

ОТЗЫВ

официального оппонента

кандидата искусствоведения, ведущего научного сотрудника отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея Шалиной Ирины Александровны на диссертацию Силиной Ольга Владимировны **«Принципы пространственной организации композиций и тематических циклов в росписи 1502 года собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря»**, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертационное исследование Ольги Владимировны Силиной посвящено изучению принципов пространственной организации композиций и тематических циклов во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанного в 1502 году известным иконописцем Дионисием с сыновьями. Несмотря на давний интерес к этим росписям, насчитывающий более ста лет, и огромный объем посвященных им публикаций, существенно превалирующих над числом монографий и статей о каком-либо другом фресковом ансамбле Древней Руси, актуальность представленной на защиту работы не вызывает сомнений. И не только потому, что степень изученности этой сложной темы совершенно неудовлетворительна; но и в силу тех возможностей, которые открывает такой подход к формированию нового взгляда на художественные достоинства и осмысление величайшего живописного шедевра русского средневековья. Многогранное рассмотрение содержательной стороны декора и его символических смыслов позволяет существенно расширить наши представления о механизмах взаимодействия мастеров как с византийским миром, так и другими центрами Московской Руси.

Время работы Дионисия пришлось на эпоху становления национального самосознания Московского государства, после падения Византии в 1453 году ставшего главным центром православия. Не случайно именно в эти годы разрабатывается теория «Москва – третий Рим», а сама столица и ее главные храмы наполняются реликвиями и списками известных константинопольских святынь. В какой-то степени далекая от центра церковь в Ферапонтовом монастыре, как это часто бывало на Руси, стала наиболее ярким воплощением и отражением этих идей, а в силу особой сохранности ансамбля, неизвестной в такой степени в московских храмах, она служит едва ли не единственным

примером цельного сакрального пространства, впитавшего духовные течения и идеи, складывавшиеся на протяжении столетий в столице византийского мира.

Актуальность выбранной темы отражает повышенный интерес исследователей последних лет к темам создания в храмах особых пространственных зон, перенесения на Русь важнейших топосов Святой Земли и других *Loca Sancta*, связанных с почитанием святынь. Автор справедливо отмечает, что внимание исследователей гораздо реже сосредотачивалось на поиске принципов последовательности изображений в циклах сюжетов и образов, а также вопросах размещения сцен или святых на этом конкретном месте. Очевидно, что осмысление организации пространства христианского храма как единства частей, имеющих между собой богослужебную связь, была в фокусе внимания еще византийских богословов, а искусствоведы давно разрабатывают методологию постоянного изменения иконографических программ росписей, всегда следовавших духовным движениям той или иной эпохи. В этом отношении попытка выявить внутренние связи пространственной организации ферапонтовских фресок, исходя из историко-политических и эстетических принципов искусства конца XV века, безусловно, заслуживает особого внимания.

Весьма актуальны многие выводы автора, указывающего на, казалось бы незаметные глазу пространственные связи отдельных изображений, и для современных художников – создателей монументальных храмовых росписей, которые далеко не всегда понимают важность распределения сюжетов в тех или иных архитектурных компартаментах и их художественных переключек.

Структура представленной к защите работы традиционна для подобного рода исследований: она состоит из вводной части, трех глав, разделенных на множество параграфов, соответствующих разным зонам росписи и вместивших основное содержание диссертации, заключения, списков сокращений, опубликованных и неопубликованных источников, литературы. Второй том включает альбом иллюстраций, полноту и качество которых следует особо выделить: 139 фотографий, чертежей, авторских реконструкций и схем весьма последовательно и чрезвычайно полно отражают все части диссертации и основные положения автора. Обращает на себя внимание и чрезвычайно полный список использованной литературы, составляющей 363 наименования, причем неоднократно цитируемой в тексте.

