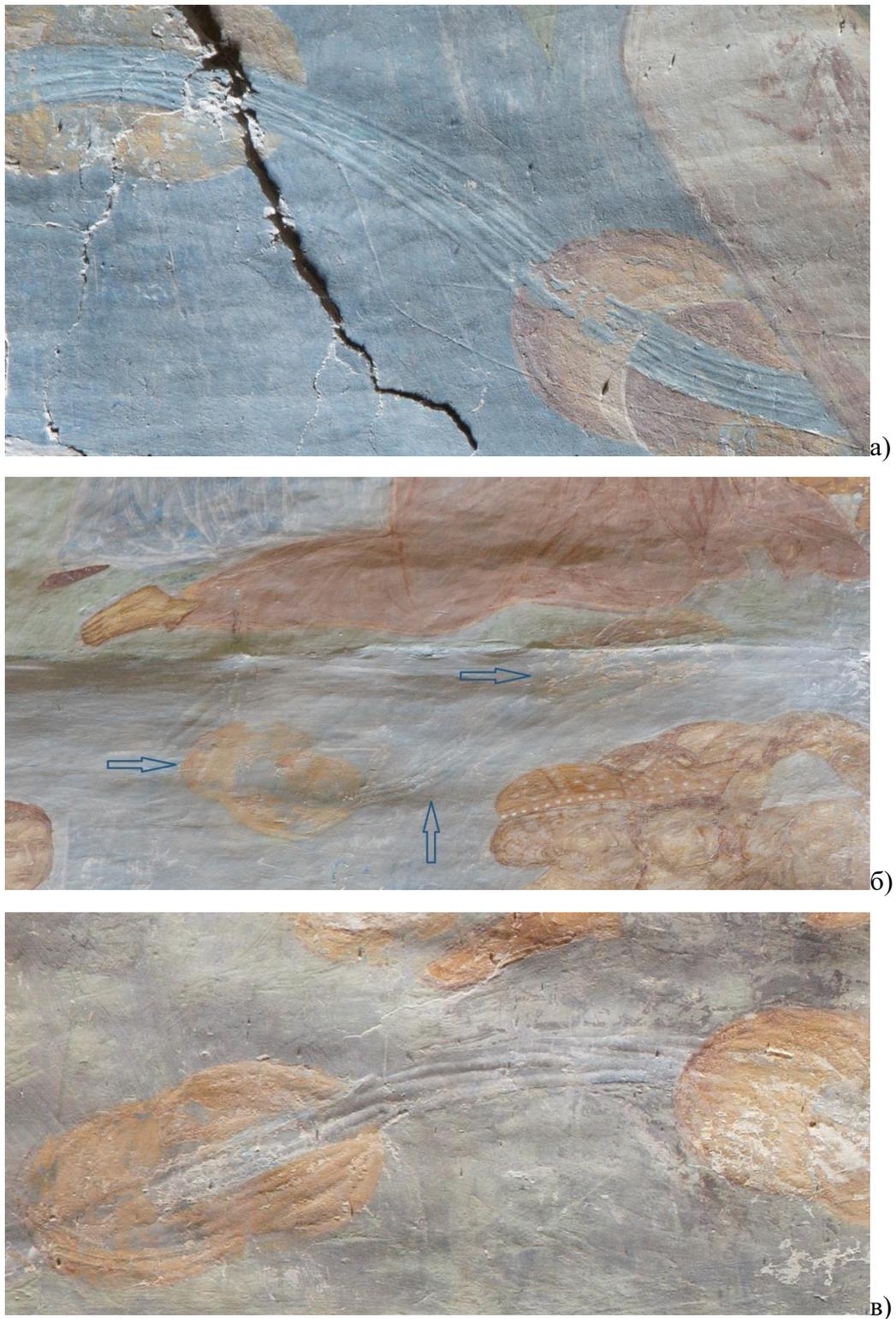


а)

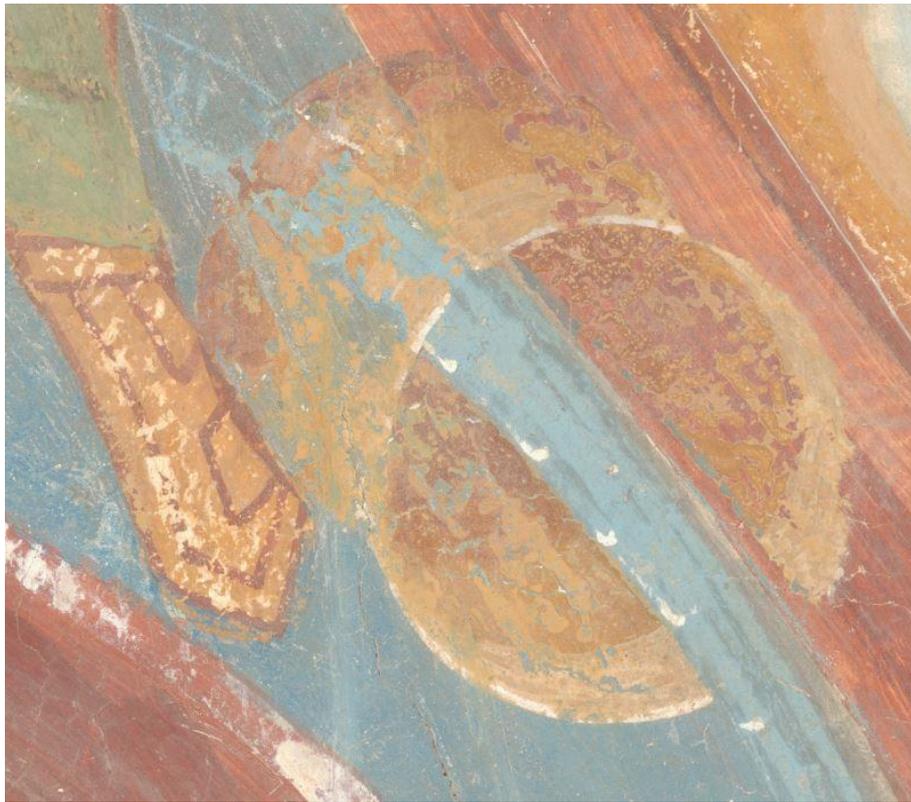


б)

Ил. 50 а, б. Голова змея мытарств. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



Ил. 51 а, б, в. Графья змея мытарств. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



Ил. 52. Чешуя змея мытарств. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



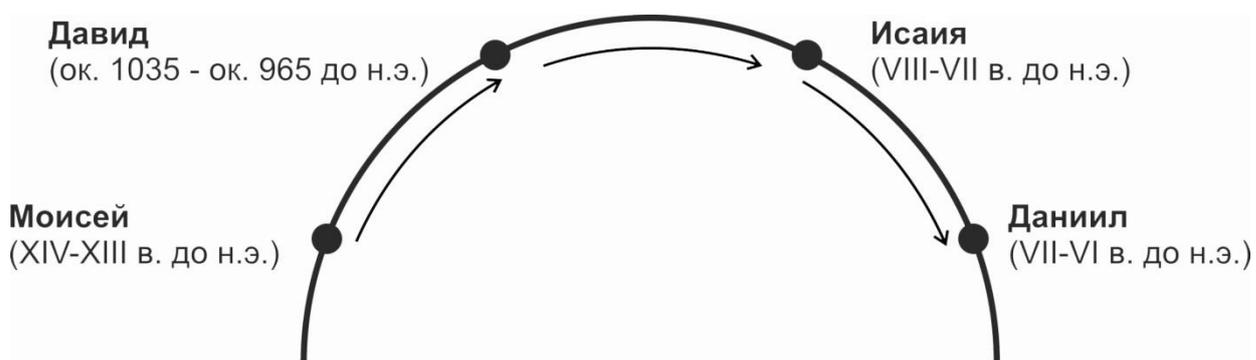
Ил. 53. Богоматерь в Раю. 1502, Дионисий. Фреска западной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 54. Фрески центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502, Дионисий. Фотография автора

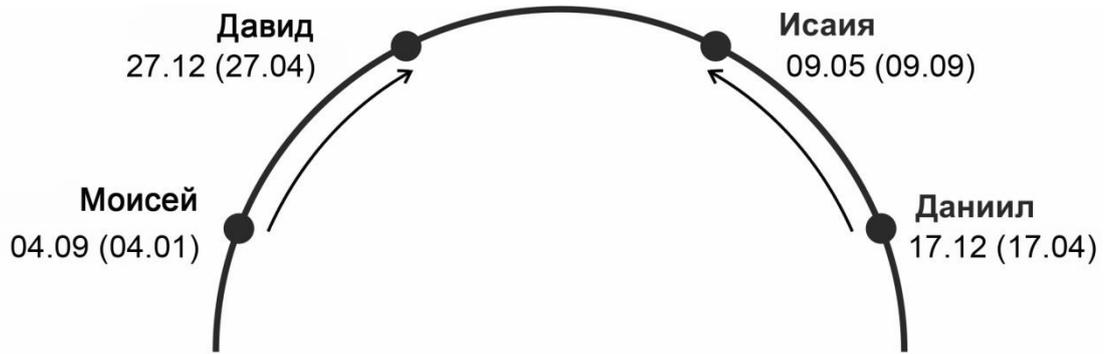


Ил. 55. Богоматерь с Младенцем Христом на престоле. Ветхозаветные пророки. 1502, Дионисий. Фрески алтаря собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



Алтарная арка. Центральная апсида

Ил. 56. Схема пространственной взаимосвязи образов пророков на арке вимы с принципом хронологической последовательности. Рисунок автора



