

О НОВООТКРЫТОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ДИОНИСИЯ

Н. В. ПЕРЦЕВ

ЕЩЕ задолго до окончания раскрытия и полной реставрации иконы «Богоматери Одигитрии» из местного ряда иконостаса Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря она вызвала реакцию и оценку, которые естественно заслуживают первоклассные произведения и памятники культуры большого значения.

Многие годы она хранилась в надвратной церкви Ферапонтова монастыря вместе с остальными иконами из Рождественского собора¹. Позднейшие записи скрыли и исказили ее первоначальное изображение. Только этим обстоятельством можно объяснить, что до 1963 года она не привлекла должного внимания и оставалась вне поля зрения исследователей. Тот факт, что крупнейший художник древней Руси Дионисий участвовал в создании интерьера собора с его исключительными по значению стенными росписями 1500—1502 годов и открытыми иконами деисусного чина, заставлял с особым вниманием отнестись ко всем сохранившимся иконам Рождественского собора. Но чисто «материальным», но очень красноречивым и характерным признакам, одна из них, а именно «Богоматерь Одигитрия», казалась не только близкой к «эпохе Дионисия», но и вышедшей из его мастерской. По этим мотивам икона в 1963 году перевезена в ГРМ, где была тщательно исследована и раскрыта.

В иконостасе собора она стояла в местном ряду слева от царских врат, как бы заменяя храмовую икону, появившуюся здесь значительно позже². Икона написана на тонкой липовой доске — идеальных и типичных для XV века пропорций³, с широкими полями, обрамляющими глубокий ковчег. Характер обработки доски типичен для икон мастерской Дионисия. На полях и свету сохранился басменный серебряный оклад XVI века. Нимбы и цаты, видимые на фотоснимке, опубликованном В. Т. Георгиевским, утрачены⁴.

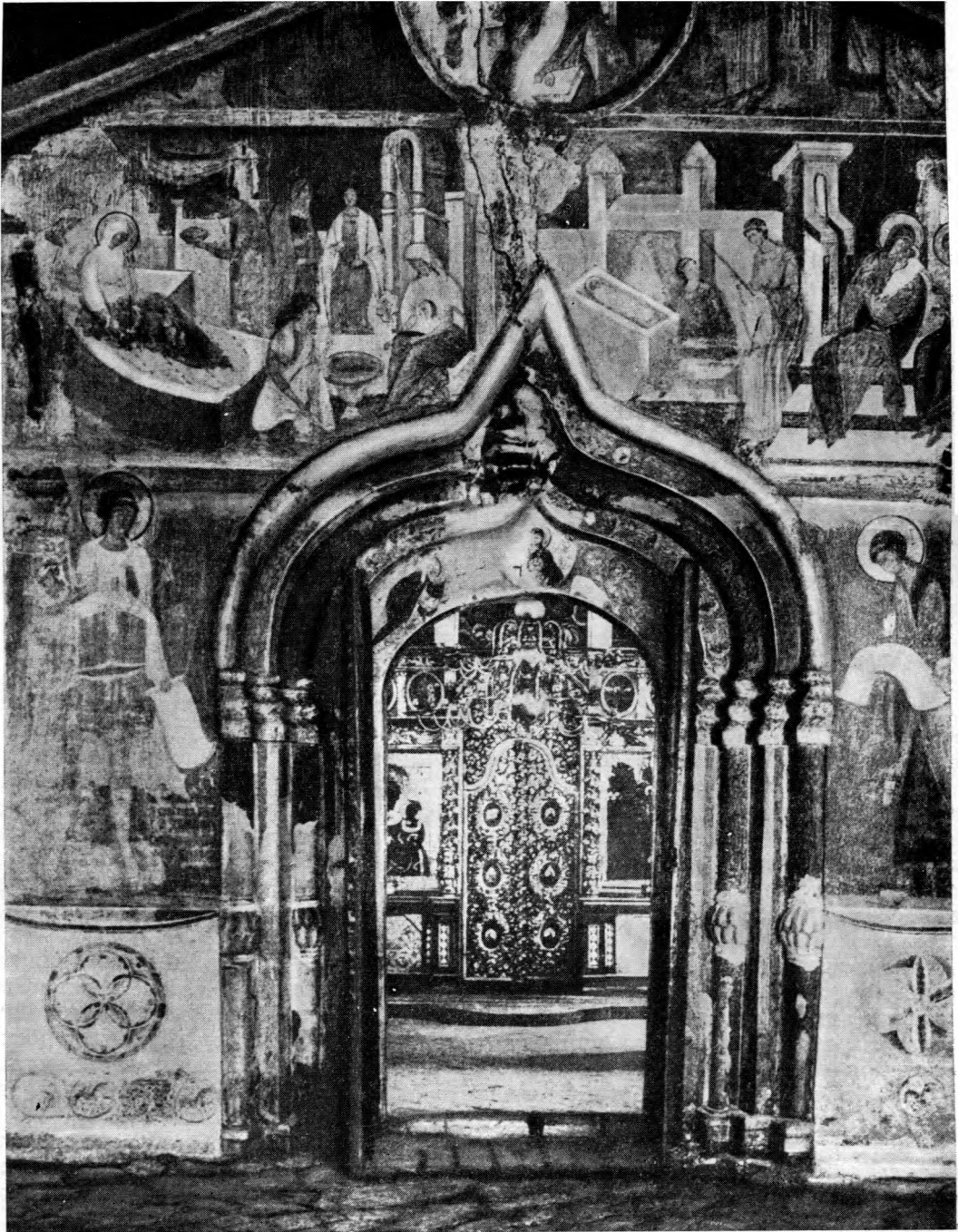
До начала реставрационных работ в состоянии иконы не было обнаружено существенных дефектов, за исключением разошедшейся в местах стыка частей доски и поврежденного басменного оклада, местами порванного и утраченного. Предварительное

¹ Иконы были перенесены в надвратную церковь в 1920-х годах с целью сделать возможным полное обозрение стальных росписей собора.

