
В. Г. Луцко

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ СХЕМА РОСПИСЕЙ АЛТАРНОЙ ЧАСТИ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Тематический состав росписей и принципы расположения отдельных композиций и фигур на плоскостях стен и сводов храма, несмотря на существование освященной временем традиции, претерпевали определенные изменения. Вторая половина XV века, оказавшаяся для Московской Руси периодом оформления центрального государства, оставила единственный и неповторимый цикл стенописей — фрески собора Рождества Богородицы, выполненные Дионисием и его мастерской в 1502 году¹. Их изучению посвящены работы различных исследователей, уделивших внимание иконографии и стилю росписей, а также выяснению причин привлечения к их выполнению крупнейшего мастера своей эпохи². Здесь изложены наблюдения, касающиеся фресок алтарной части храма, иконографическая программа которых имеет свои существенные особенности. Ее соотношение с системой росписей поздневизантийских и балканских храмов может способствовать решению вопроса об отношении Дионисия к византийскому наследию.

Программа росписей алтарной части храма в искусстве Византии и балканских славян к XV веку получила в целом окончательно завершенную форму, явившуюся итогом длительного творческого процесса, инспирированного развитием богословской мысли. Круг украсивших алтарь сюжетов и состав единоличных изображений в основном определился уже к первой половине XI века, доказательством чего служат стенописи храма св. Софии в Охриде и Софийского собора в Киеве³. Но и в дальнейшем продолжали происходить существенные изменения. Едва ли не самым значительным среди них надо признать включение в программу росписей апсиды композиции “Божественная служба”, явившейся откликом на волновавшие Византию в XII веке христологические споры⁴. Неоднократно видоизменялся и иконографический образ Богоматери в конхе апсиды. Русские заказчики и исполнители росписей чутко реагировали на новые проявления философско-богословской мысли Византии, искусство которой всегда оставалось образцом⁵.

Уже в монографии В.Т.Георгиевского о фресках Ферапонтова монастыря было дано подробное описание стенописей, украшающих алтарь, жертвенник и диаконник, и тогда же сделана попытка найти аналогии в византийских и южнославянских памятниках палеологовского времени⁶. Эта работа, однако, не была продолжена именно тогда, когда вошли в научный оборот привлекавшие В.Т.Георгиевского сербские фрески, оставшиеся в его время малоизученными. Встречались лишь указания на сюжеты росписей в алтарной части собора⁷. В целом же особенности иконографической программы ее редко обращали на себя внимание, когда все более усиливался интерес к стилю и выразительным средствам.

Иконографическая программа росписей алтаря более строго регламентирована, чем декор иных частей храма. В соответствии с устоявшейся традицией в алтарной апсиде доминирует занимающее конху изображение Богоматери с младенцем: она сидит на золотом троне, по сторонам которого коленопреклоненные архангелы⁸. Представленный здесь образ Богоматери, поддерживающей сидящего у нее на коленях младенца, известен уже по выполненной в 867 году мозаике, украсившей конху алтарной апсиды храма св.Софии в Константинополе⁹, где, кстати, он воспроизведен еще в мозаике второй половины X века в южном вестибюле, изображающей Богоматерь между императорами Константином и Юстинианом¹⁰. Аналогичные изображения можно указать, в частности, в Хозиос Лукас в Фокиде (первая четверть XI века)¹¹, в пещерной церкви Рождества монастыря Калоритиссы в Наксосе (XII–XIII века)¹², в церкви св. Стратига в Мани (конец XII века)¹³, в церкви св. Пантелеймона на Крите (начало XIII века)¹⁴, в церкви св. Георгия в Старо Нагоричино (1317)¹⁵, в церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода (1380-е)¹⁶, в церкви Перивлепты в Мистре (1428–1444)¹⁷. В последних трех апсидальных фресках тронная Богоматерь с младенцем изображена в сопровождении двух служащих ангелов, как и в росписи конхи апсиды собора Ферапонтова монастыря¹⁸.