Алтарная арка. Центральная апсида

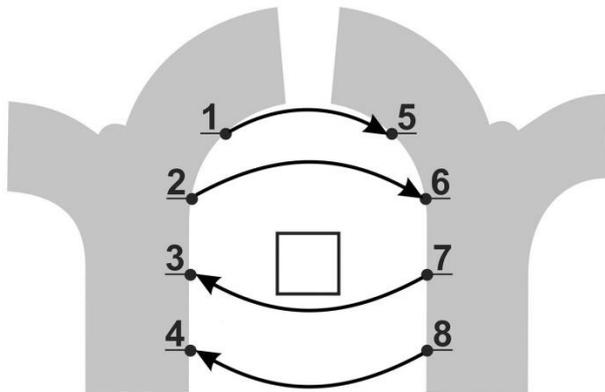
Ил. 57. Схема пространственной взаимосвязи образов пророков на арке вимы с принципом митологической последовательности. Рисунок автора



Ил. 58. Служба святых отцов. 1502, Дионисий. Фреска северной стены центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



Ил. 59. Служба святых отцов. 1502, Дионисий. Фреска южной стены центральной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора

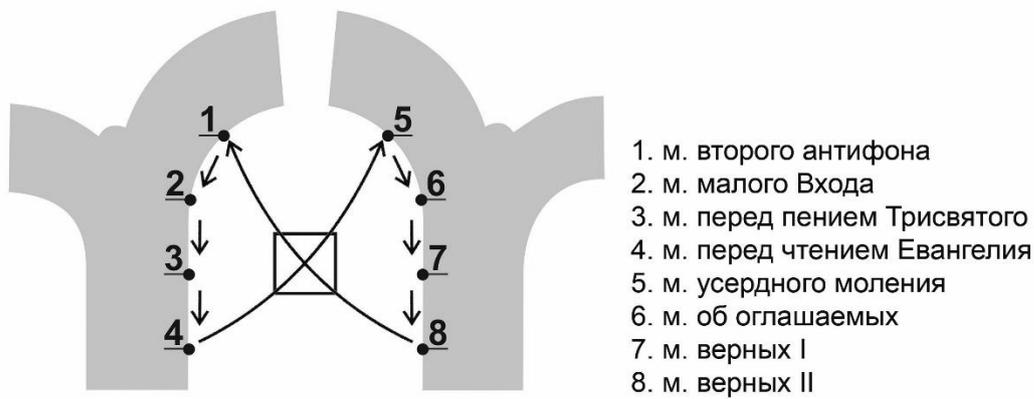


1. ап. Иаков 23.10 (23.02)
2. свт. Иоанн Златоуст 13.11 (13.03)
3. свт. Афанасий Александрийский 02.05 (02.09)
4. свт. Кирилл Александрийский 09.06 (09.10)
5. свт. Василий Великий 01.01 (01.05)
6. свт. Григорий Богослов 25.01 (25.05)
7. свт. Иоанн Милостивый 25.11 (25.03)
8. свт. Спиридон Тримифунтский 12.12 (12.04)

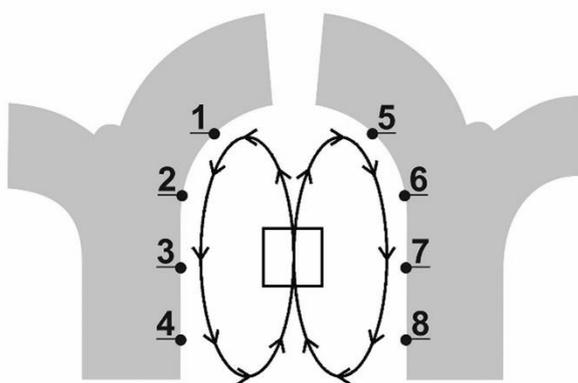
Ил. 60. Схема движения календарей в алтарном пространстве. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 61. Схема движения календарей в алтарном пространстве. Благовещенский собор Московского Кремля. Рисунок автора



Ил. 62. Схема соответствия текстов на свитках святителей чтению молитв на литургии. Алтарное пространство собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 63. Схема хода Литургии свт. Иоанна Златоуста в алтарном пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 64. Никольский придел. Южная апсида собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



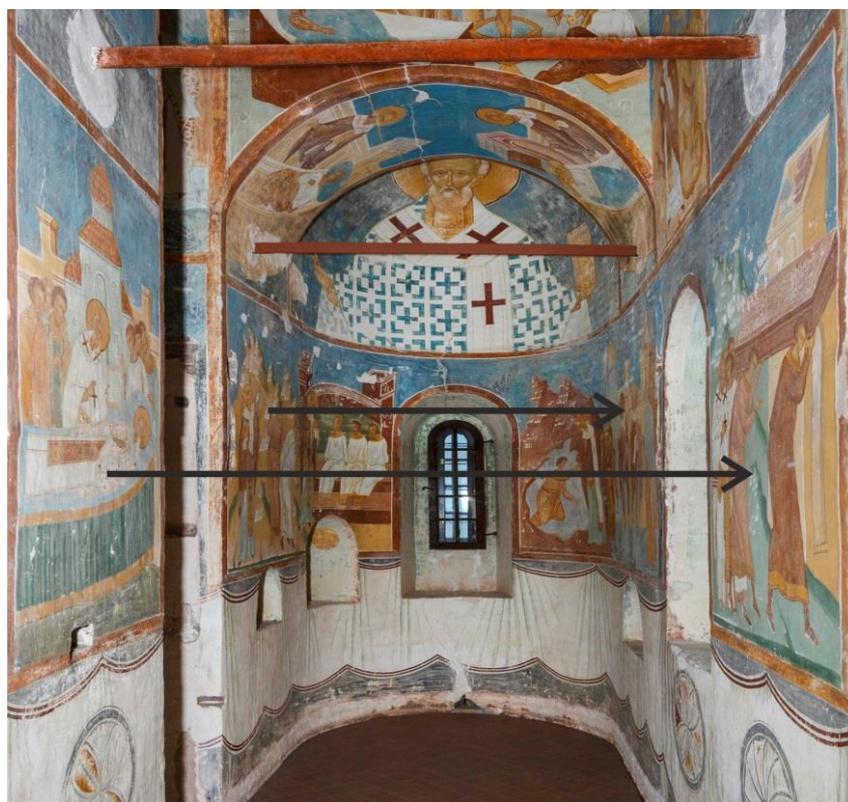
Ил. 65. Свт. Николай Мирликийский. 1502, Дионисий. Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



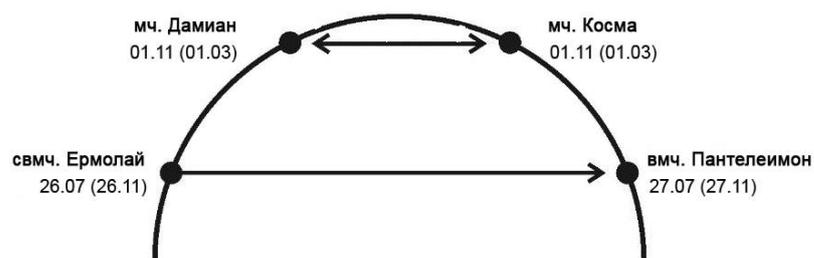
Ил. 66. Симметричное расположение сцен в Никольском приделе относительно центральной оси. Схема автора



Ил. 67. Тематическая и композиционная связь расположенных друг напротив друга сцен: «Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы». Арка перехода из Никольского придела в алтарь. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Схема автора



Ил. 68. Пространственные взаимосвязи сцен нижнего яруса росписи Никольского придела: прижизненных и посмертных чудес свт. Николая Мирликийского; преставления свт. Николая и перенесения мощей из Мир Ликийских в Бари. Схема автора



Ил. 69. Схема пространственных взаимосвязей образов целителей на арке южной апсиды (Никольского придела). Рисунок автора



Ил. 70. Пространственные взаимосвязи сцен и образов Никольского придела. Схема автора



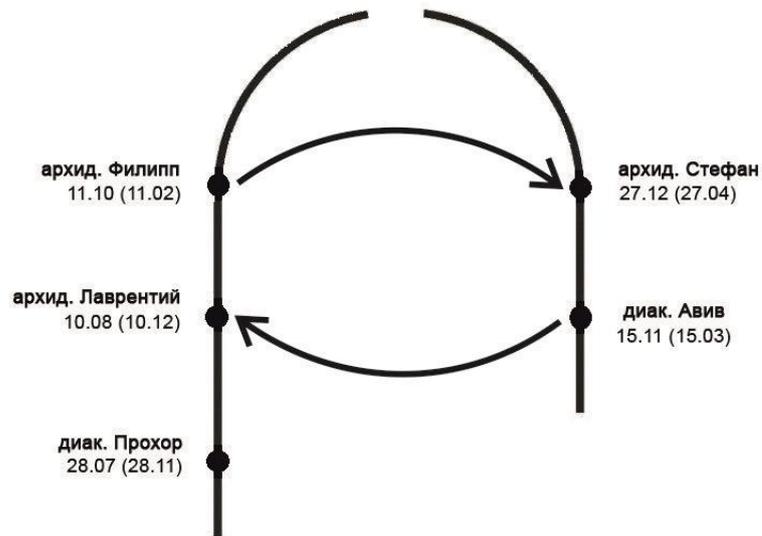
Ил. 71. Жертвенник. Северная апсида собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