² В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, табл. XXXIV.

³ Размеры доски, состоящей из трех частей, с двумя врезными двусторонними шпонками: 142 × 106 × 3,5 см. По верхнему и нижнему обрезу железные кованые полосы, укрепленные коваными гвоздями.

⁴ В. Т. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXI.



Портал собора Рождества Богоматери в ФерAPONTOBOM MOHACTbPE C BИДOM HA ИKOHOCТАC C MECTHOЙ ИKOHой «BOГOMATEPИ OДИГИТPИИ»



Икона «Богоматери Одигитрии» из Ферпонтова монастыря. Конец XV века.
Вид до реставрации

исследование с помощью рентгена не дало полной картины состояния оригинала и всех изменений, внесенных в памятник временем. Только пробная расчистка около шеи Богоматери и прилегающих участков одежды и фона вскрыла последовательность всех поновлений, степень сохранности и характер первоначальной живописи. В траншее расчистки обозначились разновременные наслоения темперы и покрытий олифой. Число записей в разных деталях изображений было различно. Пробная расчистка позволила вынести решение о полном раскрытии памятника со снятием басменного оклада и перенесением его на новую доску.

Расчистка производилась в течение 1964 и 1965 годов. В процессе реставрационных работ был сделан ряд наблюдений:

1. Икона поновлялась трижды. Первое и наиболее капитальное поновление следует отнести еще к XVII веку. Об этой дате говорят цветные отношения и живописные приемы, типичные для этого времени (вохрение лиц, санкирный фон и т. д.). При поновлении была удалена покровная олифа. В процессе чистки были полностью утрачены золотая кайма над лицом и около рук Богоматери и часть золотого украшения мафория на уровне плеч, там же образовались многочисленные мелкие утраты красочного слоя. Местами пострадали и другие детали изображения. Были сильно повреждены промытые и записанные золотой фон и поля иконы, утрачены надписи и нимбы. Сплошные записи были сделаны по обнаженному и пострадавшему от промывки первоначальному красочному слою. Басменный оклад был снят (он был укреплен мелкими коваными гвоздями XVI века) и вновь поставлен после поновления (на этот раз он был укреплен проволочными гвоздями, типичными для XVII века).

Вторая чинка коснулась «личного» (лиц, рук, ног), всей одежды Богоматери, хитона и каймы гиматия младенца. Записи были сделаны поверх покровного слоя олифы. Время этого поновления, по-видимому, можно отнести к 1738 году, когда в соборе производился большой ремонт, о котором в алтаре имеется надпись: «1738 года сентября поновлена бысть сия соборная церковь и стенное письмо и связана связями железными радением и рачением игумена Павла и добродеющих в пречистую церковь сию».

Наконец, третье поновление конца XIX века, во время которого была грубо переписана вся икона, за исключением фона и части хитона младенца. Его можно связать с 1889 годом — годом 500-летнего юбилея со времени основания монастыря.

2. В нескольких местах на живописной поверхности и, в частности, на лице Богоматери и левой руке младенца, имеются небольшие, но глубокие повреждения, вызванные ударами. В этих местах образовались утраты левкасного грунта и красочного слоя.

3. В раскрытом лице Богоматери обращает внимание очень тонкое нанесение санкирного красочного слоя и последующего вохрения. Вероятно, вследствие особого утонченного живописного приема в изображении лица, с одной стороны, и утоньшения красочного слоя от времени, наблюдаемого и в других древних произведениях живописи, с другой, на лице отчетливо просматривается предварительный рисунок. Рисунок, разработанный автором в процессе живописи, несколько не совпадает с просвечивающим предварительным обозначением контуров.

4. Все элементы исполнения иконы, а именно: основа — доска, великолепный грунт, сохранивший отличную прочность до нашего времени, использованные пигменты и приготовленные из них краски и, наконец, живописные приемы — все свидетельствует о высоком технологическом уровне и превосходном мастерстве создателя произведения.

Отсутствие химических анализов пигментов иконы и данных сопоставления их с местными минеральными красками из района Ферапонтова озера не позволяет утверждать, что в живописи иконы использовались местные краски. Однако это вполне возможно, так как многие краски на иконе по цвету близки к краскам стальных



Деталь иконы «Богородицы Одигитрии» из Ферапонтова монастыря
в процессе реставрации



Икона «Богоматери Одигитрии» из Ферапонтова монастыря после реставрации. ГРМ

росписей Ферапонтовского собора, а последние, как доказал Н. М. Чернышев, имеют местное происхождение⁵. Исключение составляют лазурь, медная зелень и белла⁶.

Открытое изображение Богоматери по типу является производным вариантом одного из наиболее известных и популярных христианских изводов «Богоматери Одигитрии», но с большими иконографическими отклонениями, которые мы проанализируем несколько позже.

Богоматерь изображена по пояс. Ее голова слегка склонена в сторону младенца, которого она поддерживает левой рукой. Правая рука приподнята в благословляющем перстосложении. Взгляд обращен к зрителю. Младенец сидит, несколько повернувшись в сторону матери. Правой рукой он благословляет, в левой — держит свиток.

