

СИЛИНА О. В.
МУЗЕЙ ФРЕСОК ДИОНИСИЯ
ФЕРАПОНТОВО

Нравственный образ преподобного Мартиниана Белозерского, похвала его аскетическим добродетелям, духовные труды идеального наставника составляют содержание иконных и монументальных изображений святого.

Ученик и последователь прп. Кирилла Белозерского, устроитель Ферапонтова монастыря Мартиниан ввел обитель в число монастырей, воплощавших традиции прп. Сергия Радонежского. Влияние этой сильной, активной личности отразилось на всех сферах хозяйственной и духовной жизни монастыря, так что в грамотах, вплоть до XVI в., пустынь именовалась «Мартемьяновской».¹ Помимо Жития Мартиниана, грамот на его имя и от его имени, до нас дошли книги и некоторые документы, написанные рукой преподобного. В миру Мартиниан – крестьянин Михаил Стомонахов, родина его – деревня Березники Сямской волости, расположенной на западном берегу Кубенского озера. С детства живя в обители Кирилла Белозерского, он стал верным учеником игумена и всю дальнейшую жизнь следовал его примеру и наставлениям. После смерти учителя, Мартиниан основал Спасский Вожезерский монастырь, затем между 1435 и 1447 гг. стал игуменом Ферапонтовой пустыни, а в 1448–1455 гг. – Троице-Сергиева монастыря.

ИКОНОГРАФИЯ
ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА
БЕЛОЗЕРСКОГО
(ПО ПАМЯТНИКАМ
НАЧАЛА XVI – КОНЦА XX ВВ.)

Являясь организатором монастырских библиотек, он сам переписывал книги и учил этому других. В политическом отношении преподобный поддерживал московского князя Василия Темного в борьбе за великокняжеский престол против князя Дмитрия Шемяки. Умер Мартиниан в 1483 г. и был похоронен в Ферапонтовом монастыре у южной стены церкви Рождества Богородицы. В XVII в. над погребением святого была построена посвященная ему каменная церковь.

В начале XVI в. художник Дионисий с сыновьями, расписывая собор Рождества Богородицы, исполнил над захоронением игумена Мартиниана фреску (илл. 1), засвидетельствовав тем самым высокую оценку личности преподобного. На фреске, сохранившейся лишь частично, вместе с архангелами Михаилом и Гавриилом представлены коленопреклоненные, молящиеся Богородице Ферапонт и Мартиниан. Захоронение вместе с наружной росписью над ним образовали малый сакральный комплекс: с этой точки поклонения святому и начинался путь в главный монастырский храм. Центрами притяжения паломников к монастырям и храмам являются находящиеся в них святыни. Расположение святынь определяет и пути следования верующих внутри храма или мона-

стыря. Ферапонтов монастырь, вероятно, не был в этом случае исключением.²

Текст описи, относящейся к первой четверти XVIII в., сообщает о том, что над ракой Мартиниана «образ пречистые Богородицы Печерские», а также преподобные Ферапонт и Мартиниан.³

Художественные и композиционные особенности фрески не остались без внимания исследователей.⁴ На рубеже XV–XVI вв. на Руси шел процесс сложения культа местночтимых святых, нашедший свое отражение в агиографической литературе, монументальной живописи и в многочисленных житийных иконах русских чудотворцев. Составлялись жития и службы святым, оформлялись погребения, служившие центром почитания подвижника. Фреска над захоронением прп. Мартиниана была, прежде всего, надгробным изображением. Но, выполненная через двадцать лет после преставления Мартиниана, она по мнению А. С. Преображенского «представляла собой символическую сцену принятия всех насельников монастыря, во главе с преподобными, под покровительство Богородицы и прославляла создателей обители». Фигура Мартиниана, написанная справа от Богородицы, указывает на его иерархическое первенство. «Композиция <...> обнаруживает тесную связь с одним из наиболее развернутых вариантов византийского надгробного портрета, где, кроме погребенного, представлена Богородица на престоле, ангелы и святые, ходатайствующие за усопшего». Автор считает, что, вероятно, это первое изображение преподобного Мартиниана, сыгравшее в дальнейшем, большую роль в формировании иконографии святого.⁵

В композиции над захоронением фигуры прп. Мартиниана вписана в колорит

росписи: оливково-зеленые в сочетании с охристо-желтыми монашеские облачения сложны по цвету и выполнены мастером полупрозрачными красочными слоями. Местоположение фигуры святого у ног архангела Михаила совпадает с изголовьем погребения. Этот момент не позволяет оставить изображение святого на фреске без внимания, несмотря на отсутствие в трактовке его фигуры активных цветовых акцентов.

Особенностью композиции является то, что жившие в разные исторические эпохи (разница в 57 лет) неканонизированные на тот период времени преподобные, скорее всего, впервые были изображены вместе. Связывая маленькую наружную фреску на южной стене подклета с порталом и внутренними росписями собора, Дионисий ритмически повторяет в персонажах стенописи фигуры коленопреклоненных основателей. При движении с запада на восток образ Мартиниана соотносится с образом Иоанна Дамаскина в тимпане над главным входом и коленопреклоненным архангелом Михаилом в конхе центральной апсиды. При взгляде в южные двери, расположенные выше и слева от захоронением святого, его фигуре будут вторить припадающие к источнику благочестия из композиции «Учение Григория Богослова», расположенной на щеке северной арки.

В качестве иконографических источников изображений коленопреклоненных святых у престола Богородицы, вероятно, следует указать икону конца XI – начала XII вв. Иоанна Тохабя, из собрания Синайского монастыря. На ней фигура Богородицы занимает центральное место в верхнем ярусе изображений. Она восседает на престоле, держа на руках младенца Христа (илл. 2). У ее ног, внизу слева – фигура коленопреклонен-

ного монаха (автопортрет художника).⁶ Его образ идентичен второму основателю Ферапонтова монастыря в композиции над захоронением. Аналогичную трактовку видим на иконе итальянца Дуччо ди Буонинсенья «Мадонна францисканцев» 1300 г.: престол Богоматери окружен ангелами и у его подножия в нижнем левом углу – коленапреклоненные монахи (илл. 3). На фреске у захоронения преподобного Мартиниана Дионисий заложил основы иконографии святого, продолжив традицию византийского искусства и введя новую – парного изображения святых основателей Ферапонтова монастыря.