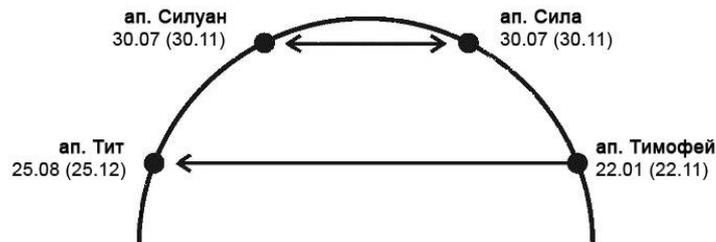
Ил. 72. Видение Евлогия. 1502, Дионисий. Фреска северной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



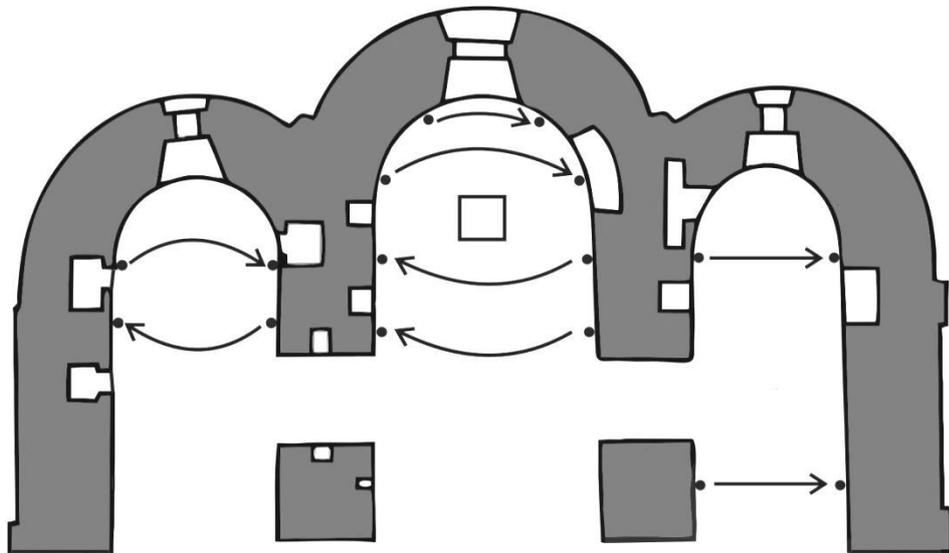
Ил. 73. Свв. диаконы. 1502, Дионисий. Фреска северной и южной стен жертвенника собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



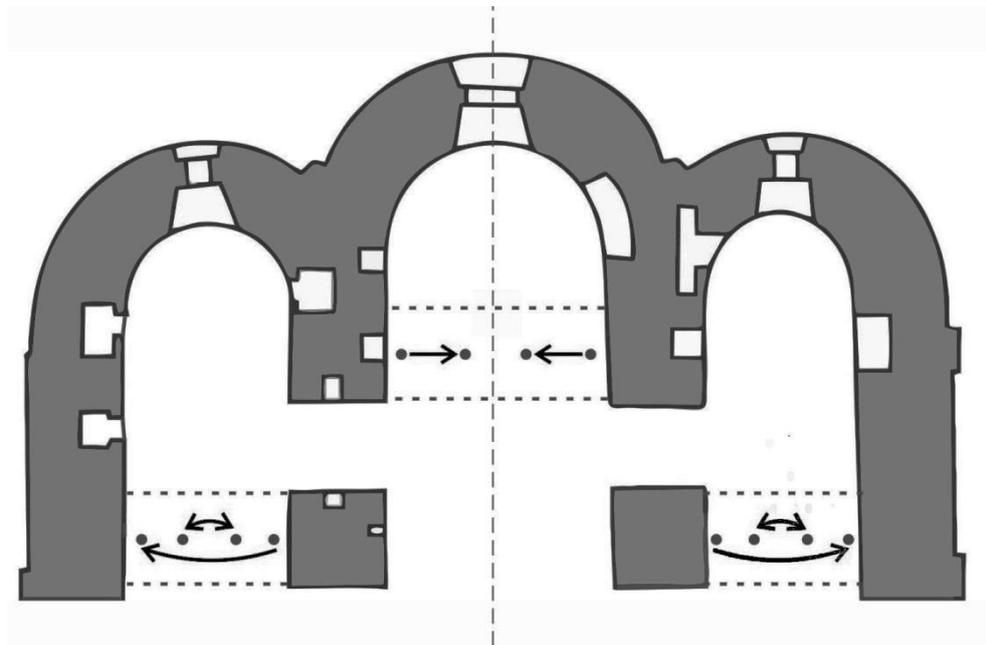
Ил. 74. Схема пространственных взаимосвязей диаконов в жертвеннике собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



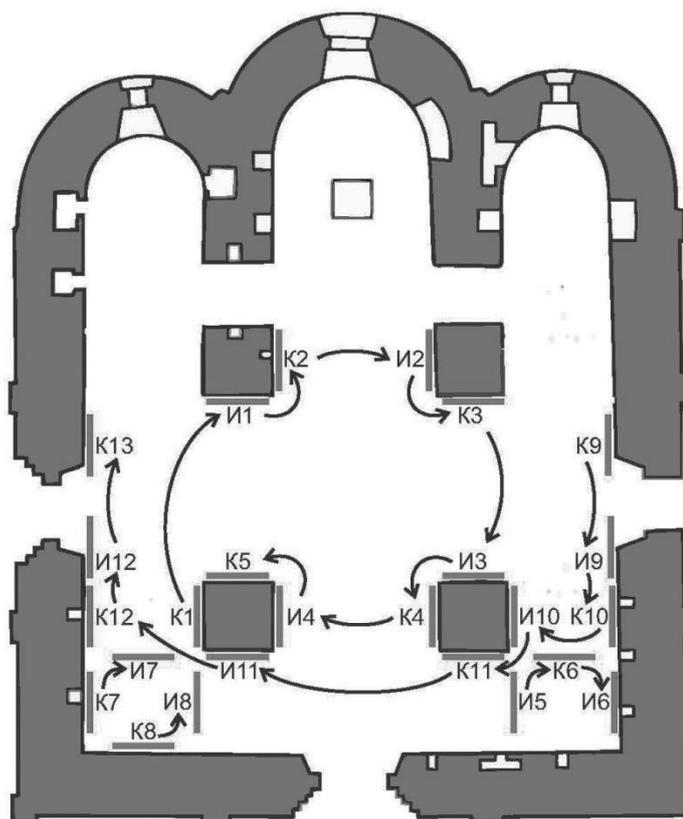
Ил. 75. Схема пространственных взаимосвязей апостолов из 70-ти на арке северной апсиды (жертвеннике) собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 76. Схема пространственных взаимосвязей композиций и образов в нижних циклах росписей жертвенника, алтаря и Никольского придела. Симметрия структур связей относительно центральной оси собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 77. Схема пространственных взаимосвязей фигур на арках жертвенника, алтаря и Никольского придела. Симметрия структур связей относительно центральной оси собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 78. Схема пространственных взаимосвязей сцен цикла Акафиста Пресвятой Богородицы в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 79. Сцены Благовещения в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



Ил. 80. «Сила Вышняго осени тогда...». Акафист Богородицы, кондак 3. 1502, Дионисий. Фреска северной грани юго-восточного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 81. «Сила Вышняго осени тогда...». Акафист Богородицы, кондак 3. 1502, Дионисий. Фреска западной грани юго-восточного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



Ил. 82. «Слышаша пастырие Ангелов поющих...» Акафист Богородицы, икос 4. 1502, Дионисий. Фреска южной грани северо-западного столпа собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



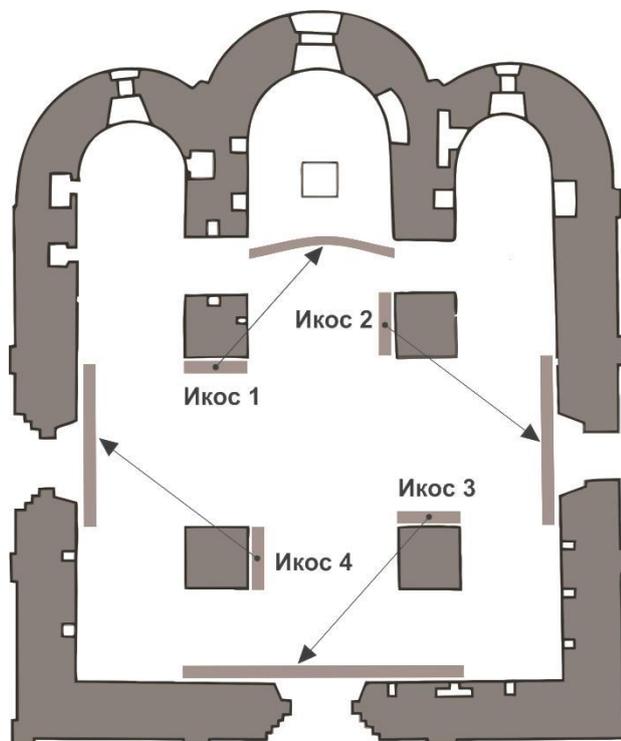
Ил. 83. «Новую показа тварь...». Акафист Богородицы, икос 7. 1502, Дионисий. Фреска восточной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 84. Дверца тайника и фреска восточной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Реконструкция автора



Ил. 85. «Странное рождество видевши...». Акафист Богородицы, кондак 8. 1502, Дионисий. Фреска западной люнеты свода северо-западного угла собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 86. Схема пространственных взаимосвязей цикла композиций Акафиста Богородицы с фресками стен четверика собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 87. Покров Богородицы. 1502, Дионисий. Фреска восточной люнеты собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



