

В. Г. Пуцко

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 соотнесение 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, остававшиеся 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. Пантелеимона на Крите (начало XIII века)¹⁴, в церкви св. Георгия в Старо Нагорично (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 итalo-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. Бессспорно, 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 мраморный 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 Ладоге²⁵. 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 изображеному вверху на откосе дискосу 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 ладонница, 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 разодраных 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-Джами: там, согласно ранней традиции, представлены фронтально в рост святители²⁹.

Подобно тому, как это часто бывало у южных славян, диаконник посвящен св. Николе. 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, занятное 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 монументального 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 осмысливание литургии лучшими представителями богословской мысли, видевшими символическое значение в элементах ритуала, которые составляли основу многовековой богослужебной практики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Федышин 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.—Зборник 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; *Радојчић С.* Прилози за историју нај старијег охридског сликарства.—Зборник 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.—Зборник 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.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом 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 *Пучко В.* Царские врата из Кривецкого погоста. К истории алтарной преграды на Руси.— Зборник за ликовне уметности, кн. II. Нови Сад, 1975, с. 63–65, рис. 2–5.
- 25 *Лазарев В.Н.* Фрески Старой Ладоги. 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^{ème} siècle et leur peint.— L'art byzantin du XIII^{ème} 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.