После обретения мощей преподобного в 1513 г., начинается подготовка к канонизации святого. Пишется текст Жития Мартиниана, вторая редакция которого создается сразу после первой и расширяется чудесами. Образцом для автора текста, возможно инока монастыря, послужило Житие Кирилла Белозерского, написанное в XV в. Пахоимом Сербом.⁷ Для составления Жития преподобного, автор использовал грамоты, сведения летописей и устные предания.⁸

К 60-м гг. XVI в. над захоронением ставят резную раку, на которую сверху помещают икону с образом святого в рост, со свитком в руке.⁹ Христианская традиция изображения умерших на их саркофагах в византийском варианте применялась только по отношению к святым, что подчеркивало нетленность их мощей, отделяя от других людей. На Руси надгробные изображения появляются над захоронениями членов царских и княжеских семейств, как отражение власти данной от Бога. Впоследствии, многие их представители, были канонизированы. Первая подобная рака с изображением Бориса и Глеба была из-

готовлена в 1115 г. для перенесения мощей князей-мучеников в новый храм.¹⁰

В XIX в. образ преподобного Мартиниана на крышке раки был дважды поновлен с относительным сохранением силуэта святого, но при полном удалении вместе с левкасным слоем первоначального изображения.¹¹ Запись от 31 января 1825 г. в Книге расходов денежных сумм сообщает, что «за написание хоругви, за починку в иконостасе образов перед гробницей преподобного Мартиниана и на ней самой, за поправку иконы большой во имя его преподобного <...> города Кириллова мещанин Иван Васильев получил...».¹² В 1863 г. белозерский купец Александр Акинин, выполняя большой заказ в монастыре, вновь поновил икону и получил «и вновь в задатку за угодническую поправку 10 р. серебром».¹³

Лик на иконе исполнен масляными красками в академической манере, со свето-теневой моделировкой формы (илл. 4). «Живоподобие» заключается и в постановке больших карих глаз Мартиниана: святой смотрит в левую сторону, как бы встречая проходящих к нему. Завитки его вьющихся волос и седой, округлой бороды, проработаны тонкими, светло-серыми мазками. В целом лик крупноват по отношению к нимбу. Это, возможно, связано с тем, что первоначальный лик святого середины XVI в., был меньшего размера, и фигура в перехваченной черным поясом охристо-коричневой рясе и мантии имела удлинённые пропорции. Вероятно, первоначальный образ свободно размещался в пространстве доски и был выполнен по иконописным канонам первой половины XVI в. В стилистическом отношении сегодняшнему образу Мартиниана на крышке раки ближе всего эстетика ши-

тых покрывных пелен. Оттуда, вероятно – пропорции фигуры святого, силуэтная простота и обобщенность, колористический лаконизм. Детали иконы – «Спас Нерукотворный» в изголовье, «смотрящие» в левую сторону глаза святого, компоновка, приближающая фигуру к краям ковчега – такие же, как на крышке раки князя Михаила Черниговского (1688 г.).

На иконе в левой руке преподобного Мартиниана написан свиток с текстом: «ПРЕДАНИЯ И / ЧИНЬ ОБИТЕ / ЛИ СЕЯ СОХ / РАНИТИ И НИ / ЧТОЖЕ ОТЧИ / НА МИРСКАГО / И ОУСТАВА ЯКО / ЖЕ ВИДЕСТЕ ОТ / НАСЪ ТАКО ИТВО / РИТЕ БОЖИЯ ЖЕ». В переводе: «Предание и чин обители сей сохраните и ничего же от чина мирского и устава. Как видите от нас, так и творите Божие же». В тексте жития преподобного в эпизоде прощания святого с братьями написано: «предание и чинь обители тоа съхранити отнюдь не разорити никому же от чина монастырскаго и устава <...> Яко же видесте, отцы и братия, от наю, тако сия и творите, Божия же любви и милость и Пречистая Богородица буди с вами»¹⁴ (перевод: «предание и чин обители той сохранить, чтобы никто совершенно не нарушал монастырского чина и устава <...> Как мы, отцы и братия, видите, делали, так и вы это делайте. Божия же любовь и милость Пречистой Богородицы да будет с вами»¹⁵ Житийный текст «от чина монастырского и устава», трактован в XIX в. на свитке как «от чина мирского и устава», что существенно меняет смысл написанного.

В 1859 г. икона была одета в металлическую, посеребренную ризу (илл. 5).¹⁶ Повторяя собой свиток на иконе, свиток ризы, однако, имеет другой текст: «НЕ СКОРЬ / ИТЕ ТЕ УБО / БРАТИЯ М / ОИ

И НЕ У / НЫВАИ / ТЕ АЩЕ У / ГОДНА БУ / ДУТЬ ДЕ / ЛА МОИ» (перевод: «Не скорбите посему братия мои и не унывайте, если угодны будут дела мои»). Таким образом, иконный текст свитка, частично совпадая с житийным текстом, противоречит ему в сущности. Текст на окладе представляет собой третий вариант, начинаясь обращением основателя монастыря «не скорбите убо братия». Эта строка не что иное, как начало текста на свитке прп. Ферапонта в иконах XVII и XVIII вв. из Ферапонтова монастыря, заслуживающих особого внимания.

Икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан» XVII в. (илл. 6)¹⁷ замыкала левый край местного чина иконостаса собора Рождества Богородицы.¹⁸ На ней удлинённых пропорций фигуры основателей монастыря идеально вписаны в формат доски. Святые подвижники представлены в молении образу Богородицы с младенцем Христом на престоле, окруженном ангелами. В иконописи Вологодских земель традиция парного изображения святых в рост и размещения над ними образов Спасителя, святой Троицы или Богоматери в обособленном пространстве (сегменте, круге, прямоугольнике) восходит к древнейшей белозерской иконе «Апостолы Петр и Павел» XIII в. (илл. 7). В иконе «Преподобный Кирилл Белозерский и святой Кирилл Александрийский в житии» (илл. 8), написанной во второй половине XVI в., и в многочисленных парных изображениях преподобных Зосимы и Савватия Соловецких, популярных на Русском Севере (илл. 9), подобная иконография находит свое дальнейшее развитие и сложение.

На соборной иконе преподобный Мартиниан облачен в коричневую мантию и охристую, с розоватым отливом, рясу. На ее фоне активно выделяется

черно-зеленый, с красными крестами параманд. Графичная разделка складок одежд святого, такая же, как у стоящего рядом Ферапонта. Мелкий, дробный рисунок этих складок выдает черты стилистики XVII в. Лики преподобных соответствуют их иконографии: у Ферапонта – длинная, слегка заостренная борода, у Мартиниана – широкая, окладистая. Живопись личного соответствует средневековой традиции: но подкладочному слою красной охры идут охристо-оливковые высветления. Тонкими, короткими линиями оживок тронуты пряди волос, борода и веки. Черная опись фиксирует брови, глаза и усы. Трактовка ликов и рук отличается не только мастерством исполнения; в иконе проявился особый дар художника, обладающего утонченным чувством стиля: пуговицы мантий повторяют завитки облаков, а изысканные контуры ликов вторят краям сегмента с изображением Богородицы в верхней части иконы.

В русской традиции – это тип «Богоматери Печерской». Престол и подножие Царицы Небесной покоятся на облаках в окружении звезд и небесных светил. Сияющий престол декорирован мелким орнаментом и имеет два валика алых с золотом подушек. Основной орнамента спинки престола является свободный рисунок черной линией – ветви с перехватами, развивающиеся из одной точки и расходящиеся на завитки, листья и бутоны, местами отмеченные цветом. Близкий по характеру, но не расцветенный декор спинки престола встречается в раннем XVII в. (Истома Савин «Митрополит Петр с житием» начало XVII в., икона из Чудова монастыря Московского Кремля; Назарий Истомина «Царь царем» 1616 г.).¹⁹ К середине 50-

годов характер орнамента в иконописи меняется. Плоскости дробятся, образуя, своего рода, филенки, которые сплошь заполняются укрупненными листьями и цветами увеличенного диаметра, в соответствии с эстетикой барокко. Фону почти не остается места. Иногда он заполняется черным цветом, активно используется штриховка тонкой кистью, в подражание западно-европейской гравюре. Как икону переходного периода в характере орнамента, можно рассматривать «Рождество Богородицы» Любима Агеева 1642 г. из Ферапонтова монастыря,²⁰ примером же сложившейся стилистики может служить «Вседержитель на престоле» 1686 г. Гурия Никитина из Федоровской церкви в Ярославле и другие иконы мастеров ярославской школы. В этой связи, создание рассматриваемой иконы, возможно, следует отнести ко второй четверти XVII в.