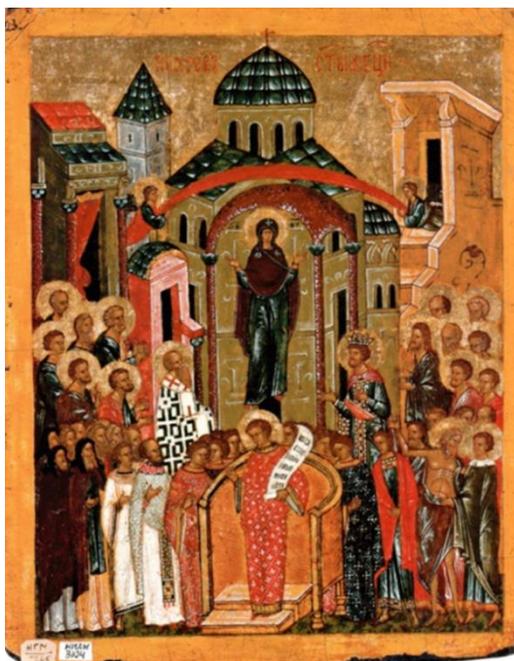
Ил. 88. Соответствие композиционной структуры фрески конструктивным элементам архитектуры собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 89. Покров Богоматери. Икона второй половины XIV в. ГТГ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=648



Ил. 90. Покров Богоматери. Конец XV в. Икона из Покровского монастыря в Суздале. ВСИАМЗ. Источник: <https://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-ikony-prazdnika>



Ил. 91. Покров Богоматери. Икона-таблетка. Конец XV в., Новгород. НГОМЗ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=580



Ил. 92. Чудеса и притчи Христовы. Цикл композиций размещенных на сводах собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



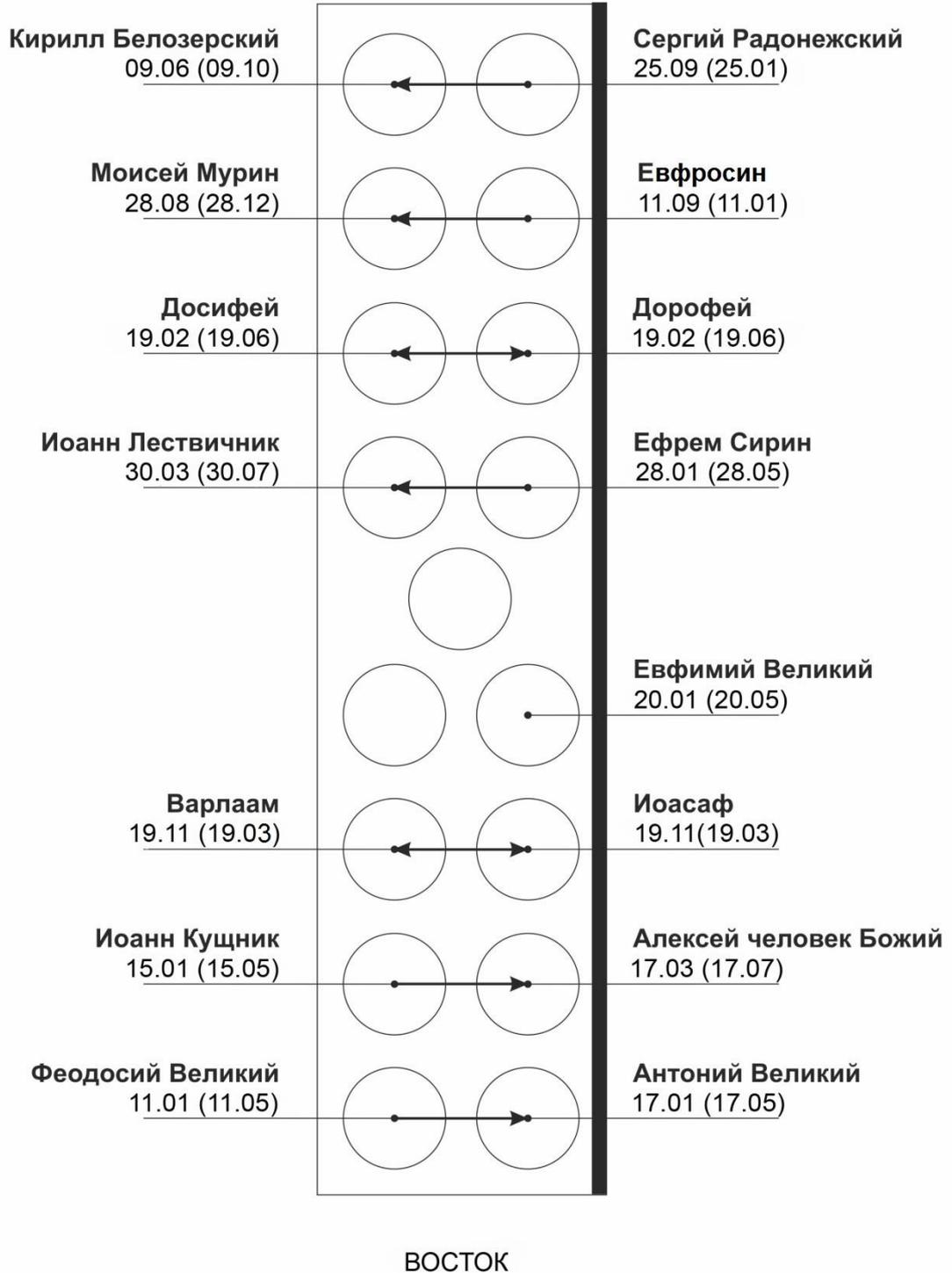
Ил. 93. Брак в Кане Галилейской. 1502, Дионисий. Фреска южного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 94. Фрески подпружных арок в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора

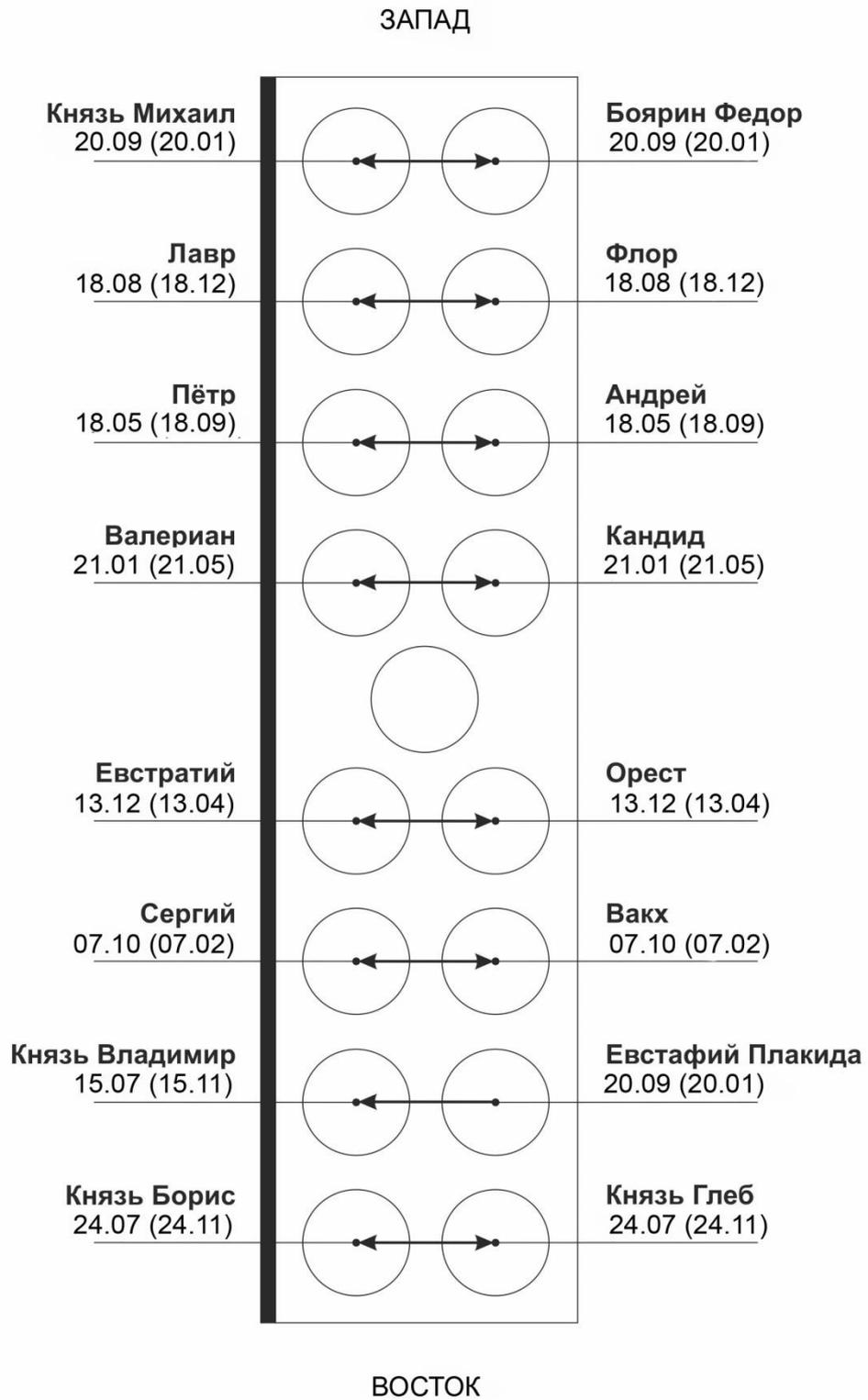
СЕВЕРНАЯ АРКА

ЗАПАД



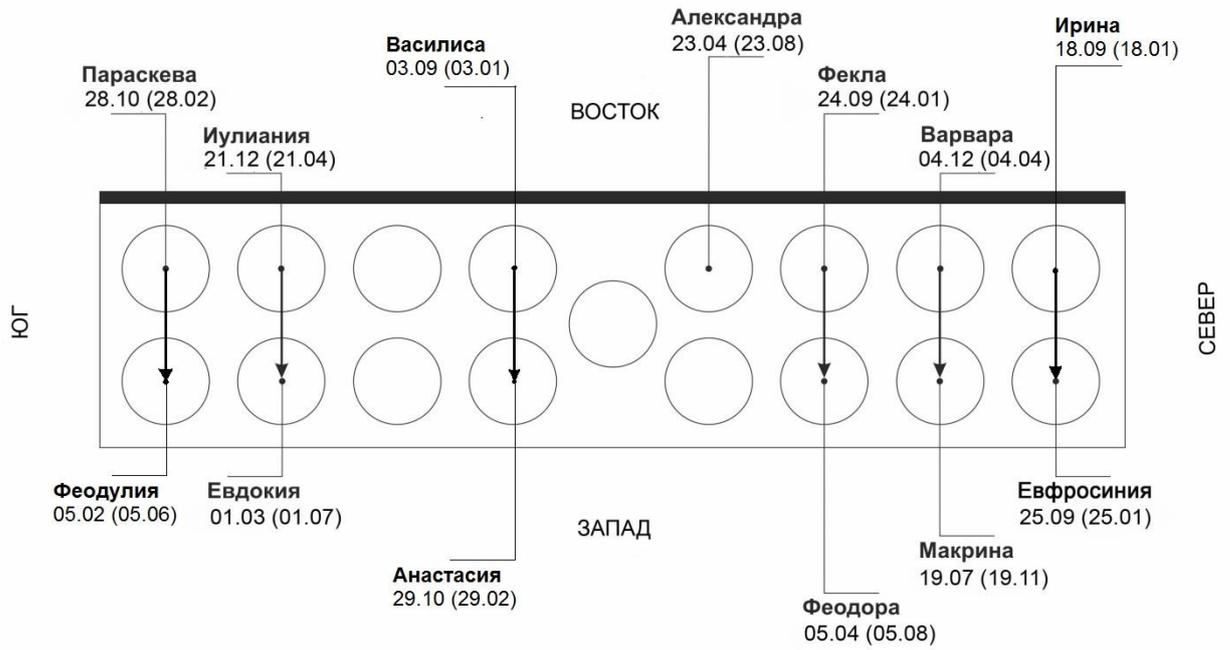
Ил. 95. Схема пространственных взаимосвязей образов на северной подпружной арке. Рисунок автора

ЮЖНАЯ АРКА



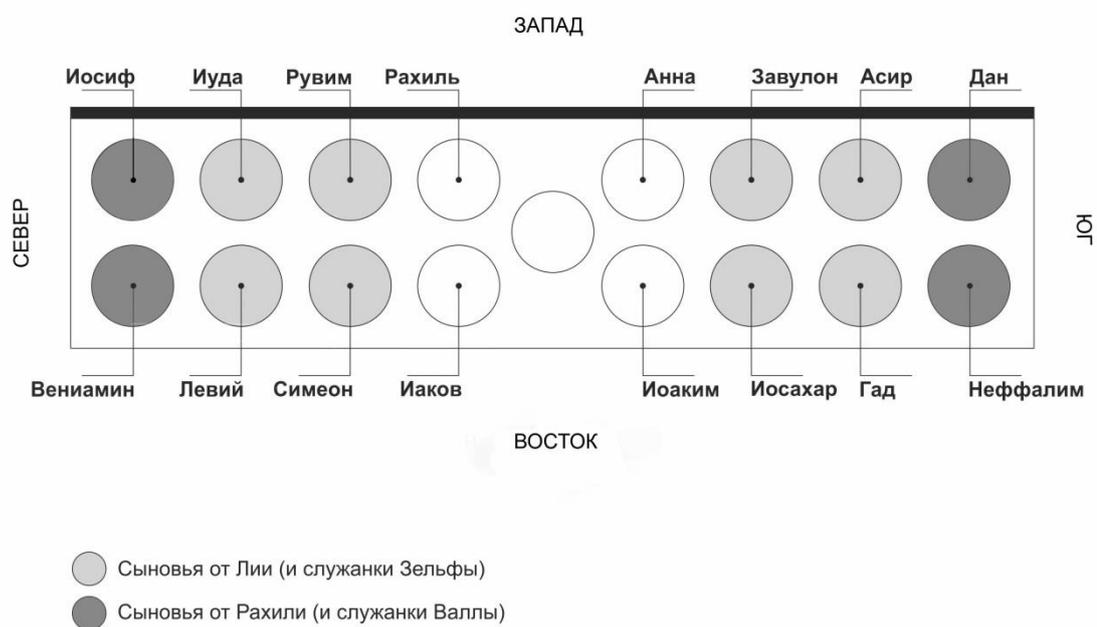
Ил. 96. Схема пространственных взаимосвязей образов на южной подпружной арке. Рисунок автора

ЗАПАДНАЯ АРКА



Ил. 97. Схема пространственных взаимосвязей образов на западной подпружной арке. Рисунок автора

ВОСТОЧНАЯ АРКА



Ил. 98. Схема пространственных взаимосвязей образов на восточной подпружной арке.
Рисунок автора



Ил. 99. Богоматерь «Воплощение» с архангелами. 1502, Дионисий. Фреска щеки восточной арки собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Фотоархив МФД



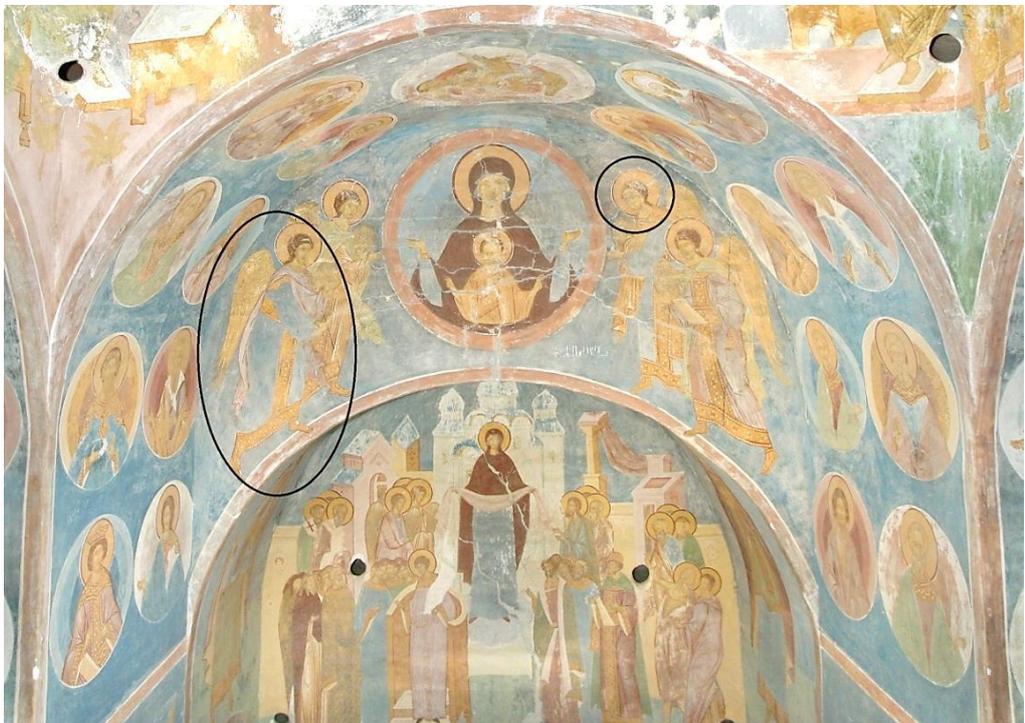
Ил. 100. Собор архангела Михаила. Икона второй половины XIII в. ГРМ. Источник:
https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=538



Ил. 101. Собор архангела Михаила. Икона XIV в. Бачковский монастырь. Болгария. Источник:
<https://diomedes2.livejournal.com/83171.html>



Ил. 102. Богоматерь «Знамение» с архангелами Михаилом и Гавриилом, свв. Николой и Прокопием. Икона XV в. (?). Новгород. Деталь. НГОМЗ. [репр.] // Смирнова Э.С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия / Под ред. Г. В. Алибегашвили. М. : Наука, 1978. Ил. С. 207