Помимо необходимых обоснований целей и задач, во Введении подробно перечисляются те выносимые на защиту положения, которые являются авторским

вкладом в исследование росписей собора Ферапонтова монастыря. На наш взгляд, здесь было бы уместно остановиться на историографии изучения ансамбля в целом, уделив особое внимание научной разработанности проблем и принципов размещения изображений в храмовом пространстве. Перенесенное в основной текст историко-библиографическое исследование выглядит излишне подробным и не всегда отвечает поставленным задачам.

Первая глава посвящена принципам пространственной организации композиций наружных фресок западного и южного фасадов собора Рождества Богородицы. Следует заметить, что традиционно во всех работах, связанных с иконографическими программами церковных росписей, анализ их начинается с купола, барабана, алтаря, затем последовательно рассматриваются нижние зоны и в последнюю очередь наружные фрески. Автор решительно нарушает это правило, начиная исследование с последних, объясняя свой принцип соответствию движения зрителя-молитвенника к собору Рождества Богородицы и поэтапному восприятию его наружных, а затем внутренних росписей, с нижних регистров постепенно переходя к верхним. **Это неожиданное решение, между тем, выдержано весьма последовательно и наиболее точно отражает соприкосновение человека с архитектурно-декоративным убранством храма.**

Наружные фрески ферапонтовского собора, занимающие целые ярусы стен, – уникальное явление в истории древнерусского искусства. Собственно, на западный фасад вынесена главная сцена, связанная с посвящением престола Рождеству Богородицы, история которого отсутствует в основном объеме росписи, что также не находит аналогий в других памятниках монументальной живописи. Поэтому подробное рассмотрение диссертантом этих частей убранства выглядит весьма убедительно, как и выдвинутая им гипотеза о возможном литературном источнике программы порталной фрески, а именно – текстов Первого и Второго Слов на Рождество Богородицы Иоанна Дамаскина, имевших широкое хождение на Руси и включенных в сборники библиотек соседних с Ферапонтовым северных монастырей, где подолгу работал Дионисий. Подробный анализ этих сочинений приводит к убеждению о сходстве приведенных там прообразов и эпитетов Богородицы с изображениями наружной фрески. Учитывая иконную условность архитектурного стаффажа, некоторой натяжкой кажется поиск прототипа палат (с. 46).

Над сценой Рождества Богородицы возвышается крупный деисусный чин, особенности которого рассмотрены в подпараграфе 1.2.1. Основное внимание здесь

уделяется редкому в русской иконографии образу вписанного в круглую фасадную нишу Спаса на престоле с отведенной в сторону благословляющей десницей, который, по меткому замечанию О. В. Силиной, соответствовал недошедшему до нас изображению Христа во славе на внутренней западной стене в композиции Страшного суда. Это позволяет реконструировать центральный образ этой сцены. Важным выводом является пространственная взаимосвязь изображений и соответствие размеров круглой ниши модулю как этого медальона, так и других круговых композиций центральных сцен интерьера, посвященных богородичным гимнам.

Монументальными размерами, превосходящими другие регистры наружной фрески западного фасада, выделяются фигуры архангелов Михаила и Гавриила, обрамляющие вход в собор. Автор отдает дань традиционному символическому прочтению фигур небесных посланников (параграф 1.2.4), записывающих дела входящего, получивших широкое распространение в балканском искусстве XV века. Пытаясь углубить содержание этой части росписи, предлагается рассматривать становление иконографии как визуализацию молитвы Малого Входа, текст которой содержал призыв к Господу о входе вместе с молящимися и ангелов для служения литургии.

Много места в работе уделено композиционной структуре фрески на южной стене над погребением прп. Мартина (параграф 1.3). На основании обнаруженных М. Г. Малкиным¹ переписных книг монастыря первой четверти XVIII века, где впервые описывается эта роспись, а ее центральное изображение названо «Богоматерью Печерской», О. В. Силина предлагает возможную реконструкцию первоначального замысла наружной живописи 1502 года с изображением Девы Марии с Младенцем Христом на престоле в окружении ангелов. Ее иконография является программной для всего ансамбля и проявляет связь фрески с внутренними росписями, где эта композиция много раз повторяется в самых разных сценах, в том числе в важнейшей фреске конхи алтарной апсиды, то есть становится главным камертоном всего ансамбля. Таким образом, важнейшим выводом этой главы является определение наружных фресковых композиций собора Рождества Богородицы как образно-смысловых доминант для убранства интерьера.