У сидящей на престоле Богоматери темно-вишневый мафорий решен струящимися складками, светотени которых передают фактуру бархата. Фигуры ангелов трактованы подобно младенцу Христу: золотые в основе, они едва тронуты цветом, намечающим лишь границы формы. Эту икону XVII в., можно, вероятно, считать вторым, после фрески Дионисия, парным изображением святых. Интересно, что иконописец оставил без изменения программное содержание композиции над захоронением, сохранив симметрию ее центральной части и персонажи: Богоматерь Печерскую с младенцем Христом на престоле, архангелов и преподобных Ферапонта и Мартиниана. Особым украшением иконы являются подписи. В верхней части, крупным уставом написаны имена святых. Ниже, между ликами, мелким, витиеватым шрифтом подпись «Белозер-

ские чудотворцы», выдающая в художнике любовь к декоративному началу и некоторой манерности. Шрифт текста на свитке Ферапонта подтверждает это предположение: старательно выписанные буквы идут размеренно, образуя уравновешенные, без пустот и ритмических сбоев, строки.

В 1732 г. монахом Феодосием, возможно иноком Ферапонтова монастыря, была написана житийная икона с изображением преподобных (илл. 105). По имеющимся сведениям, это единственная икона, где представлены житийные циклы обоих святых.²¹ Икона интересна не только убедительными образами основателей монастыря, но и летописью, в которой говорится о времени создания иконы и ее авторе: «От Рождества Бога Слова 1732 г. августа 2 день написан сей образ преподобных Ферапонта и Мартиниана в чудесах при игумене Вавиле, при казначеи Евдокимеи написася сей образ. Писал многогрешный монах Феодосий». На иконе основатели монастыря предстают в молении образу Богородицы Одигитрии, помещенному в верхней части средника.

По монастырской описи 1747 г. икона находилась справа от Царских врат, где иконы располагались в следующем порядке: Сошествие во ад, Рождество Богоматери, Троица, Ферапонт и Мартиниан в житии, Распятие с праздниками. После частичной перестройки иконостаса в 1751 г. этот образ вместе с ранее рассмотренной иконой Ферапонта и Мартиниана XVII в. помещают по краям местного чина.²²

На иконе, в руке прп. Ферапонта белый свиток с надписью: «НЕСКОРБИТЕ ОУБО / ОСЕМЪ БРАТІЯ / НО ПОСЕМУ РАЗУ / МЕЙТЕ АЩЕ / ОБРЕТОХ БЛАГО / ДАТЬ ПРЕДБОГОМ НО

/ ОБИТЕЛЬ СІЯ НЕ / ОСКУДЕЕТ ПО МОЕМЪ» (перевод: «Не скорбите так о сем братия, но по сему разумеете, если обрел благодать пред Богом, но обитель сия не оскудеет по моему»). Фигуры основателей монастыря своими темными облачениями активно выделяются на золотом фоне средника. Живопись ликов преподобных традиционна. В ее основе – охрения по оливково-зеленому санкирю, на щеках – яркая подрумянка, бледно-голубыми мазками тронуты волосы и бороды подвижников. Художник дает различную трактовку образов святых. Ферапонт, высокий и стройный, изображен с длинной бородой. Иным дается образ Мартиниана. Его фигура более крупная, слегка сутуловатая, широкая окладистая борода и сросшиеся у переносицы брови – вот черты его выразительного лика. Святые представлены в темно-коричневых мантиях с разделкой складок черными линиями. Из-под мантий виднеются зеленые с красными крестами монашеские параманды и откиннутые на плечи куколи – капюшоны. Симеон Новый Богослов (949–1022) писал, что куколь помещается на грудь ради силы мысленной и сердца, красные же кресты на нем служат для того, чтобы отгонять нападающих нечистых духов. Интересен жест правой руки Мартиниана – пальцы сложены в троеперстное крестное знамение. Жест выглядит несколько демонстративным и, возможно, показ святого молящимся перед образом Богородицы – это лишь повод для художника сказать нечто большее.

Богоматерь на иконе представлена в вишневом, богато декорированном золотом, с красным подбоем, мафории. Эти вспышки киновари мастер располагает возле лика и рук Царицы Небесной, затем красный цвет сдержанно перехо-

дит на кресты монашеских парамандов, и уже в клеймах, за пределами средника, в живописи палат и градов звучит в полную силу. Надписи и тонкие орнаменты в углах рамки также выполнены художником красным цветом, что связывает средник с живописью клейм. Представляют интерес композиционные, колористические и стилистические особенности этих клейм, а также тексты к ним, взятые из житий святых и помещенные на полях иконы.

Как правило, в житийных иконах основателей монастырей повествование начинается с монашеского пострига, знаменующего рождение инока для новой жизни, полностью посвященной Богу. Особенностью иконы «Ферапонт и Мартиниан в житии» является порядок расположения клейм – их прочтение начинается в центре верхнего регистра. Две, своего рода, линии жизни святых, расходясь в разные стороны, окружают средник и соединяются в нижнем регистре сценами «Преставления». Парные клейма прихода отроков в монастыри и «Преставления», расположенные симметрично относительно средника и на одной оси с иконой Богородицы Одигитрии, знаменуют собой начало и конец духовного подвига под покровительством Царицы Небесной. Изображения выстраиваются в композиционный крест, в горизонтальных руках которого художник помещает клейма, рассказывающие о начале строительства монастырей: Ферапонтова – между Бородаевским и Паским озерами и Спасского – на острове озера Воже. На одной линии с этими клеймами, где святые представлены одиноко стоящими, художник располагает лики преподобных в среднике иконы. Фигуры в среднике и в этих клеймах попарно

повторяют друг друга: Ферапонт – Мартиниан, Мартиниан – Ферапонта. Так в живописной плоскости иконы происходит связь деталей и целого. Преподобные же при разделенности их в реальном пространстве и времени (клейма) соединяются в Царствии Небесном (средник).

Между ликами, в средокрестии, тактично, мелкими буквами художник пишет два слова: «Белозерская чудотворцы». Мастер раскрывает личности преподобных в контексте их духовного подвига: Ферапонт и Мартиниан – подвижники, несущие Слово Божие, организаторы монастырей, наставники братии, духовные окормители князей. В клеймах представлен ряд исторических лиц того времени: архимандрит Симонова монастыря прп. Феодор, прп. Кирилл Белозерский, князь Андрей Дмитриевич Можайский, великий князь Василий II. Количество персонажей в клеймах возрастает к нижнему краю иконы, визуально утяжеляя композицию и делая ее более «устойчивой». В живописи фигур художник стремится к достоверной передаче одежд, применяя сложный прием – цировку, когда по прозрачному красочному слою, нанесенному на серебряный фон, процарапывается витиеватый орнамент. Серебристые монашеские одежды даны с графической разделкой складок тонкими цветными линиями. Действие в клеймах разворачивается на фоне архитектуры и внутренних палат, решенных усиливающими друг друга красными и зелеными цветами. Их схожие архитектурные формы и колорит, ритмы серебристых фигур персонажей «собирают» живописную плоскость иконы, делая ее праздничной и цельной, а образы преподобных ясными и узнаваемыми.