В облике Богоматери торжественное воплощение извечной идеи материнства овеяно грустью от сознания неотвратимой судьбы ее сына. Лицо Богоматери — лицо прекрасной русской мадонны — «царицы небесной». Его классическая строгая красота озарена глубокой человечностью и высоким гуманизмом. Женственно нежное лицо, продолговатое с большими миндалевидными глазами, тонким носом и маленьким ртом приковывает внимание. Оно поражает необычайной гармонией пластического рисунка и цвета. Мафорий коричневато-фиолетового цвета щедро украшен золотым орнаментом в виде каймы с драгоценными камнями и жемчугом. Сочетание светло-зеленого испода и темно-синего хитона и чепца вызывает особое цветовое звучание лица и обогащает представление о царственных одеждах матери.

В образе младенца-отрока выражены черты властителя, полного силы и величавости. Он сидит, как на троне, с подчеркнуто откинутым назад торсом. Голова с большим лбом крепко поставлена на широких и плотных плечах. На лице спокойное и властное выражение. Черты лица младенца напоминают общепринятую иконографию Эммануила и не свойственны для младенца Христа в композициях вместе с Богоматерью, где он обычно изображается с присущим ему робким и смиренным характером. Одежды Христа дополняют царственный облик отрока: светло-зеленый хитон с мелкой белой штриховкой и красными орнаментальными мушками создает своеобразное цветовое мерцание. Поверх хитона роскошный оранжевый гиматий с золотым ассистом и каймой с черным орнаментом по золоту. Красочность одежд дополняет необычный по цвету голубой пояс и светло-зеленый свиток в руке младенца.

Силуэт Богоматери с младенцем хорошо вписывается в ковчег с полями, золото которых сохранилось мало, но все же настолько, что позволяет представить его значение в общем колорите произведения. Сверху и снизу поля окаймлены яркой киноарной опушкой, имитирующей шпонки древних икон.

Об авторстве Дионисия в рассматриваемой нами иконе красноречиво говорят как идейно-образная сущность, так и стилистические данные произведения.

Большое художественное воздействие произведений Дионисия основано на том, что все они — как фрески, так и иконы — пронизаны идеей высокого гуманизма, торжеством прекрасного, прославлением духовной, нравственной чистоты. Философская основа творчества Дионисия, в которой ему еще недавно несправедливо отказывали, глубоко оптимистична. Эта идейная направленность создается высоким подъемом декоративного языка, гармонией утонченного пластического рисунка и изысканностью колорита. Недаром современники Дионисия и его артели писали: «изящные и хитрые в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы».

⁵ Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 80—82.

⁶ Надо отметить одно парадоксальное противоречие. При всех вредных последствиях и ущербе, нанесенном иконе поповлениями, нельзя не видеть и того, что они помогли дожить памятнику до нашего времени, когда стало возможным его изучение.

Обзор творческого наследия Дионисия не входит в нашу задачу. Мы лишь приведем соображения, которые возникают при анализе рассматриваемого произведения и круга памятников, близких к нему по происхождению и иконографии.

Выразительность художественного образа ферапонтовской «Богоматери» очень высока. Ее эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя, ярко выраженная идейная сущность иконы с силой внушения убеждают в том, что перед нами произведение высокого мастерства, созданное великим художником.

Сопоставляя ферапонтовскую икону с тематически близкой ей иконой «Богоматери Одигитрии» из Вознесенского монастыря, написанной Дионисием в 1482 году, нетрудно увидеть, что, несмотря на различие иконографического извода, их объединяет сходство психологической трактовки образа. Но в ферапонтовской иконе эмоциональная напряженность и идейная сущность, определяемая самим названием «Одигитрия» (в переводе «путеводительница»), выражена ярче, проникновенней. Лицо Богоматери на иконе Вознесенского монастыря с менее открытым и напряженным выражением глаз кажется спокойней, уравновешенней.

Как все произведения Дионисия, ферапонтовская «Богоматерь» написана почти плоскостно, с очень небольшим ощущением пространства, глубины и материальности. Моделировка формы и объема ограничивается лишь открытыми частями тела с весьма сдержанным диапазоном светотени, исполненной тончайшей плавью. Расположение изображений на живописной поверхности с соблюдением определенных пропорций и удивительная плавность контуров как самих фигур, так и отдельных деталей лица, рук, одежды создают утонченную грациозность и ритмичность.

В иконах определенной школы и времени со сходным сюжетом рисунок обычно имеет довольно общий характер, поэтому в нем часто трудно проследить характерные черты того или иного автора. Они гораздо отчетливее проявляются в использовании цвета и в живописных приемах.

Анализируя рисунок и трактовку формы деталей ферапонтовской и вознесенской икон, а также икон «Богоматери», архангелов, «Григория Двоеслова» из деисусного чина Ферапонтовского собора и других произведений, мы все-таки убеждаемся в определенной общности рисунка этих изображений, что вполне объясняется единым авторством перечисленных памятников и индивидуальным почерком Дионисия. Это совсем не значит, что рисунок глаза или носа на всех иконах один и тот же, так как этого и не может быть в силу разности ракурсов и точек зрения. Но, несмотря на это, общий характер рисунка и светотеневой моделировки прослеживается в чертении отдельных деталей, например в глазах, в линии бровей, в верхнем и нижнем веке, в радужке и положении зрачков, в форме щек, носа, подбородка и т. д.

В этом плане интересно сравнение лица Богоматери ферапонтовской иконы с лицом Богоматери из деисусного чина того же Ферапонтовского собора. Несмотря на иконографическое и смысловое различие, они очень близки. Их общность отчетливо видна не только в образной характеристике, но и в строении лица. Такая близость художественного образа в двух произведениях может объясняться созданием их одним автором в один и тот же творческий период.