¹ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М., 1985. С. 177–178.

При всей важности выводов первой главы, текст не лишен сомнительных суждений. Прежде всего, это касается вопроса открытости наружной надгробной фрески. Известно, что собор Рождества Богородицы строился с таким расчетом, чтобы могила преподобного оказалась у его южной стены. В 1513 году, во время погребения архиепископа Ростовского Иоасафа, были обретены мощи игумена, задолго до канонизации почитавшегося как местночтимый святой, на что, собственно, и указывает надгробная фреска 1502 года. Сам факт строительства собора с учетом захоронения настоятеля, свидетельствует о сакральной важности этого места, что подтверждается огромным числом примеров с другими русскими чудотворцами, основателями и строителями монастырей, почти без исключений, захороненных за южным алтарем собора, а именно в том месте, где и положили тело Мартиниана. Как правило, в таких случаях над гробом чудотворцев возводили деревянную палатку, где могли молиться монахи и паломники, и где создавался небольшой погребальный комплекс, включающий наружную раку, покровы, иконы и пр. Эта традиция, в том числе случай со св. Мартинианом, подробно освящена и доказана на основе большого числа примеров в нашей статье². Нами же доказывается связь фрески с убранством и функцией южного алтаря, посвященного Николаю Чудотворцу, где согласно традиции, проводились поминальные службы, что нашло отражение в асимметричности надгробной композиции и размещении святителя справа от Богородицы. Поэтому выводы о взаимосвязи декора южной стены нуждаются в некоторых коррективах, поскольку фреска не была открытой изначально, что кстати, сказалось и на ее сохранности.

Обидным упущением автора становится путаница в определении иконографических типов богородичных изображений, что прослеживается по всему тексту диссертации. Независимо от их названий в поздних источниках, такие композиции, как Богоматерь на престоле, известные византийской иконографической традиции с самых ранних времен, нельзя именовать «Печерским» или Кипрским типом, устойчивое именование которых появилось в сравнительно позднее время и было связано с конкретными чудотворными иконами, к тому же недошедшими до нас. В тексте много места уделено этим изводам, которыми обосновывается и появление архангелов по обеим сторонам трона, хотя такая композиция издавна имела поминальный смысл.

² *Шалина И. А.* Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение // *Seminarium Bulkinianum*. II. К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб., 2007. С. 167–202.

В дальнейших главах происходит та же путаница с образом Богородицы Воплощения (без медальона на груди), который без всяких оснований именуется то Знаменем, то Влахернитиссой, то Великой Панагией, хотя у каждого из этих изводов есть свои исключительные особенности. При подготовке текста диссертации к публикации, что, безусловно, надо рекомендовать диссертанту, следует внимательно отнестись к этой терминологии, которая здесь вызвала лишние историко-художественные ассоциации и экскурсы в историю почитания названных типов, не имеющих отношения к изображениям Дионисия.

Во второй главе рассмотрены принципы пространственной организации композиций и тематических циклов в стенописи интерьера собора Рождества Богородицы. Текст для удобства разделен на параграфы, последовательно включающие все регистры убранства. Так изображения воинов и святых в нижних частях столпов исследуются в § 2.1.1. Автор использует нетрадиционную методику при описании монументальных фигур воинов, в придворной культуре Древней Руси эпохи Дионисия, утративших военную символику и представлявших собой небесную рыцарскую свиту Царицы Небесной. При соотнесении дат памяти в церковном календаре с местоположением святого О. В. Силина обнаруживает минейную последовательность расположения образов, образующих в пространстве собора гармоничную, основанную на парности образов и симметрии, структуру. Выявленный принцип размещения святых доказывается примерами других храмовых росписей. Несмотря на условность и схематичность такого подхода, который нам кажется слишком искусственным для живого творческого поиска художественной выразительности Дионисия, сам подход имеет право на существование, поскольку подкрепляется изучением как календарного цикла, так и целого ряда храмовых росписей. Забегая вперед, отметим, что тот же минейно-календарный принцип (автор использует сомнительный термин минологический) применяется относительно размещения евангелистов в парусах и отчасти ветхозаветных праотцев и избранных святых на склонах арок, что также вызывает определенное недоверие, учитывая устоявшиеся приемы мастеров-монументалистов, на протяжении столетий искавших различные символические взаимосвязи парности фигур, их последовательности размещения, с одной стороны; и чрезвычайную скорость в работе над фресками Ферапонтова монастыря самого Дионисия, вряд ли предпочитавшего художественной драматургии ансамбля, сложные математические расчеты размещения той или иной части росписи. Вместе с тем,