Вместе с тем колорит иконы небогат: помимо названных цветов иконописец использует желтый, охру, оливково-зеленый и золотой. Он работает открытым цветом, не ставя целью получить градации оттенков, и лишь вводит белильные переходы от линии к цвету основы для тонового разнообразия. Но и они работают в иконе как графический прием. Эту белую графику клейм поддерживают тексты на опуши иконы, также выполненные белилами. При сличении текстов на полях иконы с аналогичными эпизодами в житиях, обнаруживаются некоторые расхождения. Дело в том, что иконные тексты, как правило, даются в сокращении, в этом же случае они имеют еще и измененный характер, так как написаны языком XVIII в.

Надписи клейм житийного цикла прп. Мартиниана:

1) «И приведоша сродники святого (отр)ока Михаила к преподобному Кири(лл)у и моли его дабы принял его в обитель. Он же прия его» (перевод: «И привели родственники святого отрока Михаила к преподобному Кириллу и молили его, чтобы принял его в обитель. Он же принял его»).

2) «Преподобный Кирилл отдаде отрока святого Михаила грамоте учит» (перевод: «Преподобный Кирилл отдал отрока Михаила грамоте учить»).

3) «Преподобный Кирилл постриже святого отрока Михаила и нарече имя ему Мартиниан» (перевод: «Преподобный Кирилл постриг святого отрока Михаила, и дал имя ему Мартиниан»).

4) «Поставление преподобного Мартиниана во дьяконы» (перевод: «Поставление преподобного Мартиниана в дьяконы»).

5) «Прииде преподобный Мартиниан на остров Воже езеро и возлюбил ме-

сто и постави ту келейцу. Потом братию совокупи и обитель постави» (перевод: «Пришел преподобный Мартиниан на остров Воже озера и полюбил место и поставил тут келейцу. Потом братию объединил и обитель поставил»).

6) «Прииде преподобный Мартиниан в Ферапонтов монастырь и прия его игумен с радостию и благослови его» (перевод: «Пришел преподобный Мартиниан в Ферапонтов монастырь и принял его игумен с радостью и благословил его»).

7) «Поставление преподобного Мартиниана во игумены» (перевод: «Поставление преподобного Мартиниана в игумены»).

8) «Прииде преподобный Мартиниан игуменом в Ферапонтов монастырь и благослови и довольно учи их братию» (перевод: «Пришел преподобный Мартиниан игуменом в Ферапонтов монастырь и благословил и много учил братию»).

9) «Прииде великий князь Василий Темный с Вологды в Ферапонтов монастырь сrete его игумен Мартиниан со крестом вне монастыря с великою честью» (перевод: «Пришел великий князь Василий Темный с Вологды в Ферапонтов монастырь, встретил его игумен Мартиниан с крестом вне монастыря с великой честью»).

10) «Преподоб(ный) Мартиниан, проуведе свое отшествие к Богу и поза братию всю и благослови их и нас(тавля) а их довольно» (перевод: «Преподобный Мартиниан, предвидел свое отшествие к Богу и позвал братию всю и благословил их и наставлял много»).

11) «Преставление преподобнаго отца нашего Мартиниана» (перевод: «Преставление преподобного отца нашего Мартиниана»).

Помимо житийного повествования сюжеты клейм наполнены символикой, помогающей глубже раскрыть тему «монастыря и мира» в их противоречии и взаимосвязи, где святые, подобные Мартиниану, выступают посредниками, влияя на монашеские и мирские судьбы, врачая души. В живописи клейм мирская и монастырская архитектура разделены по цвету. Крепостные стены Симонова и Кирилло-Белозерского монастырей напоминают борта лодок – кораблей спасения. Земля часто трактуется как бурное житейское море, имея рельефы в виде волн. В житийном цикле клейм Мартиниана происходит постепенное изменение внешности святого – он становится похожим на своего учителя, прп. Кирилла Белозерского. Игумен Кирилл присутствует в клеймах, но достаточно вспомнить его известный прижизненный портрет, где он изображен приземистым, с крупной головой и окладистой бородой. Любопытно, что на иконе монаха Феодосия фигура Ферапонта в клеймах имеет слегка удлинённые пропорции и небольшой нимб, тогда как Мартиниан, с противоположной стороны – крупнее, и нимб его больше. В целом, клейма Жития Мартиниана сюжетно, художественно и символически связаны с клеймами Жития Ферапонта, и их следует рассматривать как части, составляющие единое, целостное пространство иконы.

Нельзя не заметить, что образцом для композиции средника послужила ранее написанная икона иконостаса с изображением преподобных. Это сходство выражено в одинаковом колористическом решении одежд святых: коричневые с темно-зелеными облачения Ферапонта; коричневые с золотисто-охристыми – Мартиниана; жестах рук

святителей, причем двоеперстное крестное знамение Мартиниана в иконе XVII в.²³ заменено в житийной иконе на демонстративное троеперстие, что еще раз подтверждает версию создания первой парной иконы в дореформенное время.²⁴ Есть также сходство в графическом решении свитков (при их различной форме), а также идентичность в расположении надписей и их масштабе – подписи в иконах идут над нимбами крупно, в одну линию, с максимальным заполнением пространства. Надпись «Белозерские чудотворцы», расположенная между ликами – небольшая. Следует отметить, что автор первой иконы хорошо чувствует шрифт и владеет его написанием, тогда как Феодосию, при всей его любви к лаконизму и строгости, сложно рассчитать длину строки: его подписи на золотом поле иконы смещены влево, что предполагает перестраховку и боязнь не попасть в размер. Обращает на себя внимание общая деталь свитков на иконах – последняя строка текста дана мелким шрифтом. Но если в иконе XVII в. эта строка выглядит как завершение начавшегося красной буквицей текстового блока, то в рассматриваемой иконе этот принцип нарушен: строка, распавшись на два слова, свидетельствует о том, что текст не помещается в отведенном месте.

В качестве прототипа общей композиции, включающей клейма, могла явиться псковская икона XVII в. (или подобная ей) «Ефросин Псковский, Иоанн Богослов, Савва Сербский, Савва Крыпецкий, с житием Саввы Крыпецкого» (илл. 11). Отсутствие в центре средника фигур евангелиста и святителя, а также, уступающее в профессионализме мастерство исполнения – это то, что отличает икону монаха Феодосия от псковского образа. Сходство же состо-

ит в расположении образа Богородицы Одигитрии в верхней части средника, надписей справа и слева от нее, выполненных киноварью; в своеобразном портретном сходстве Ефросина Псковского и Саввы Крыпецкого с Ферапонтом и Мартинианом; количестве клейм – 22, символической трактовке в них монастырей, как кораблей спасения и общему для обеих икон композиционному «кресту», связывающему «Одигитрию» с фигурами предстоящих (по вертикали) и, третьи сверху клейма с ликами главных фигур (по горизонтали). Вместе с тем, икона монаха Феодосия отличается декоративными и графическими качествами, где линия доминирует над цветовым пятном, и оно – лишь основа для проявления ее выразительных возможностей. Авторская манера иконописца, проявившаяся в минимализме цвета, упрощенности архитектурных форм, некоторой скованности движений персонажей, многослойности и мягкости живописи личного, также указывает на тяготение художника к более ранним образцам иконописи XVI–XVII вв. Икона наполнена элементами, характерными и для более позднего времени. Это – широкая орнаментальная рамка вокруг средника, цировка по серебру, усложненные образы подвижников. Но эти новые приемы мало сказываются на архаичном характере иконы.