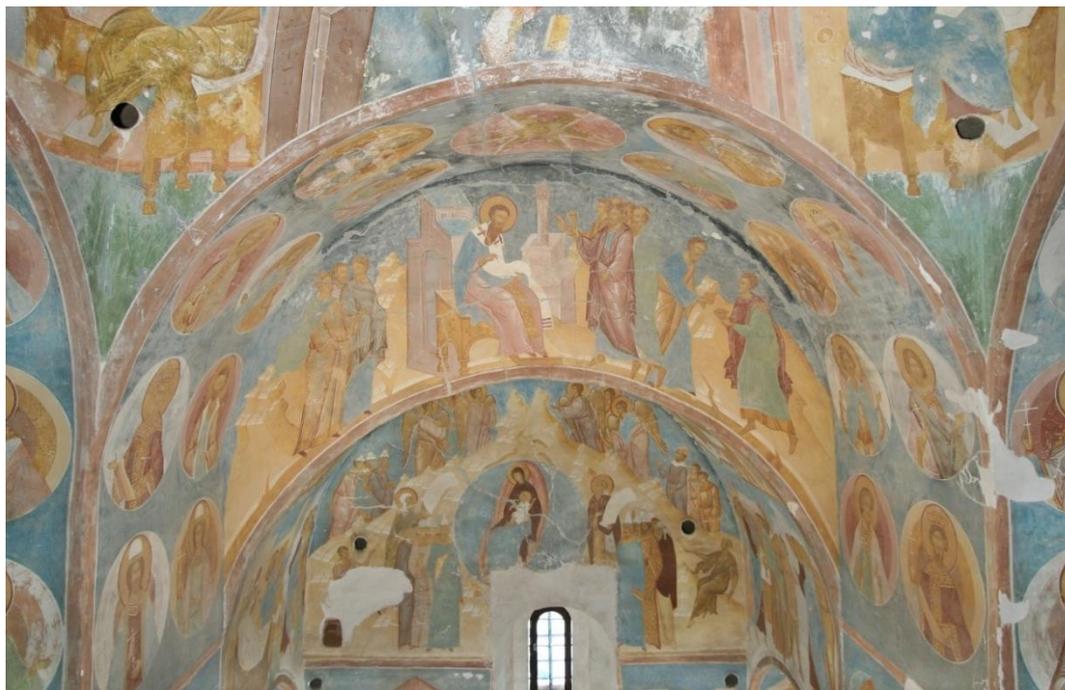
Ил. 103. Выделение фигур архангелов Михаила и Гавриила на фреске собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Схема автора



Ил. 104. Богоматерь «Знамение» с архангелами и избранными святыми: Свт. Николаем Чудотворцем, апостолом Петром, пророком Илией и Георгием Победоносцем. Икона XV в. Русский север. ГТГ. [репр.] // Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVII вв. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М. : Искусство, 1963. Т. I. Таб. 239



Ил. 105. Текст подписи под композицией «Богоматерь „Воплощение“ с архангелами». 1502, Дионисий. Фреска щеки восточной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Деталь. Фотоархив МФД



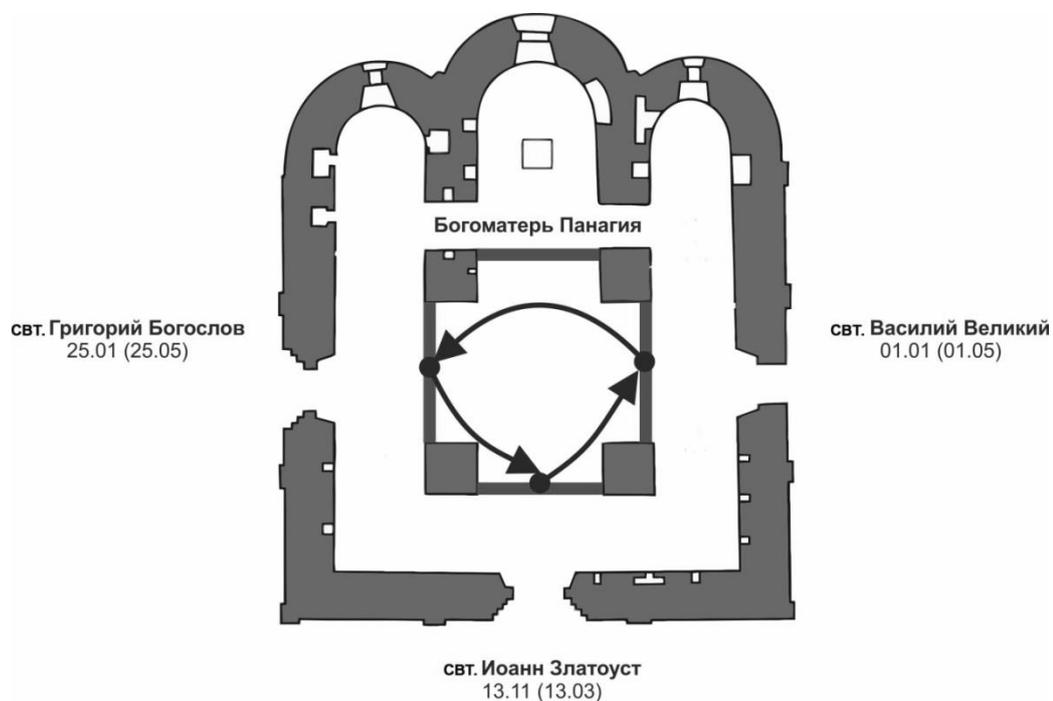
Ил. 106. Свт. Василий Великий. 1502, Дионисий. Фреска щеки южной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 107. Свт. Григорий Богослов. 1502, Дионисий. Фреска щеки северной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 108. Свт. Иоанн Златоуст. 1502, Дионисий. Фреска щеки западной арки собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



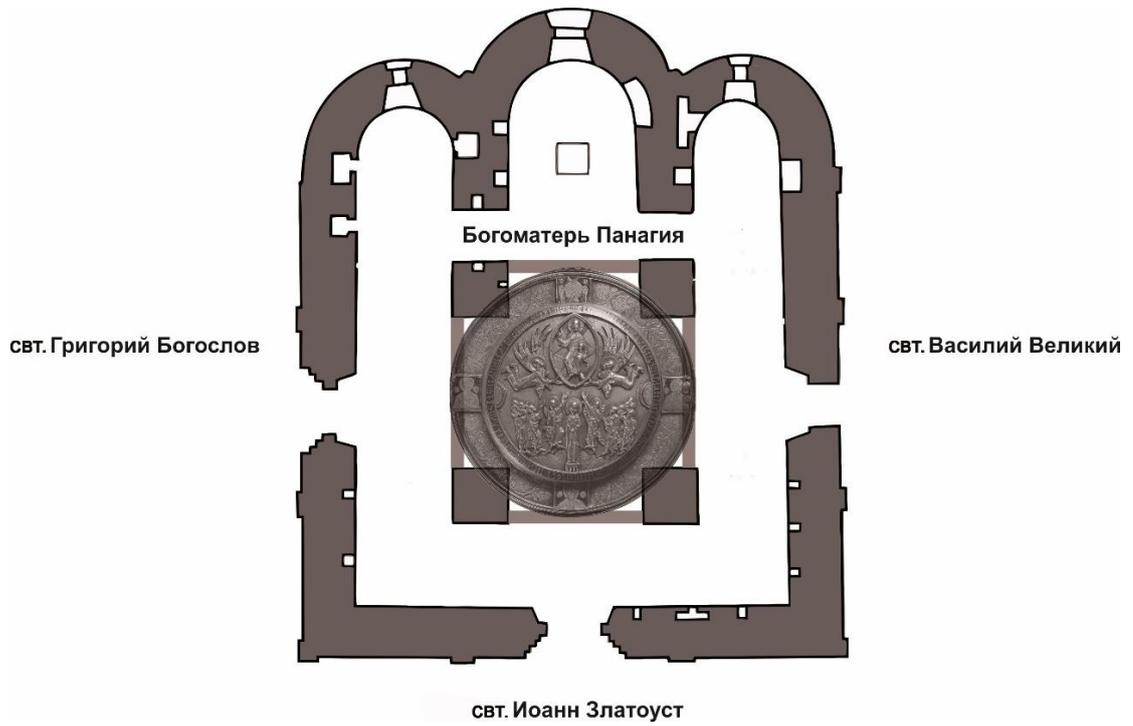
Ил. 109. Схема соотнесения дней поминовения святителей с их местоположением на щеках подпружных арок в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 110. Панагия из Симонова монастыря. Конец XIV — начало XV в. ГРМ. Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2155