Около 20 лет разделяют даты создания вознесенской «Одигитрии» и Богоматери из деисусного чина Ферапонтова. Это большой срок, который обычно не проходит бесследно и накладывает отпечаток на творчество каждого мастера. Ферапонтовская «Одигитрия» как по своей живописной манере, так и по образному содержанию ближе к деисусной иконе, написанной, по-видимому, в одно и то же время.

Обратимся к изображению рук, как к одной из деталей, по которым обычно можно судить об авторе произведения живописи. Рисунок рук у Дионисия имеет определенное своеобразие, позволяющее отличить его произведение от работ других живописцев. Оно создается особой пластичностью и линейной обобщенностью, при которой кисти рук, как правило, сохраняя цветовую живописную плотность, несколько теряют материальность и физическую полноту. Удлиненные тонкие



Деталь иконы «Богоматери» из деисусного чина собора Рождества Богоматери
в Ферапонтском монастыре. ГТГ

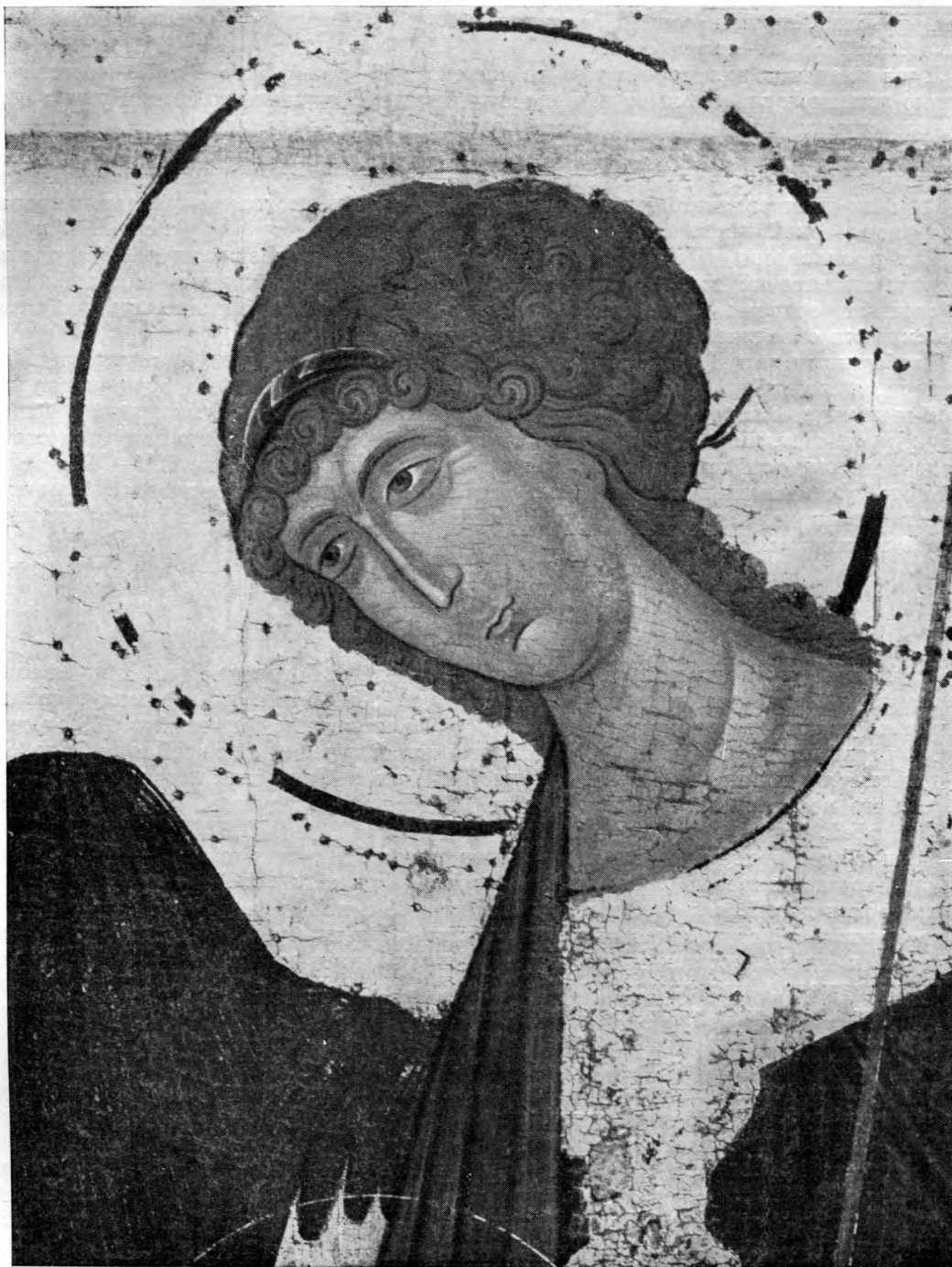
пальцы значительно утончаются к концам. Именно такие руки мы видим в рассматриваемой иконе. Ферапонтовской «Богоматери» близка по очертаниям рука архангела Гавриила, держащего сферу, на иконе деисусного чина того же Ферапонтова монастыря (ГРМ).

Колорит у Дионисия также является верным ориентиром для определения авторской принадлежности. Станковым произведениям Дионисия, овеянным изысканностью и праздничностью, присущ светлый мажорный колорит, основанный на использовании чистых и разбеленных локальных и созвучных красок. Гармоничное и торжественное цветовое звучание икон Дионисия создается соотношением фиолетово-коричневых, розово-красных, оранжево-желтых, зелено-сине-голубых, белых и черных красок и золота, т. е. почти всей палитры древнерусского живописца. Однако во всех иконах Дионисия цвет используется с большим эффектом, тактом и живописной культурой.