Созданные монахом Феодосием образы святых лаконичны и монументальны. В порядке расположения клейм, отличающемся от традиционного, иконописец нашел оптимальный вариант решения, где преподобные и их деяния представлены равновеликими и равноценными. Два житийных цикла смыкаются в последней точке земного пути, образуя замкнутое пространство

– целостность, в глубине которого два «начальника» Ферапонтова монастыря молитвенно предстоят Богородице, определяя тем самым главный монашеский труд.

Небольшая икона с изображением преподобных, датируемая XVIII в. была написана для деревянной церкви Ризположения в селе Бородава (илл. 12).²⁵ На ней святые соответствуют своей иконографии: прп. Мартиниан – с округлой бородой, в темно-коричневой мантии и охристой рясе, Ферапонт, соответственно – с удлинённой бородой и в зеленой рясе. Необычен фон, на котором представлены подвижники – дугообразный горизонт коричневого позема подчеркнут белой линией. Зеленоватое, высветленное белилами «небо» затемнено к нижнему краю. Эта белая линия обводки и затемненный фон словно дугообразным мостиком связывают фигуры отцов-основателей. Ферапонт представлен без свитка, Мартиниан же левой рукой указывает на образ Богоматери Знамение в верхней части иконы, а правой – на пустынную местность перед ним. Его жест объясним, если учесть, что оба преподобных – монахи-пустынники, и их задача – возделывание и преобразование пустыни с упованием на помощь Царицы Небесной. Ее образ расположен в красном сегменте, декорированном по краю, словно плат, белым «облачным» орнаментом и звездами. Медальон на груди Богородицы с изображением Христа решен как щит – знак спасения.

Несколько сутуловатые фигуры преподобных, положение их голов, цвет облачений и дугообразный позем выдают сходство с житийной иконой монаха Феодосия. На обеих иконах упрощенно решаются параманды – на темно-зеленой ленте ставится крест вверх, точки и ли-

нии внизу, маленькие красные крестики на капюшонах кукулей. Но сходство в решении этой части облачений не только в крестах: ближний край кукуля в обоих случаях художник обводит белой и разбеленно-зеленой линией, а дальний край капюшона решает круглящимися мазками – штриховкой этого же цвета. В живописи ряса святителей необычная авторская манера читается в трактовке складок – это точки, поставленные кистью белилами и расположенные вертикально и параллельно складкам. Места расположения этих точек в фигурах святых на иконах совпадают (подолы рясы, акценты на коленях и т.д.). По своему масштабу подвижники на рассматриваемой иконе ближе к персонажам клейм житийной иконы, где найдем многочисленные силуэтные повторы, аналогию в жестах рук и линейных трактовках облачений. Представляет интерес и сходство живописи личного: художник доведенной до автоматизма скорописью ставит белилами акценты оживки, отмечая линию носа, его кончик и крыло, серединку верхней губы, веки. Эти акценты остаются неизменными при различной степени прописанности ликов: более тщательных, с поддурмянкой, в иконе из церкви Ризположения, и обобщенных, на клеймах житийной иконы.

Таким образом, небольшая икона, вероятнее всего, также написана монахом Феодосием. Ее создание можно было бы отнести к времени работы мастера над житийным образом, если бы не одна особенность рисунка – в малой иконе нетрадиционно трактованы складки на рясах преподобных. Эти складки идут не по форме бедра, а как бы навстречу, противореча его округлой форме. То, что подобная трактовка является исключительной и редкой, мож-

но убедиться на примере икон деисусного чина 1490 г. из собора Рождества Богородицы.²³ Из шестнадцати фигур, только одна, великомученика Дмитрия Солунского, имеет «встречную» складку в верхней части бедра, но поставлена она в таком месте (слева), что не влияет на целостное восприятие объема формы. Это лишь пример, показывающий крайне редкую, подобную трактовку складок, а не образец, который использовал художник. Монах Феодосий мог подсмотреть эти складки в другой иконе, стоящей в местном ряду иконостаса, и о ней говорилось выше – это все та же икона XVII в. с изображением святых. В ней на мантии Мартина, с правой стороны, такие же встречные складки, занимающие конкретный участок, как и у святых на иконе из церкви Ризположения. Учитывая, что складки рясы святителей на маленькой иконе не такие умелые и ловкие как в образце (а в житийной иконе они и вовсе отсутствуют), можно предположить, что малое парное изображение святых было написано гораздо раньше иконостасного житийного и явилось, по сути, пробным в иконографическом поиске. В житийной же иконе, появившейся, вероятно, несколько лет спустя, видим руку уже сложившегося мастера: в трактовке фигур основателей нестандартные складки отсутствуют, их заменили традиционные, причем легко и уверенно написанные. О профессиональном росте мастера говорят и фигуры клейм, где прилежность иконописания уступает место внутренней свободе и, в какой-то степени, артистизму. О развитии художественного вкуса свидетельствует и рисунок нимбов святых: в малой иконе они нарисованы от руки, а в большой – по циркулю. Нимб же является важной составляющей ком-

позиционного строя и ритмики иконы. Вероятно, ноняв это, монах Феодосий не допустил подобных вольностей в житийной иконе. Таким образом, икона из церкви Ризположения, с большой долей вероятности, принадлежит руке монаха Феодосия и была создана художником в первой четверти XVIII в.

Историко-краеведческий интерес представляет икона XVIII в. с изображением преподобных основателей на фоне Ферапонтова монастыря (илл. 13).²⁶ На иконе каменные и деревянные монастырские строения обнесены бревенчатой крепостной стеной с башнями. Вдоль ее южной стороны стоят братские кельи. На Бородаевском озере легкое парусное судно с двумя гребцами на борту причаливает к берегу, словно напоминая о том времени, когда переплыв озеро, можно было войти в речку Бородаву, а из нее в Шексну и далее в Волгу. На протекающей под монастырскими стенами реке Паске, видим мост и мельницу. Прорисью этого изображения обители была опубликована в книге И. И. Бриллиантова, датировавшего икону XVII в., однако, ее следует отнести к более позднему времени, так как на ней есть изображение переходов между собором, колокольной и трапезной палатой, построенных только в следующем столетии.²⁷ Справа и слева от обители стоят преподобные Ферапонт и Мартиниан. Образы святых различаются ликами, жестами рук и цветом ряс. Их несколько приземистые фигуры прилежно прописаны, лики выполнены с соблюдением портретной иконографии, имеют охристые высветления по оливковому санкирю и тонкие, дробные линии оживки. В руках святые держат четки, символ монашеского подвига, в правой руке прп. Ферапонта – свернутый свиток. В верхней части иконы, в

расступившихся облаках – изображение Богоматери Знамение.