повторимся, сам авторский подход имеет право на существование в силу доказанности самой последовательности и большого числа примеров календарных совпадений.

Важным является анализ цикла Вселенских соборов (§ 2.1.2), чья проблематичная и спорная идентификация легла в основу ряда исследований, авторы которых отмечали необычный факт нарушения хронологии изображенных друг за другом III, I, II, IV, V, VI, VII Соборов. Автор, принимая выводы предшественников по определению этих сцен, пытается объяснить их непоследовательность днями поминовения этих исторических событий в Типиконе Софии Константинопольской, допуская празднование памятей каждого Собора в отдельности в литургической практике Ферапонтова монастыря, что выглядит не вполне корректно, учитывая время появления росписи. Скорее здесь надо искать историко-символическое объяснение столь нетрадиционному решению.

Безусловной удачей диссертанта является анализ фрески западной стены с изображением Страшного суда (§ 2.1.3). Как известно, в литературе превалирует неубедительная интерпретация змея мытарств как «водного» или «воздушного» потоков. Благодаря современной съемке с высоким разрешением О. В. Силиной удалось обнаружить дополнительные детали головы змея, что опровергает мнения предшественников и позволяет рассматривать композицию как традиционную для этой сцены.

Важно, что автору удалось наконец прочитать тексты свитков епископов в композиции Служба святых отцов (§ 2.1.4), позволивших сделать важный вывод о последовательности запечатленных там фрагментов молитв, читаемых на Литургии Иоанна Златоуста. В разделе, посвященном росписи жертвенника (§ 2.1.6) предпринимается попытка идентификации святых диаконов и апостолов от семидесяти, большей частью не сохранивших именующих надписей.

Следует отметить и скрупулезное исследование цикла Акафиста Богородицы, который составляет основу монументального убранства собора Рождества Богородицы и представляет собой самый ранний дошедший до нас на Руси пример иллюстрации гимна (§ 2.2). Этой теме посвящена обширная научная литература, поэтому О. В. Силина сосредоточила здесь внимание на проблемах, прежде не привлекавших внимание исследователей. Так ею были намечены образно-тематические и пространственные связи сцен первых четырех иконов с другими монументальными композициями собора.

Описывая композиции люнет (§ 2.2.2) – «Покров Богородицы», «О Тебе радуется», и «Собор Богоматери», выделенные крупными размерами, справедливо

подчеркивается их программный характер, связь сцен с определенными духовными идеями эпохи. Однако в тексте явно недостаточно места уделено проблеме повышенного интереса этого времени к гимнографическим сценам, особенно богородичным песнопениям, что было связано с появлением теории «Москва – Третий Рим», в которой, как и в византийской столице центральное место должен занимать образ Богородицы – ее главного палладиума и покровительницы.

Довольно важными являются наблюдения автора относительно фрески Богоматери Воплощения с архангелами (§ 2.3.1) и примечательной подписи под центральным образом, справедливо увязанной с кульминационным возгласом чина о панагии, створки которой обычно украшались аналогичным богородичным образом (с. 178). Это, однако, не дает повода прямо интерпретировать рассматриваемый образ Богоматери как «Панагию», поскольку в данном случае изображение Воплощения прямо связано с идеей богородичной просфоры, из которой на литургии «изымается» Агнец, то есть оно отражало Воплощение Бога как таковое.