Обращает внимание глубокая и чистая по тону темная лазурь, которую автор применяет в ряде произведений и которую мы редко увидим на других иконах того же времени. Лазурь Дионисия в сочетании с другими красками приобретает особое звучание. Она облагораживает и обогащает палитру, усиливает красочность и эффективность теплых красок, таких, как желтые охры, санкири, багор и золото.

Колорит станковых произведений и стенных росписей не допускает прямого сопоставления, так как разность техники и наличие покровного лака на иконах создают иные световые преломления и, следовательно, изменяют их колористический характер. Ферапонтовские фрески, с одной стороны, и иконы Дионисия, с другой, исполнены в разных цветовых ключах, хотя в них нет и существенных колористических противоречий. Сравнивая ферапонтовскую икону с другими иконами Дионисия, можно убедиться в том, что все они имеют общий колористический строй, несмотря на естественные отклонения и вариации, связанные с конкретными задачами отдельного произведения. Различие колорита в произведениях одного мастера диктуется не только желанием автора, но самой темой. Поэтому несовпадение колористической гаммы ферапонтовской иконы и иконы из Вознесенского монастыря не противоречит единому авторству. Это может объясняться тем, что вознесенскую икону Дионисий «восстанавливал», т. е. был связан воспоминанием о колорите оригинала.

Наиболее достоверное представление о почерке Дионисия дает изучение живописи лица. Удивительно мастерство, с каким он писал лица. Блестяще используя выработанные веками живописные приемы, он создает необыкновенно красивое изображение «личного». В карнации используется санкирь теплого оттенка. Форма моделируется тончайшими плавями светящегося вохрения со слабой подрумянкой, местами — едва заметными переходами светотени. Живопись лица заканчивается тонкими и слабыми санкирными очертаниями бровей, глаз, носа, губ. Освещенные детали подчеркнуты очень сдержанными пробелами в виде отдельных движков. По поводу движков в ферапонтовских фресках Н. М. Чернышев сделал тонкое наблюдение. Он пишет: «При заканчивании головы отметки (движки) известью располагаются так: на лбу — две отметки, над левой бровью к переносью — одна отметка углом, на белках глаз — по одной кривой отметке, от слезника под глазной впадиной — одна, на скуле, под левым глазом — пять постепенно уменьшающихся отметок, на кончике носа — закругляющаяся резкая отметка; под нижней губой, на подбородке — две отметки и на шее — две отметки. (Абсолютная сохранность описанного приема пробелов поможет распознаванию руки Дионисия в приписываемых ему иконах)»⁷. Несмотря на некоторые повреждения на отметках в иконе «Богоматери», мы можем убедиться в том, что система пробелов здесь та же, что



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре. ГРМ

и на фресках, причем совпадает не только характер наложения движков, но и в каждом случае их количество.

Лицо младенца написано в той же живописной манере, что и лицо Богоматери, однако заметно отличается от нее более теплыми розоватыми тонами. Руки и обнаженные ступни младенца написаны в цвете лица Богоматери.

Изысканный характер трактовки лиц на иконах Дионисия позволяет со всей определенностью сблизить или отличать его произведения от других, даже близких по времени и живописному направлению, что дает возможность увидеть автора и в ферапонтовской иконе «Богоматери» (ср., например рисунок рук; *стр. 167 и 169*).

Для произведений Дионисия также типична очень сдержанная моделировка, а иногда и полное отсутствие светотени на одеждах. Эту сдержанность мы наблюдаем и в стеновых росписях Ферапонтова, и в одежде Богоматери на иконе, где едва заметные складки обозначены очень слабыми контурами.

Необычными для Дионисия и для его времени являются богатые украшения на верхних одеждах Богоматери и младенца. Если золотая кайма с драгоценными камнями и жемчугом встречается в ряде его произведений, то примыкающий к ней нарядный орнамент, имитирующий золотое шитье, и роскошная кайма по краю гиматия младенца являются деталями, появившимися на иконах рубежа XV—XVI веков. Подобные украшения в иконах более раннего времени не встречаются. Возможно, что это нововведение принадлежало Дионисию и в дальнейшем широко распространилось в живописной практике.

По многим указаниям современников, Дионисий работал не один. Документально подтвержденными индивидуальными работами Дионисия, по-видимому, являются только два памятника: упомянутая икона «Богоматери Одигитрии» 1482 года, о которой говорится в Софийской второй летописи ⁸, и две иконы из Павло-Обнорского монастыря с надписью на обороте одной из них ⁹. Из других источников мы знаем, что его помощниками были сыновья Феодосий и Владимир, старец Митрофан, поп Тимофей, Ярец, Коня, старец Паисий и др. ¹⁰

Крупнейшее явление в истории русского искусства, связываемое с именем Дионисия, гораздо шире его личных творческих достижений. В музейных собраниях много произведений, в которых в большей или меньшей степени мы видим проникающее влияние этого замечательного художника. Очень многие памятники принято относить к числу произведений круга Дионисия или его школы. В аннотациях почти совершенно отсутствует понятие «мастерская Дионисия», а между тем возможны разные формы прямого участия самого мастера в создании того или иного произведения.

Для подтверждения авторства и времени создания иконы «Богоматери» мы допустим некоторое отклонение от основной темы, затронув вопросы организации труда художников древней Руси. В отношении иконописи эта тема почти не разработана. Несколько больше данных мы имеем по стеновым росписям.