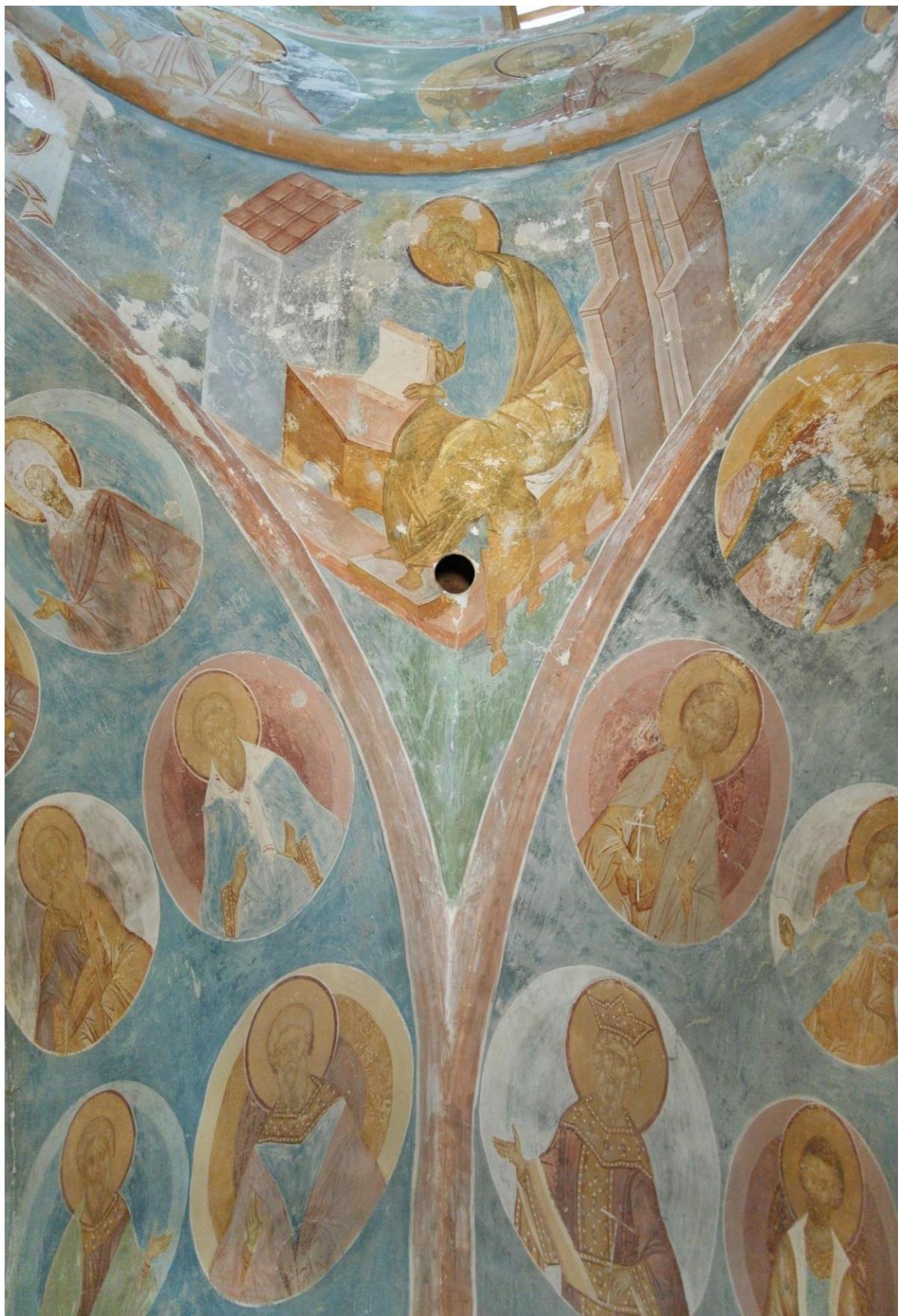
Ил. 111. Панагия из Спасо-Каменного монастыря. Первая половина XV в. ВГИАХМЗ. Источник: <https://www.booksite.ru/fulltext/exp/ozi/tsi/ya/7.htm>



Ил. 112. Схема совмещения панагии с планом собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 113. Евангелист Иоанн Богослов. 1502, Дионисий. Северо-восточный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



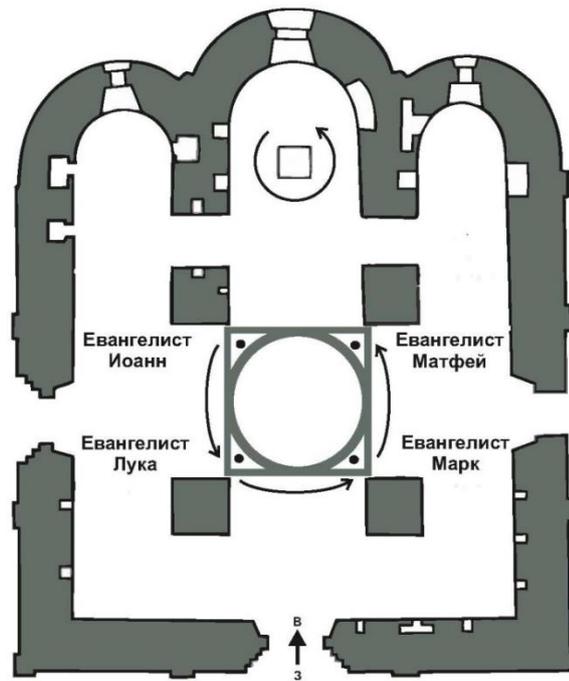
Ил. 114. Евангелист Матфей. 1502, Дионисий. Юго-восточный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



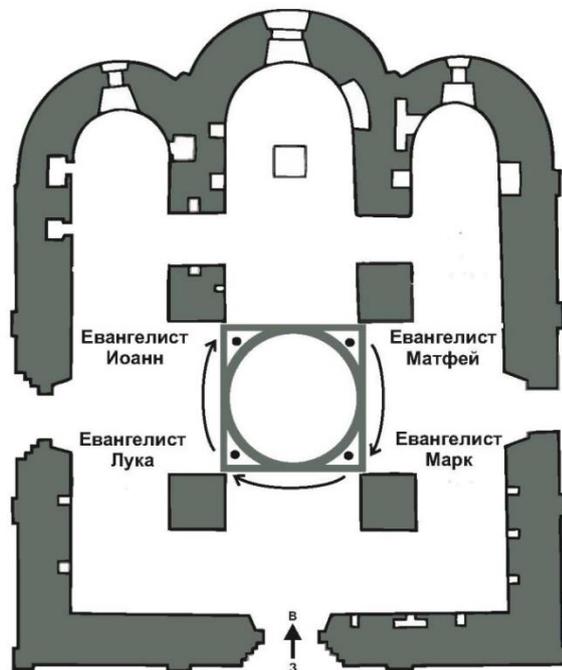
Ил. 115. Евангелист Марк. 1502, Дионисий. Юго-западный парус собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



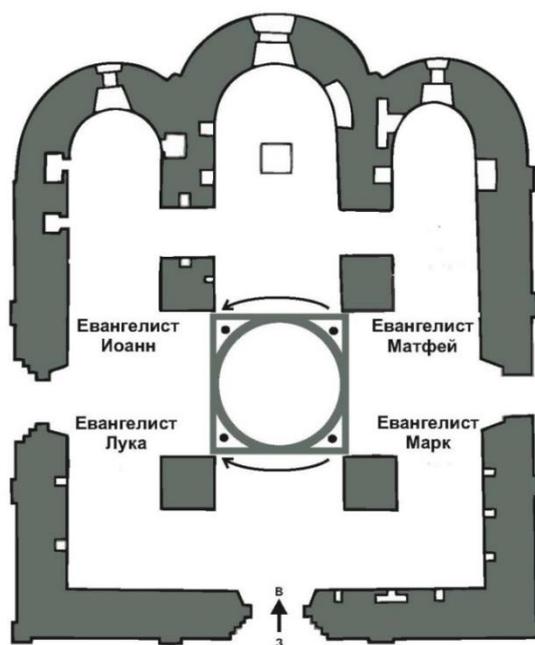
Ил. 116. Евангелист Лука. 1502, Дионисий. Северо-западный парус собора Рождества Богородицы ФерAPONTOBA монастыря. Фотоархив МФД



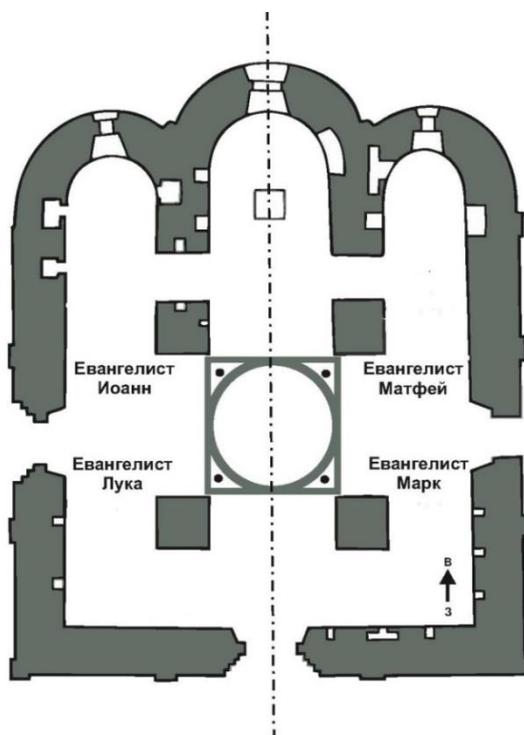
Ил. 117. Схема соотнесения текста Анафоры с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 118. Схема соотнесения последовательности текстов в Евангелие тетр с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 119. Схема соотнесения образов видения из «Откровения» ап. Иоанна Богослова с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 120. Схема соотнесения образов видения из пророчества Иезекииля с местоположением евангелистов в пространстве собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора



Ил. 121. Фрески купола и парусов. 1502, Дионисий. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора



Ил. 122. Праотец Авель. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



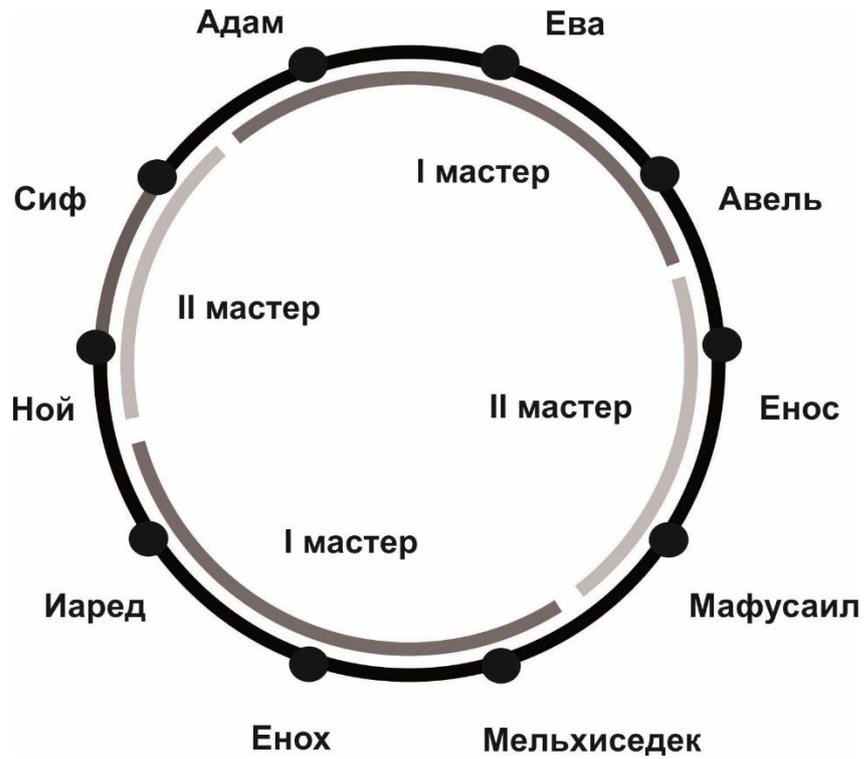
Ил. 123. Праотец Енос. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



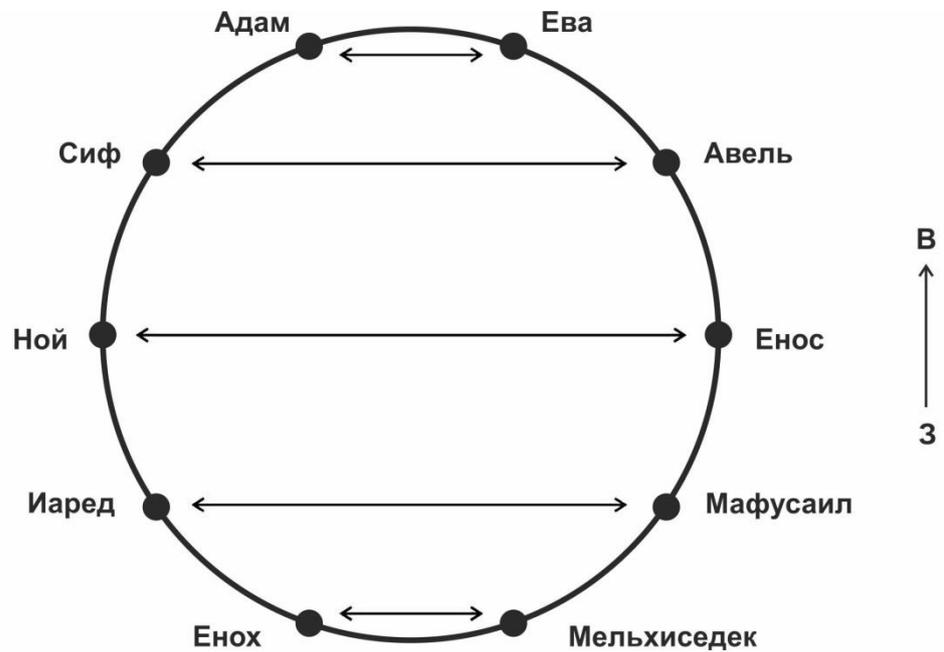
Ил. 124. Праотец Мельхиседек. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



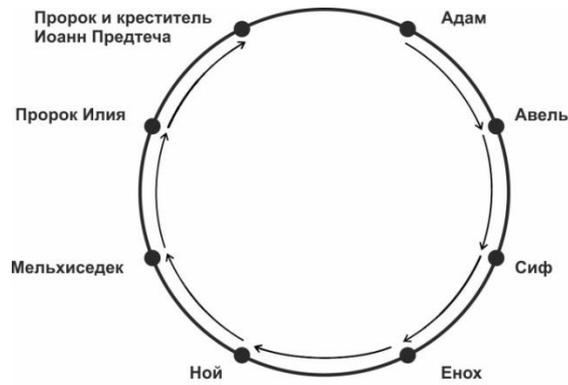
Ил. 125. Праотец Ной. 1502, Дионисий. Основание барабана купола. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



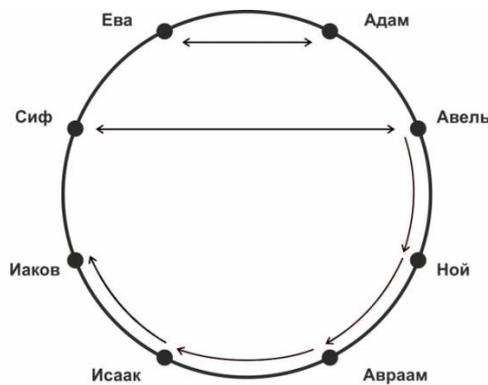
Ил. 126. Схема разделения образов праотцев в соответствии с руками I и II мастеров. Рисунок автора



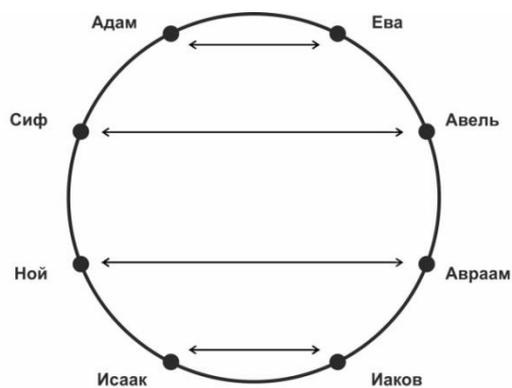
Ил. 127. Схема парного размещения образов праотцев в барабане собора Рождества Богородицы ФерAPONTOVA монастыря. Рисунок автора



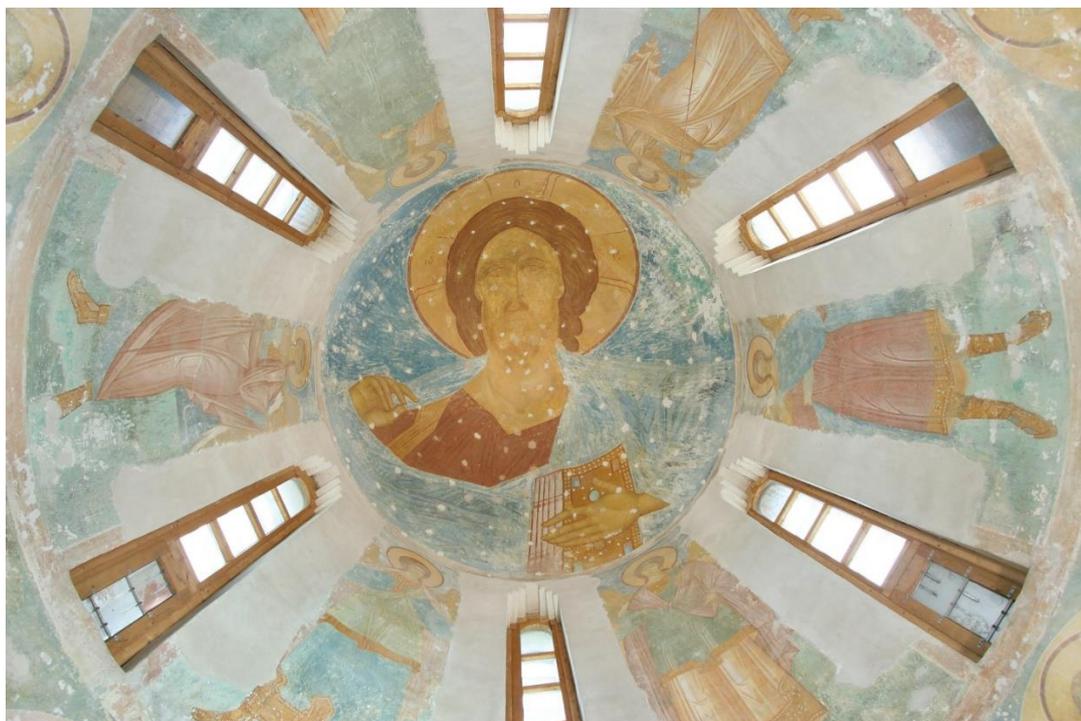
Ил. 128. Схема размещения образов праотцев в барабане ц. Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г. Рисунок автора



Ил. 129. Схема размещения образов праотцев в барабане ц. Симеона Богоприимца в Зверином монастыре в Новгороде. 1489 г. Рисунок автора



Ил. 130. Схема размещения образов праотцев в барабане Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле. 1564 г. Рисунок автора



Ил. 131. Пантократор и архангелы. 1502, Дионисий. Фрески купола и барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 132. Архангел Михаил. 1502, Дионисий. Фрески барабана собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 133. Архангел Гавриил. 1502, Дионисий. Фрески барабана собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 134. Образ Христа Пантократора в куполе собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Вид на восток. Фотография автора



Ил. 135. О Тебе радуется. 1502, Дионисий. Фреска северной люнеты собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 136. «О, Всепетая Мати...». Акафист Богородицы, кондак 13. 1502, Дионисий. Фреска северной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив МФД



Ил. 137. Летописная запись на откосе северных дверей собора Рождества Богородицы.1502, Дионисий. Фотоархив МФД



Ил. 138. Церковь «Положения Ризы Пресвятой Богородицы во Влахернах». 1485. Из села Бородава. КБИАХМЗ. Фотография автора



Ил. 139. «Взбранной Воеводе...». Акафист Богородицы, кондак 1. 1502, Дионисий. Фреска северной грани северо-западного столпа. Фотоархив МФД