Особенностью этого иконографического образа Богоматери является жест ее рук: правой она касается плеча младенца, а левая лежит в готовности его поддержать. Младенец Христос правой рукой благословляет перед грудью, держа в левой свиток. Подобные изображения существовали в Византии уже в доиконоборческий период, что косвенно подтверждает фреска в катакомбах Коммодилы в Риме¹⁹. Судя по тому, что именно этот образ после восстановления иконопочитания украсил конху апсиды храма св. Софии в Константинополе, его рассматривали уже в третьей четверти IX века как древний. Появление указанного изображения в алтарной апсиде Ферапонтова монастыря если и не служило напоминанием о пятьдесят лет тому назад поруганном турками знаменитом царьград-

ском храме, то, во всяком случае, соответствовало одному из наиболее популярных в эпоху Палеологов вариантов иконографической программы росписей византийского храма. В.Т.Георгиевский особо отмечал жизненные черты в фигурах стоящих на коленях склоненных ангелов и указал на некоторые отступления от древнегреческого облика излюбленных искусством Византии изображений. “Головы, — писал он, — уже не так изящны, прически недостаточно пышны и овалы медленно удлинены, чем это принято у византийских и итало-греческих художников”²⁰.

Непосредственное отношение к композиции в конхе имеют четыре круглых медальона с погрудными изображениями провидевших Богоматерь пророков, украшающими арку, которая отделяет апсиды алтаря от вимы.

В качестве одной из особенностей ферапонтовской росписи В.Т.Георгиевский, как известно, указывал на отсутствие в апсиде изображения Евхаристии и полагал, что “художник в данном случае поступил так в целях декоративных, не желая ослаблять впечатления мелкими фигурами, какими неизбежно пришлось бы наполнить среднюю апсиду алтаря, если бы внести и эту композицию в храмовую роспись”²¹. Бесспорно, сравнительно небольшая высота алтарной апсиды не располагала к включению в ее иконографическую схему такой сложной многофигурной композиции. Однако вряд ли это сделано только в декоративных целях. Сокращенная программа алтарных росписей, предполагающая отсутствие Евхаристии и включение “Божественной службы”, отличает уже стенопись церкви св. Георгия в Курбинове, датированную 1191 годом²². Позже это можно видеть в болгарской церкви св. Петра близ села Беренде²³. Нет изображения Евхаристии и в апсидальных росписях Кахрие-Джами.

Композиция “Божественная служба” в ферапонтовском храме занимает нижний пояс апсидальных росписей, причем ее центр перенесен на откосы окна, где изображены Ветхий Деньми в трехцветном медальоне (вверху), покрытый индитией престол под мраморным киворием на четырех колонках, с дискосом, на котором возлежит обнаженный Христос-Агнец (на правом косяке), и жертвенник с потиром и дискосом со звездицей (на левом косяке). В этом наглядно выражена мысль об евхаристической жертве. По обеим сторонам окна изображены обращенные к престолу и жертвеннику восемь святителей, держащих перед собой раскрытые свитки с литургическими текстами. Среди изображенных Василий Великий, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст, Григорий Чудотворец, Афанасий и Кирилл Александрийские, Иоанн Милостивый (?). Как известно, эта литургическая композиция, особенно широко представленная в балканских фресковых циклах, на Руси получает популярность прежде всего в виде

реплики, вынесенной на плоскость царских врат²⁴. Один из ранних примеров включения "Божественной службы" в систему алтарных росписей на русской почве связан с церковью св. Георгия в Старой Ладогѣ²⁵. Не исключено, что они выполнены не около 1168 года, а ближе к 1200 году.

Евхаристический цикл алтаря находит свое продолжение в росписях жертвенника, где в конхе апсиды представлено поясное изображение крылатого Иоанна Предтечи, держащего свиток. Внизу под ним воспроизведен текст: "Се Агнец Божий, вземляй грехи мира" (Иоан. I, 29), относящийся не только к Предтече, по Евангелию произнесшему эти слова, но и к изображенному вверху на откосе дискоусу с возлежащим на нем Христом-Агнцем; ниже, на косяках — два шестикрылых серафима. По сторонам окна два ангела в белых стихарях, каждый с двумя рипидами²⁶. Слева в том же регистре как бы следующие за ангелами три диакона, тоже облаченные в белые стихари. В руках у первого из них кадило и артофорий, у второго — кадило и ладоница, а у третьего — только кадило. Справа, за ангелом с рипидами, следуют два диакона, первый из которых держит книгу на убрусе, а второй — плат. В своих основных чертах схема росписей жертвенника соответствует поздневизантийской иконографической программе²⁷. Что касается посвящения жертвенника Иоанну Предтече, то эта греческая традиция была известна на Руси уже в середине XII века (собор Спасо-Мирожского монастыря в Пскове), хотя в Новгороде чаще ему посвящали диаконник (собор Антониева монастыря, церковь Благовещения на Мячине). Кроме избранных святых (в их числе некоторые из апостолов, Кирик и Иулитта, а также Леонтий Ростовский) сюжеты росписей относятся к кругу строго регламентированных. На северной стене жертвенника размещена композиция видения Евлогия, получившая развитие в позднейших русских стенописях. Симметрично ей представлено видение Петра Александрийского, с отроком Христом в разодранных ризах, весьма популярное в византийском искусстве эпохи Палеологов²⁸.