Об украшении собора Рождества в Ферапонтовском монастыре на притолке северного входа имеется надпись, которая свидетельствует о том, что ферапонтовские фрески исполнялись Дионисием с его сыновьями ¹¹. Это и понятно, так как

⁸ В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 274.

⁹ Там же, № 276.

¹⁰ Там же, стр. 329.

¹¹ В. Т. Георгиевский. Указ. соч., стр. 17.



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора Рождества Богоматери в Ферапонтовом монастыре. ГРМ

исполнение стенных росписей на площади около 1500 кв. м едва ли под силу одному мастеру. Большие площади стен храмов и ограниченные сроки работы вынуждали мастеров работать коллективно. Многие исследования техники и процессов создания древнерусских росписей, в числе которых надо отметить работы Ю. Н. Дмитриева, показали, что как сама техника, так и организация работ по фрескам в период XI—XVI веков отличались от последующего времени. Ю. Н. Дмитриев писал: «С течением времени вместе с изменением стиля и техники изменилась и организация работ. Постепенно увеличилось число людей, участвующих в исполнении росписи. В XV в. роспись стен небольших храмов... делали три — шесть мастеров, работавших с учениками и «дружиною», «пособниками». В XVII в. число участников росписи больших зданий доходило до нескольких десятков человек и работа продолжалась два года и более»¹².

В раннем периоде роспись небольшого храма редко исполнялась одним ведущим мастером, каким был, например, Феофан Грек с одним, двумя помощниками. Чаще работа делилась между несколькими самостоятельно работавшими мастерами, которые также имели своих помощников (Нередица). В этих случаях почерк каждого автора сохранялся на всех участках выполненных им росписей. В более позднем периоде русской монументальной живописи с изменением стилистического характера росписей и увеличением объемов зданий к работе по исполнению росписей храмов привлекались большие артели. Организация работы в коллективе была иной, распределялась не по участкам, а по принципу дифференциации самих работ и специализации их исполнителей¹³. При такой организации работ обеспечивалось единство живописного почерка в росписях на больших площадях стен. Вот почему в росписях XVII века так близки между собой почти все изображенные лица, драпировки, пейзажи, надписи и т. д.

В росписях ферапонтовского собора тоже нет разнообразия живописных почерков, которое мы видим в памятниках раннего периода. Фрески, если исключить из поля зрения некоторые изменения, внесенные реставрацией 1738 года, в общем едины по стилю и композиционному построению, по характеру отдельных фигур, по трактовке одежды и элементов архитектурного пейзажа. Тонкости различных почерков, связанные с индивидуальной манерой работы отдельных мастеров, проследить очень трудно. Весьма примечательно, что даже Н. М. Чернышев, тщательно изучавший фрески Ферапонтова, ссылаясь на отсутствие материалов, «не пытался», как он пишет, «отличить руку отдельных мастеров, работавших в ферапонтовской росписи»¹⁴.

В. Н. Лазарев и многие другие исследователи в вопросе авторской принадлежности отдельных композиций ферапонтовских фресок держатся иного мнения¹⁵. Они рассматривают и сопоставляют отдельные композиции с точки зрения их художественного совершенства и на основании этого приписывают их разным мастерам. Такая субъективная качественная оценка произведений с учетом проявившихся «гениальных» или, наоборот, «заурядных» способностей автора без привлечения

¹² Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стенных росписей X—XII вв.— «Ежегодник Института истории искусств. 1954». М., 1954, стр. 245.

¹³ М. И. Артамонов. Мастера Нередицы.— «Новгородский исторический сборник», вып. 5. Новгород, 1939, стр. 33—47; Н. Г. Перухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 43; Д. А. Ровинский. Обзорные иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903, стр. 50.

¹⁴ Н. М. Чернышев. Указ. соч., стр. 95.

¹⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 524—526; И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Автореферат диссертации. М., 1951, стр. 6—7; Г. Бочаров и В. Выголов. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966, стр. 233—240.



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса
Спасо-Преображенского собора в Ярославле. ГРМ

специфических, более точных и объективных данных и особенностей, характеризующих работу мастера, нам кажется далеко не правомочной. Нельзя не учитывать совершенно естественного колебания уровня достижений в отдельных произведениях любого крупного художника.

Стенные росписи Ферапонтова дают основание предполагать, что Дионисий, может быть, один из первых стал вводить новый принцип организации работ по стенным росписям. Труд оставался коллективным, но дифференцировался по типу работ.

Работа артелей живописцев над стенописями всегда и везде (см. летописи) была ограничена летними месяцами. В остальное время года они были заняты в иконописных мастерских, где создавались большие комплексы икон. Вполне вероятно, что и здесь мог применяться тот же принцип организации труда среди членов «дружины». Практика совместной работы мастеров допускалась даже при написании отдельных икон¹⁶.

Раскрытие икон деисусного и пророческого ярусов¹⁷ и рассматриваемой иконы «Богоматери» Ферапонтова монастыря позволяет со всей определенностью говорить об их явной принадлежности к кругу работ мастерской Дионисия. Многие лица открытых икон написаны сходными живописными приемами с использованием одних и тех же красок. Кроме единства в живописи лиц, ферапонтовские иконы сближает общая техника изготовления досок, грунта, золочения, технические приемы нанесения красок, моделировка светотени отдельных деталей и т. п. Эта общность не может быть результатом совпадения или случайности. Еще менее вероятно, что автор одного произведения во всех тонкостях подражал другому (см. стр. 159, 163, 165).