По мнению исследователей, на традицию изображений основателей монастырей на фоне обителей, появившихся в период расцвета монашества на Руси, оказал влияние византийский ктииторский портрет.²⁸ Этот тип изображения святых с монастырями был широко распространен начиная с XVII в. Композиционными особенностями подобных икон являлись доминирующие на плоскости фигуры святых, обитель и присутствие в верхней части облачного Спаса или Богоматери с Младенцем. На Севере Руси сложение иконографии парного изображения преподобных, стоящих по сторонам от обители, связано с многочисленными образами знаменитых основателей Соловецкого монастыря. На них, вероятнее всего, опирался художник в выборе композиции иконы для Ферапонтова монастыря: святые подвижники представлены крупно, обитель, расположенная между ними – меньшего масштаба. В то же время художник предпринимает попытку введения в икону реалистических элементов: серо-голубой фон и живописно решенный с ослаблением тона в сторону горизонта позем; облака с розоватыми рефлексами заката. Все эти моменты призваны создать ощущение реального пространства и натурности, что свойственно для иконописи конца XVIII – начала XIX вв. Наполненность иконы деталями и подробный пейзаж – выдают руку и мышление провинциального мастера.

В иконостасе церкви прп. Мартиниана, справа от Царских врат, находится храмовая икона с изображением преподобного (илл. 14). Из историко-статистического описания Ферапонтова

монастыря середины XIX в. известно, что «в течение же 1836–1838 годов с разрешения епархиального начальства она (ц. Мартинаиана – Силина. О.) возобновлена, именно: вместо обветшавшего иконостаса устроен новый и все иконы в оном новы живописные».²⁹ Из книги расходов денежных сумм следует, что начиная с сентября 1837 г. задаток, а потом и остальные суммы получал иконостасный подрядчик, вологодский цеховой мещанин Николай Милавин.³⁰

На храмовой иконе святой представлен стоящим вполоборота. Вместо монашеского параманда на нем – священническая епитрахиль, символизирующая миссию Христа, в руках четки и свиток. Текст на свитке: «ПРЕДАНИЯ И ЧИНЪ ОБИТЕ / ЛИ СЕЯ СОХРАНИТЕ И НИ / ЧТОЖЕ ОТ ЧИНА МИРСКА / ГО И УСТАВА ЯКОЖЕ ВИ / ДЕТЕ ОТ НАСЪ ТАКО / И ТВОРИТЕ БОЖИЯ-ЖЕ» (перевод: «Предания и чин обители сей сохраните, и ничего же от чина мирского и устава, как видите от нас, так и творите Божие же»). Подобный текст, не соответствующий житийному, вероятно, был взят со свитка преподобного на иконе – крышке раки, которую за 13 лет до установки нового иконостаса, заново написал И. Васильев.

В верхнем правом углу иконы – благословляющий святого на служение Господь Вседержитель. Живопись иконы изысканна по цвету и тонка по исполнению. Идеализированный образ прп. Мартинаиана несет в себе черты светской романтической живописи, с едва уловимыми отголосками позднего барокко в его провинциальном варианте. Это выражается в темном, написанном полупрозрачными, лессировочными слоями сепии и охры фоне, пышной, с мелкой сочно-зеленой листвой кроне дерева,

свободной постановке фигуры святого и развевающимся, вторя облакам, голубом гиматии Спасителя. Вероятный автор иконы – вологодский живописец, работавший параллельно и в жанре светского портрета.

В убранстве интерьера церкви прп. Мартинаиана, кроме фрески Дионисия, сохранилась масляная настенная живопись середины XIX в. (илл. 15). Известно, что в период с мая 1855 по июнь 1856 гг. в монастыре работал упоминавшийся выше художник А. Акинин, автор росписи церкви и примыкающей к ней трапезной.³¹ На одной из сцен росписи, в непосредственной близости от захоронения преподобного, представлены прпп. Ферапонт и Мартинаиан, и основанный ими монастырь. Святые стоят на высоком холме, на противоположном монастырю берегу речки Паски, в соответствии с реальным ландшафтом. Вместе с тем в живописи опущены такие детали, как мост через речку и дорога, ведущая к Святым воротам. Изображение обители доносит до нас вид монастырских строений на тот период времени: четырехскатные кровли собора и церкви Благовещения, пристройки у Святых ворот и Казенной палаты. Художник пытается представить пейзаж с реалистической передачей пространства. Этому способствует голубое, высветленное к горизонту небо, многообразие оттенков зеленого в трактовке холмов, живописность русла реки. В этом окружении монастырь из плоскости пребывания святых, как это было в выше рассматриваемой иконе, уходит на дальний план. Прпп. Ферапонт и Мартинаиан на переднем плане, несколько подавшись вперед и указывая на обитель, обращаются к небу, где от утраченного ныне изображения исходит золотистое сияние. Их фи-

группы образуют довольно динамичную группу, этому способствуют жесты рук святых и диагональная ритмика краев чуть развевающихся мантий. Цвета их одежд, соответствуют иконографии. В облачениях, как и на предыдущей иконе вместо параманда – епитрахиль.

Следует отметить, что образ прп. Мартинаиана в стенописи полностью соответствует его фигуре на храмовой иконе, написанной для нового иконостаса двадцатью годами раньше: та же постановка фигуры, жесты рук и силуэты свитков. Можно предположить, что А. Акинин, ориентируясь на икону, как на образец, в верхней (утраченной) части композиции изобразил не Богородицу, а Христа Вседержителя. Эту мысль подтверждает описание, не сохранившегося ныне убранства интерьера церкви: «При входе по сторонам во весь рост изображены святые угодники. С правой преподобный Мартинаиан, с левой преподобный Ферапонт, вверху Господь Вседержитель».³²

Таким образом, с первой половины XIX в. в композициях с предстоящими основателями, происходит замещение образа Богородицы на Господский образ. Стенопись в церкви несколько раз поновлялась, сначала самим художником, а затем, в 1875 г. устюжским живописцем Николаем Сулимовым, который также поправил настенную живопись и в монастырской церкви Богоявления, получив за работу 40 рублей.³³

Большая икона XIX в. с изображением прпп. Ферапонта, Мартинаиана и Николая Чудотворца (илл. 16)³⁴ замыкала с правой стороны местный ряд иконостаса церкви Благовещения.³⁵ Есть предположение, что многие иконы этого ряда были написаны, тем же А. Акининым.³⁶ Появление этого образа в