Несколько искусственной выглядит идея автора о влиянии на особенности композиций с учением святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста («Реки Премудрости»), расположенных в одном регистре с Богоматерью Воплощения, оформление и декор богослужебных панагий (§ 2.3.2). Истоки их изображений следует искать в литургических текстах, визуализацией которых и выступает фреска с образом Богородицы.

Анализируя изложенные в первых двух главах выводы автора, следует отметить верное и последовательное выявление им как единства композиционных построений большого числа фресок, в которых обнаруживаются схожие элементы геометрических и пространственных фигур; так и очень важной для творческого метода Дионисия тенденции гармонического слияния сцен с архитектурными компартиментом и особенностями каменного здания собора. Это одно из ключевых достоинств представленной к защите работы.

В третьей главе сформулированы идеи пространственного восприятия стенописи собора, раскрывающиеся при движении входящего в него зрителя. Обратим внимание на важный вывод О. В. Силиной о своеобразной трансляции в интерьер храма сакральной топографии императорского комплекса во Влахернах в Константинополе, выразившего, прежде всего, в центральной фреске Покрова, демонстрирующей чудо с ризой, до 1453 года хранившейся в ротонде Агия Сорос. Диссертант верно отмечает, что композиция

«Покров» не только отражает конструкцию собора, но иллюзорно продолжает его, словно выходя из двухмерной плоскости стены в трехмерное пространство интерьера, создавая впечатление вечно длящегося влахернского чуда, происходящего уже непосредственно здесь, над алтарем церкви Рождества Богородицы, и зримо свидетельствующего о присутствии Царицы Небесной в «своем доме» (с. 145–149).

Интерес к этой теме, видимо, действительно, инициированной пребывавшим в Феррапонтове архиепископом Ростовским Иоасафом (Оболенским), что справедливо подчеркивает автор, выразился не только в посвящении монастырского храма, в подробной иллюстрации на его стенах гимна Акафиста, воспевавшего эту святыню, но и в возведении невдалеке церкви, посвященной празднику Положения ризы Богородицы во Влахернах.

В Заключении подводятся основные итоги исследования, подчеркиваются приоритетные для автора темы, прежде всего, поиск принципов пространственных взаимосвязей сюжетов и циклов созданного Дионисием монументального ансамбля.

Высказанные в отзыве замечания отнюдь не умаляют достоинств представленной к защите работы, которая является оригинальным и завершенным исследованием актуальной проблемы, а также на ее оценку в целом. Они вызваны скорее значительностью диссертационного сочинения и пожеланием учесть это в дальнейшей работе.

В заключении отметим большое число публикаций автора, намного превышающего требования к защищаемым диссертациям, а также многочисленность докладов, прочитанных на самых разных и весьма представительных конференциях. Автореферат О. В. Силиной полностью отражает структуру и содержание представленной к защите работы.

Диссертация Силиной Ольги Владимировны «Принципы пространственной организации композиций и тематических циклов в росписи 1502 года собора Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), является научно-квалификационной работой, в которой содержится решение важных научных задач, призванных раскрыть художественные особенности созданного Дионисием монументального ансамбля. Выводы автора, безусловно, послужат дальнейшему

изучению росписей. Работа соответствует требованиям, предъявляемым к кандидатским работам данной специальности, в том числе соответствует требованиям п.9 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор – Силина Ольга Владимировна заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Официальный оппонент:

кандидат искусствоведения по специальности 17.00.04. – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, ведущий научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея

 Шалина Ирина Александровна

Дата « 25 » сентября 2024 г.

Контактные данные:

Отдел древнерусского искусства

Государственный Русский музей

Адрес: 191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Тел: (812)5954205; 89112812950

Эл. почта: shalina_irina@mail.ru

Веб-сайт: www.rusmuseum.ru

*Подпись И. А. Шалиной удостоверено
Ведущий специалист по персоналу
Дрн (Архипова Л.Р.)*