Значит ли это, что все открытые иконы из Ферапонтова были написаны самим Дионисием? Такое соображение нам кажется мало правдоподобным как по масштабу всей работы, так и по сложности создания большого комплекса икон с процессами подготовки основы и грунта, с приготовлением красок, исполнением рисунков, золочением, не говоря о самом выполнении живописи. Эти соображения позволяют допустить предположение о новой коллективной организации работы в мастерской Дионисия, той организации, которая широко вошла в практику XVI—XVII веков, т. е. с артельной и в то же время специализированной работой каждого члена коллектива, руководимого старшим, выполнявшим наиболее ответственные элементы работ и определявшим их общее направление. Такая организация работы не мешала большей или меньшей активности отдельных мастеров, их замене, параллелизму и, наконец, даже некоторой индивидуальной обособленности.

Допуская такое предположение, мы находим ключ к решению поставленного вопроса о близости живописной манеры в исполнении лиц многих раскрытых икон собора и в том числе иконы «Богоматери». Однако надо думать, что в местной иконе Дионисий потрудился не только на ликах. Высокая одухотворенность образа, оригинальность иконографического решения традиционной темы «Одигитрии», исключительная гармония рисунка и колорита, совершенная техника — все это творческие проявления одаренного высоким мастерством художника, которого современники называли «пресловущим паче всех».

Местная икона ферапонтовской «Богоматери» являлась важным звеном живописного интерьера собора и наиболее ответственным элементом в общей работе по его украшению. Икона являлась фокусом или центром идеи возвеличения и прославления Богоматери, и поэтому также можно утверждать, что сам Дионисий был основным автором этого замечательного произведения. Черты зрелости и совершенства жи-

¹⁶ Н. П е р в у х и н. Указ. соч., стр. 42; Д. А. Р о в и н с к и й. Указ. соч., стр. 50.

¹⁷ Шесть деисусных икон в ГТГ, три — в ГРМ, одна в Кирилловском музее и одна — в надвратной церкви Ферапонтова; там же находятся три иконы пророческого яруса, его центральная икона экспонируется в Кирилловском музее, две другие в настоящее время реставрируются в ГЦХРМ имени акад. И. Э. Грабаря.

вописного мастерства свойственны всему художественному строю иконы. Здесь с наибольшей полнотой проявились творческие особенности и могучий талант мастера, сказавшего свое веское слово в развитии русского искусства.

В этой связи следует рассматривать и иконографию произведения.

Иконографическая основа ферапонтовской «Богоматери» ставит ее в ряд икон, возникших в итоге длительного развития византийской композиции. Н. П. Кондаков, а затем В. Н. Лазарев и другие исследователи классифицировали русские иконы этого круга, проследили вопросы их происхождения. В круге поясных изображений «Богоматери Одигитрии» наибольшее распространение на Руси с XV века имела икона типа «Смоленской Богоматери», «Тихвинской Богоматери», являющаяся вариантом широко распространенной в Византии иконы «Перивлепты», что в переводе значит «прекрасная видом», а также «Грузинской», «Иверской» и др.

В поясном типе «Одигитрии» Н. П. Кондаков усматривает следующие основные иконографические черты: Богоматерь изображена почти прямо; поддерживает младенца левой рукой; младенец обращен лицом или на три четверти к зрителю, правой рукой благословляет, в левой руке держит свиток, упертый в левое колено; взгляды Богоматери и младенца направлены на зрителя; правая рука Богоматери прижата к груди в знак умиления¹³.

Ферапонтовская икона написана в соответствии с основными принципами, отмеченными Н. П. Кондаковым, за исключением одной и весьма существенной детали: правая рука Богоматери изображена не прижатой к груди, а благословляющей. Положение руки выводит ее из круга всех известных икон «Одигитрии», датируемых ранее конца XVI века. Кроме того, ее иконографический перевод отличается от всех известных икон этого круга рядом других характерных деталей: позой младенца, положением его ног, трактовкой одежд с примечательным рисунком каймы мафория и своеобразным характером светло-зеленого хитона и лежащим на плече краем гиматия. Прямых аналогий иконографического перевода ферапонтовской иконе среди памятников, созданных до рубежа XV—XVI веков, автору найти не удалось. Из всех икон «Одигитрии» наиболее близким к ней вариантом является икона «Перивлепты» в Загорском музее, датируемая XIV веком и опубликованная В. И. Антоновой¹⁴. Ферапонтовскую «Одигитрию» и загорскую икону сближают торжественная, величавая настроенность, их композиционное соотношение, силуэт Богоматери, положение свитка в руках младенца. Между тем основные отличительные признаки ферапонтовской иконы — благословляющая рука Богоматери, положение ног младенца, трактовка одежд — остаются вне аналогий.

Только в иконах «Седмиезерской» или «Седмиезерной» (по другим источникам) Богоматери, датируемых концом XVI и XVII веком, обнаруживается прямая связь с иконографическим переводом ферапонтовской иконы.

Богородицко-Вознесенская пустынь, позже названная Седмиезерной, в 17 км от Казани, была основана в 1613 году иноком Евфимием, выходцем из Устюга, принесшим с собой икону «Смоленской», в дальнейшем получившую название «Седмиезерной» или «Седмиезерной-Смоленской»²⁰.

¹³ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери..., т. II. СПб., 1915, стр. 192—193.

¹⁴ В. И. Антонова. Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке.— «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 104—110, 116, рис. на стр. 105.

²⁰ В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. II. СПб, 1892, № 1143; Лаврентий. Сказание о



«Богоматерь Седмиезерная» из Седмиезерной пустыни близ г. Казани. С литографии XIX века

причине трудно сказать что-либо определенное о иконографическом изводе иконы. Среди ее ранних списков имеется два типа с различной трактовкой одежды младенца и положения его ног. Вероятно, поэтому исследователи при наименовании икон этого круга ограничиваются названием «Одигитрия» без упоминания «Смоленская».