новом иконостасе не случайно, так как подобная икона «Св. Кирилл, Ферапонт, Мартинаиан Белозерские и Николай Чудотворец в молении» XVI в. находилась в первом иконостасе небольшой церкви Благовещения,³⁷ ставшей после перестроек алтарем. На рассматриваемой иконе святитель Николай Чудотворец представлен в известном и популярном на Русском Севере изводе – Николы Зарайского, иконографический тип которого по преданию восходит к древней чудотворной иконе Николы, перенесенной в 1225 г. из Корсуни через Новгород в Зарайск. Образ святителя с воздетыми к небу руками отличается статичностью и монументализмом. На первый взгляд икона повторяет композицию Деисуса, где представленные в полоборота фигуры предстоят центральной. Николай Чудотворец с поднятыми руками и красной лентой омофора поверх облачений, вписывается в своего рода крест, рукава которого символически направлены к стоящим справа и слева от него преподобным. Мартинаиан представлен в канонической, охристо-коричневой рясе, поверх которой одет не параманд, а священническая епитрахиль, как на предыдущих изображениях. В руках святого – четки. Те же атрибуты – у преподобного Ферапонта. Присутствие в иконе фигуры Николы Зарайского говорит о благословении им северных подвижников на пастырское служение. В свою очередь епитрахиль в их облачении, как уже говорилось выше, символизирующая миссию Христа, указывает на власть, достоинство и благодатные дарования иереев, как священнослужителей. В данном случае она также свидетельствует о преемственности и смиренности в принятии основателями этой миссии от святителя Николая Мирликийского. Эта мысль

подтверждается и сложенными на груди руками преподобных – правой поверх левой. Это жест стоящих перед чашей для причастия и готовых, вкусив Святые Дары, принять в себя Христа. Над фигурой Николы, в верхней части иконы, художник пишет свечение, нисходящее с неба лучами и осеняющее его и преподобных. В то же время, св. Никола сам является этим благодатным источником, недаром в тексте акафиста он назван «подаяние благодати». ³⁸ Трактовка фигур предстоящих, пропорции ликов и живопись личного в целом выдают руку провинциального мастера, образцом для которого послужили трехфигурные иконы академического письма.

Возвращаясь к работам живописца А. Акинина в Ферапонтовом монастыре, кроме убранства церкви Мартиниана, стоит обратить внимание на росписи в надвратной церкви Богоявления, выполненной им в период 1861 – 1863 гг. ³⁹ На западной стене сохранилось изображение прп. Ферапонта в рост. Сравнивая манеру живописи ликов Ферапонта в росписи церкви и Николая Чудотворца на рассматриваемой иконе, следует отметить многочисленные черты сходства. ⁴⁰ Можно заключить, что икона также выполнена белозерским художником, и в ее живописи, как и в стенописи церкви, читается рука одного мастера с оформившейся авторской манерой письма. Несмотря на технологические различия заметно, что лик Ферапонта в стенописи выполнен более мастеровито, и, вероятно, эти 6–7 лет, разделяющие заказы художника в монастыре, не прошли для него даром.

Сам тип подобных икон, где святые собираются в свободном порядке при соблюдении иерархия только центральной фигуры, получил в XIX в. широкое

распространение. Подобные иконы, выполненные в небольшом размере и по упрощенной технологии, пользовались особой популярностью в народной среде. ⁴¹

Икона «Святые преподобные Ферапонт и Мартиниан» последней четверти XIX в. была создана также для церкви Благовещения Ферапонтовского прихода и стояла в отдельном киоте перед иконостасом (илл. 17). Ее автором был Аркадий Климов Прихудайлов, художник из села Васильевского Владимирской губернии, создавший иконостас для церкви Владимира и ряд икон для Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ⁴² На золотом фоне иконы выразительными силуэтами выделяются фигуры стоящих преподобных Ферапонта и Мартиниана. В их руках – свернутые свитки. Святые представлены не в повороте, как на предыдущих иконах (исключение крышка раки), а фронтально. Их фигуры в одинаковых мантиях и спущенных на плечи кукулях отличаются только жестами рук и лицами. Золотисто-коричневые ряссы святителей оттеняют черные ленты парамандов. Представляет интерес манера живописи пробелов «в перо»: по черно-коричневому фону твореным золотом положены тонкие линии, образующие своего рода ниспадающие ленты. Живопись ликов имитирует средневековую манеру: по подкладочным слоям, этапам выполняются высветления. Лики имеют характерную для этой технологии подрумянку и оживки, выполненные короткими мазками тонкой кистью. Однако, икону отличает несоответствие надписей над нимбами преподобных их изображениям – форма бород святых, один из важных портретных признаков, говорит об иконографической ошибке. В

соответствии с этим правильным является изображение прп. Ферапонта слева, прп. Мартиниана справа. То же несоответствие встречается в литографских изображениях подвижников, выпущенных в 1904 г. к открытию женского Ферапонтова монастыря. Это свидетельствует о недостаточном знании художниками типологии изображений преподобных, разработанных в предыдущих иконных образах святых.

Золотой фон рассматриваемой иконы покрывает чеканный орнамент, священный своими выразительными качествами с широкой рамой. Рама с невысоким левкасным рельефом раскрашена темно-синей, голубой, розовой и белой краской, имитирующей вставки перегородчатой эмали и «жемчуга». По совокупности признаков икона выполнена в стилистике «пешехоновских писем» популярных в России во второй половине XIX – начале XX вв.⁴³ В их основе – синтез традиционных элементов иконописи и академической трактовки формы. Для таких икон типично применение сложных техник золочения: чеканки по золоту, цировки, использования твореного золота и имитации перегородчатой эмали на раме, а также обилие разнообразных орнаментов. Отличие ферапонтовской иконы от известных писем состоит в большей декоративности, когда фон и рама напоминают золоченый оклад с укрупненным рисунком, а живопись личного выполнена не в академической манере, а имитирует традиционное иконное письмо. Следует добавить, что доска иконы отлично подготовлена, а расположенные с тыльной стороны шпонки обработаны фрезой.

Как новый, полуфигурный, тип изображения прп. Мартиниана можно рассматривать современную икону из при-

ходской церкви прп. Нила Сорского села Ферапонтово, написанную матушкой Верой (Соколовой) в конце 90-х гг. XX в. (илл. 18).⁴⁴ На небольшой иконе святой представлен фронтально. Правой рукой он благословляет паству, в левой держит свернутый свиток. У святого тронутые сединой волосы, высокий лоб и округлая широкая борода, что соответствует его облику на других иконах. Он одет в коричневую мантию, золотисто-охристую рясу и темно-зеленый, с красными крестами параманд. Цвет рясы также соответствует иконографии подвижника. Фон, написанный вибрирующим мазком, решен полупрозрачным охристо-зеленым цветом. Икона гармонична и тонка по колориту, построенному на коричневых и сложных оливково-зеленых цветах. Технология и стилистика живописи личного, линейность складок и колорит выдают обращение художника к образцам живописи мастеров Московской школы и наследию монастырских иконописных мастерских XVII в.

Таким образом, основополагающие элементы иконографии прп. Мартиниана были заложены Дионисием в композиции над захоронением. Это, прежде всего, изображение святого вместе с первым основателем монастыря, и что не менее важно, художником был задан цвет рясы преподобного. Возможно, с выбором цвета не стоит напрямую связывать сохранившуюся до наших дней льняную священническую одежду Мартиниана, лежавшую на время приезда Дионисия в монастырской ризнице. Тем не менее, оттенок неокрашенного льна в живописи выгоднее было дать светло-охристым пятном (в случае с Мартинианом), или увести в сложное, охристо-оливково-голубое пятно (как у Ферапонта). Сам по себе светло-серый

цвет (рефть, по сути – тон) применялся как подкладочный слой и без перекрытия, в живописной плоскости, не был выигрышным. Традицию изображения святого в охристой, но с чуть розоватым отливом рясе, продолжает икона XVII в. из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы. Создал ее, по всей вероятности, во второй четверти XVII в. мастер высочайшего уровня, оставивший без изменения программное содержание композиции над захоронением. В иконе он сохранил симметрию центральной части фрески и ее персонажи: Богоматерь Печерскую с младенцем Христом на престоле, архангелов, прпп. Ферапонта и Мартинаана. Но в отличие от композиции над захоронением, он поставил Ферапонта первым, как первооснователя обители. Помимо цвета одежд, икона закрепляет и внешний облик подвижников, их портретные черты. Следует учесть, что на тот период времени, в Ферапонтовом и Лужецком монастырях, уже существовали иконные образы на раках преподобных. Они также сыграли роль в формировании иконографии святых.