Сравнение росписей алтарной части собора с поздневизантийскими циклами показывает, что наиболее полноценные иконографические аналогии дают храмы Сербии, Македонии и Мистры. Достаточно напомнить, что ставшая неотъемлемой составной частью программы росписей алтарной апсиды балканских храмов "Божественная служба" так и не нашла себе места в столичных раннепалеологовских фресках Кахрие-Джамии: там, согласно ранней традиции, представлены фронтально в рост святители²⁹.

Подобно тому, как это часто бывало у южных славян, диаконник посвящен св.Николѣ. В соответствии с этим находится и тематика росписей: цикл сцен из жизни святителя, в честь которого в апсиде был устроен ал-

тарь. Конху апсиды диаконника занимает поясное изображение св. Николы, облаченного в фелонь-полиставрий и белый омофор. В апсиде, в арке и на плоскостях стен размещены восемь композиций, некогда подробно описанные В.Т.Георгиевским³⁰. В этот цикл включены: 1. Явление св. Николы царю Константину; 2. Св.Никола избавляет юношу от потопления; 3. Чудо св. Николы о ковре; 4. Явление св. Николы трем мужам в темнице; 5. Рукоположение св. Николы в пресвитеры и во епископы; 6. Погребение св. Николы; 7. Перенесение мощей (последние две композиции на южной стене); 8. Рождение св. Николы (над аркой).

Житийный цикл св. Николы принадлежит к числу наиболее разработанных в византийском искусстве³¹. Аналогичные циклы представлены в Дечанах и Рамаче³². Однако, как в посвященном св. Николе приделе храма в Сопочанах в честь св. Троицы³³, так и в иных подобных случаях³⁴ в Сербии чаще всего в апсиде расположена композиция “Божественная служба”. Автор иконографической программы ферапонтовского храма следовал традиции, получившей распространение на Руси. Достаточно вспомнить схему росписей в диаконнике собора Антониева монастыря в Новгороде (1125) и в диаконнике Кирилловской церкви в Киеве, в сущности являвшейся Троицким храмом с приделом, посвященным святым Афанасию и Кириллу Александрийским (росписи, по-видимому, первой трети XIII века).

О стиле ферапонтовских фресок много тонких и верных наблюдений в свое время высказано Б.В.Михайловским³⁵. Поскольку стилистический анализ не входит в нашу задачу, ограничимся замечанием, что указанные этим исследователем реминисценции эллинистического искусства объяснимы прежде всего ориентацией на палеологовские памятники. А.Бунин сделал попытку объяснить причины, в силу каких московское правительство, занятое перестройкой кремлевских соборов, оторвало своего лучшего изографа с его артелью от Москвы и направило в Белозерский край: он полагает, что финансирование строительных работ в Ферапонтовом монастыре происходило за счет верховной власти³⁶. Как бы то ни было, ферапонтовский цикл фресок является памятником столичного уровня, отразившим наиболее высокие достижения московского монументально-го искусства рубежа XV–XVI веков.

Иконографическая схема росписей алтарной части собора, может быть, наиболее показательна в плане опытного усвоения византийского наследия, по стечению обстоятельств занесенного на Русский Север. Она достаточно традиционна, с одной стороны, и довольно оригинальна — с другой. Рафинированность исполнения фресок придает особый оттенок композициям, столь удачно согласованным с архитектурными формами со-