Сопоставление общепризнанной иконографии «Смоленской» с ферапонтовской иконой позволяет увидеть весьма существенное различие между ними. Следовательно, признать общность этих двух иконографических изводов нельзя.

В связи с этим можно сделать два предположения:

1. Инок Евфимий вывез из Устюга икону «Одигитрии Смоленскую», которая в

Сама икона после ликвидации монастыря, по непроверенным данным, находится в одной из действующих церквей Казани и никем не исследовалась. Имеющиеся литографированные изображения «Седмиезерной» (в окладе и без оклада), к сожалению, не дают возможности определить ее дату и увидеть признаки древнего происхождения. Внешние данные скорее говорят о ее небольшом возрасте ²¹.

Знакомство с этими данными вызывает вопрос: каким образом икона «Одигитрии Смоленской», привезенная иноком Евфимием, имеющая устоявшуюся иконографию, в дальнейшем видоизменилась и, получив особый иконографический характер с типичным жестом благословляющей правой руки Богородицы, стала именоваться «Седмиезерной» (между прочим, по-видимому, это изменение породило ряд ошибочных и противоречивых толкований).

Предания связывают икону «Одигитрии Смоленской» с глубокой древностью. К сожалению, ее оригинал не был исследован и не сохранился. По этой

Седмиезерской Богородицкой пустыни Казанской епархии и о чудотворной иконе пресвятой Богородицы, называемая Смоленская. Казань, 1858, стр. 13—14; С е р г и й. Русская литература об иконах пресвятой Богородицы в XIX в. СПб., 1900, стр. 24, 25; С. С н е с с о р е в а. Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных ее икон... Изд. 3. СПб., 1910, стр. 351, 658; «Сказание о земной жизни пресвятой Богородицы». Изд. Русского на Афоне Пантелеймонова монастыря. СПб., 1869, стр. 302; «Благодеяния Богородицы роду христианскому чрез ее святые иконы». М., 1891, стр. 284—291; «Изображение иконы пресвятой Богородицы в православной церкви прославляемых с краткими о них сказаниями». М., 1853, стр. 28; С. А. Я. Седмиезерская пустынь. Казань, 1901.

²¹ С. С н е с с о р е в а. Указ. соч., рис. на стр. 353; Л а в р е н т и й. Указ. соч., вклейка.

середине XVII века была заменена другой, иконографически близкой к ферапонтовской. В пользу этого соображения может говорить описание соборного храма в Седмиезерной пустыни, сделанное в 1901 году анонимным автором (с инициалами С. А. Я.): «Рядом с чудотворной иконой (т. е. «Седмиезерной». — *Н. П.*)! образ Смоленской Богоматери древнего письма мерою в высоту 2 аршина в ширину $1\frac{3}{4}$ аршина в старинном серебряном окладе»²². Не эта ли «Смоленская» была привезена иноком Евфимием?

2. Вопреки всем утверждениям, инок Евфимий привез из Устюга не «Смоленскую Одигитрию», а икону, иконография которой была близка ферапонтовской «Богоматери», которая с середины XVII века стала именоваться «Седмиезерной».

Для точного ответа на эти вопросы сейчас нет данных, как нет пока оснований для датирования «чудотворной» «Седмиезерной» иконы в Казани временем ранее XVII века. Все опубликованные и имеющиеся в наших собраниях иконы типа «Седмиезерной» датируются концом XVI—XVII веком.

Н. П. Лихачев, публикуя икону XVII века из своего собрания и прорись «Седмиезерной» иконы, отмечает «явление, обычно именуемое Седмиезерной Божьей Матерью, с особым положением руки Богоматери»²³. В собрании Третьяковской галереи также имеются две иконы «Одигитрии», названные «Седмиезерскими». Одна конца XVI века работы Истомы Савина и вторая строгановской школы около 1606 года с надписью «Одигитрия»²⁴. О «Седмиезерных» иконах упоминают Н. П. Кондаков и Д. А. Ровинский²⁵. Последний упоминает три иконы «Седмиезерской Богоматери». Две из них написаны известными мастерами XVII века Истомой Савиным, Стефаном Пахири и одна — «высокого письма» в собрании И. В. Стрелкова.

Таким образом, все исторические легенды, описания и сохранившиеся памятники о «Седмиезерной» иконе свидетельствуют, что она возникла не ранее конца XVI века. Пока у нас нет никаких оснований предполагать ее более древнее происхождение.

Вопрос иконографического генезиса ферапонтовской «Богоматери» также нельзя решить с полной достоверностью. Была ли икона написана по ранее установленному и принятому переводу, являющемуся вариантом «Одигитрии», который, допустим, не сохранился до наших дней и поэтому не вошел в поле зрения научных исследований? С большой вероятностью мы допускаем иное предположение. Дионисий, являясь величайшим художником эпохи, мог создать по-новому решенный иконографический вариант традиционной «Одигитрии», послужившей в дальнейшем исходным пунктом для автора «Седмиезерной» иконы.

²² С. А. Я. Указ. соч.

²³ Н. П. Л и х а ч е в. Историческое значение итало-греческой иконописи изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911, стр. 108—109, рис. 248, 249.

²⁴ В. И. А н т о н о в а и Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. II. М., 1963, № 786 и 826.

²⁵ Н. П. К о н д а к о в. Указ. соч., т. II, стр. 211; Д. А. Р о в и н с к и й. Указ. соч., стр. 29, 33, 35, 156.