бора. Если вспомнить о том, какой исторический путь прошла иконографическая программа апсидальных росписей христианского храма, можно более отчетливо увидеть ее реальные истоки³⁷. Алтарные стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в сущности выглядят антологией поздневизантийской системы, развитой, но отнюдь не перегруженной массой сюжетов и подробностей, которыми пестрят циклы XVII века. В программе алтарных росписей как в зеркале отразилось осмысление литургии лучшими представителями богословской мысли, видевшими символическое значение в элементах ритуала, которые составляли основу многовековой богослужебной практики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Федушин Н. И. О датировках ферапонтовских фресок. — Ферапонтовский сборник, вып. I. М., 1985, с. 38–46.
- 2 Обзор литературы о фресках см.: Рудницкая Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — Сборник за ликовне уметности, кн. 10. Нови Сад, 1974, с. 96–101.
- 3 Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986, с. 62–68; он же. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 28–35, 93–123, табл. 22–59; Радочич С. Прилози за историју најстаријег охридског сликарства. — Сборник радова Византолошког института, кн. 8(2). Београд, 1964, с. 355–381.
- 4 Подробнее см.: Бабић Г. Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. — Сборник за ликовне уметности, кн. 2. Нови Сад, 1966, с. 11–29.
- 5 Dufrenne S. L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII-ième siècle. — L'art byzantin du XIII-ième siècle. Symposium de Sopocani. 1965. Beograd, 1967, p. 35–36.
- 6 Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с. 92–98, 112–116.
- 7 Лазарев В. Н. Древнерусские мозаика и фрески XI–XV веков. М., 1973, с. 79; Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, с. 4.
- 8 Рыбин В. В. Об изображении Богородицы с младенцем на престоле в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря. — Ферапонтовский сборник, вып. 2. М., 1988, с. 99–106.
- 9 Mango C. Materials for the study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962, p. 80–83, 94–95, fig. 106.
- 10 Ibidem, fig. 5.
- 11 Лазарев В. Н. История византийской живописи, табл. 153.
- 12 Skawran K. M. The development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, p. 19, 152, fig. 17.
- 13 Ibidem, p. 173, fig. 285.
- 14 Ibidem, p. 182, fig. 407.
- 15 Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Gießen, 1963, Abb. 278.

- 16 *Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М., 1989. с. 47, документация, № 72
- 17 *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970, pl. 29, sch. XVIII. № 30, fig. 60.
- 18 *Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря, табл. 99–101.
- 19 *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери, т. I. СПб., 1914, с. 182–184, рис. 101.
- 20 *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря, с. 94.
- 21 Там же, с. 95.
- 22 *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle. Bruxelles, 1975, p. 53–94, fig. 5, 8, 21–25, 29.
- 23 *Панайотова Д.* Болгарская монументальная живопись XIV века. София, 1966, илл. на с. 78, 82, 83.
- 24 *Пуцко В.* Царские врата из Кривецкого погоста. К истории алтарной преграды на Руси.—Зборник за ликовне уметности, кн. 11. Нови Сад, 1975, с. 63–65, рис. 2–5.
- 25 *Лазарев В.Н.* Фрески Старой Ладogi. М., 1960, с. 22–26, табл. 1–3.
- 26 *Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря, табл. 106–109.
- 27 *Dufrenne S.* Images du décor de la prothèse.—Revue des études byzantines, t. XXVI, 1969, p. 297–309.
- 28 *Millet G.* La vision de Saint-Pierre d'Alexandrie.—Mélanges Ch. Diehl, t. II. Paris, 1930, p. 99–115.
- 29 *Underwood P.A.* The Kariye Djami, vol. 3. New-York, 1966, pl. 355, 336, 476–485.
- 30 *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря, с. 112–114. Воспроизведения см.: *Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря, табл. 110–116.
- 31 *Ševčenko N.P.* The Life of Saint-Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983.
- 32 *Петковић В.Р.* Живопис.—Дечани, кн. II. Београд, 1941, с. 56–58, табл. CCXCI, CCXC и др.; *Кнежевић Б.* Црква у селу Рамаћи.—Зборник за ликовне уметности, кн. 4. Нови Сад, 1968, с. 139–148.
- 33 *Ђурић В.Ј.* Сопоћани. Београд, 1963, с. 93, табл. на с. 140.
- 34 *Babic G.* Chapelles latérales des églises serbes du XIII^e-ème siècle et leur peint.—L'art byzantin du XIII^e siècle, p. 179–187.
- 35 *Михайловский Б.В., Пуришев Б.И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.–Л., 1941, с. 33–50.
- 36 *Бунин А.* О ферапонтовских фресках Дионисия.—Искусство, 1974, 8, с. 63.
- 37 *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960.