Появившаяся в 1732 г. житийная икона монаха Феодосия не только закрепляет сложившийся тип изображения подвижников, но и дает разработанный в клеймах житийный цикл. Автор использует распространенную композиционную схему: предстоящие пред иконой Богородицы окружены клеймами. Также в трактовке средника образцом для художника послужила находящаяся в иконостасе более ранняя икона XVII в. Сейчас можно сказать, что в этом композиционном повторе была логика (а возможно и желание иконописца): почти через двадцать лет эти две иконы ставят по краям местно-

го чина и они фланкируют пестрый ряд, подобно, находящимся выше, столпникам Деисуса. Небольшая икона из церкви Ризположения, также принадлежит руке монаха Феодосия. Ее, написанную чуть раньше, можно рассматривать как пробу к большой иконе, где был начен полукруглый, редко встречающийся в иконописи, позем. В конце XVIII в. появляется аналойный образ святых на фоне монастыря, представляющий на тот период времени распространенный иконографический тип. Провинциальный художник, не упуская детали, подробно трактует и окрестный пейзаж, и саму обитель, представив святых с четками в руках.

В 1825 г. И. Васильевым поновляется обветшавший образ преподобного на крышке раки. По сути, фигура святого пишется заново масляными красками на доске с предварительно удаленным грунтом. Текст на свитке расходитсся с житийным, но служит образцом для иконостасной иконы, появившейся в церкви в 1838 г. Этот образ принадлежит, вероятно, вологодскому мастеру и знаменует собой окончательный уход от средневековой изобразительной традиции святого. На ней прп. Мартинаан стоит на фоне пейзажа, под сенью дерева, с четками и изящным свитком в руке. В его облачении появляется новая деталь – священническая епитрахиль вместо монашеского параманда. Эта замена будет характерна для последующих изображений игумена. Также икона послужила примером для находящейся напротив композиции на стене, выполненной белозерским живописцем А. Акининым в 50-х гг. Одновременно со стенописью (1853–1855) художник работал над иконами для иконостаса церкви Благовещения, одна из которых

с изображением прпп. Ферапонта, Мартиниана и Николая Чудотворца также, принадлежит его руке.

Конец XIX в. характерен для русского искусства обращением к национальным корням и появлением икон, представляющих собой синтез традиционных элементов иконописи (древнерусских и византийских) и академической трактовки формы. Как пример, мастерски исполненная икона А. Климова Прихудайлова, на которой прп. Мартиниан аналогично своему изображению на крышке раки представлен фронтально. Подобное, но поясное изображение святого, благословляющего паству и являющееся, по сути, продолжением развития

его иконографии, видим в иконе конца XX в. из церкви прп. Нила Сорского.

Рассмотренные памятники дают представление о хорошо разработанной иконографии святого, несмотря на локальность существующей традиции. Эта традиция, сохраняя индивидуальные черты подвижника, продолжает включать в себя различные типы его изображения. Их меняющиеся трактовки, как и понимание художниками красоты и правды, каждый раз отвечают веяниям своего времени, но заключаются, все же, не в ювелирности исполнения или следования моде, а в том чувстве гармонии, покоя и умиротворения, которым наполняется душа смотрящего на икону.

Примечания

¹ Шевченко Е. Э. Преподобные Ферапонт и Мартиниан Белозерские // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб., 1994. С.190.

² Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Дверней Руси. М., 2006. С. 5–753.

³ Малкин М. Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. I. С. 177–178.

⁴ О фреске над захоронением прп. Мартиниана: Чернышев Н. М. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954. С.85; Попов Г. В. Живопись и миниатюры Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975. С. 109; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов // Византия. Балканы. Древняя Русь. М., 2002. С. 236–238; Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М., 2005. С.169–170; Пуцко В. Г. Иконописные портреты основателей северных русских монастырей: корни локальной художественной традиции // Кириллов. Краеведческий альманах. Вологда, 1997. Вып. II. С. 207–222; Стрельникова Е. Р. Рака Мартиниана // Ферапонтовский сборник. М., 1988. Вып. II. С. 126–139; Силина О. В. Фреска над захоронением преподобного Мартиниана в Ферапонтовом монастыре. Иконография, архитектурная ситуация, связь с росписью собора Рождества Богородицы // Вестник Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Кириллов, 2013. Вып. 9. Ч. II. С. 25–32.

⁵ Преображенский А. С. Иконография надгробной композиции на южном фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М., 2005. С.190–201.

⁶ Лидова М. А. Полиптих как пространственный образ храма // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Дверней Руси. М., 2011. С. 359, 362.

⁷ В середине 60-х гг. XVI в. Пахомий Серб, собирая материал о прп. Кирилле Белозерском, посетил Ферапонтов монастырь, беседовал с Мартинианом и оценил его как самого лучшего рассказчика об учителе (см.: Прохоров Г. М. Преподобный Кирилл Белозерский – деятель право-

славного возрождения // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб., 1994. С.10).

⁸ Текст старейшего известного списка Жития Мартиниана (РНБ, Софийское собрание, № 467, 60-е гг. XVI в.) был опубликован в 1993 г. (см.: Житие Мартиниана Белозерского / Подготовка текста и комментарии Е.Э. Шевченко, перевод Г. М. Прохорова и Е.Э. Шевченко // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб., 1993. С. 234–307.

⁹ Икона «Преподобный Мартиниан» (крышка раки), XVI–XIX вв., дерево, левкас, смешанная техника, 232x84x3,5 см. ДЖ–872, КП–2123. Реставрация: бригада И. П. Ярославцева, 1985 г.

¹⁰ Словарь терминов. Рака. <http://www.rah.ru/science/glossary>.

¹¹ Во время поновления изображение фигуры святого и «Спаса на убресе» вместе с грунтом и паволокой были вырезаны до доски. Новое изображение написано прямо на ее поверхности, без нового левкаса. (Сведения инвентарной карточки от 3.08.1991, составитель Шаромазов М. Н.)

¹² Книга расхода денежных сумм Ферапонтова монастыря. 1823–1835 гг. ГАВО. Ф.1147. Оп. 2. Д.473.

¹³ Книга записей расходов Ферапонтова монастыря. 1851–1878 гг. ГАВО. Ф. 1173. №118. Л. 41.

¹⁴ Житие Мартиниана Белозерского. С. 278.

¹⁵ Там же. С. 279.

¹⁶ Об этом свидетельствует запись расходной книги за ноябрь 1859 г.: «За сделанные ризы на икону преподобного Мартиниана плочено 75 руб. Получил вязниковский мещанин Иван Иванов Пыпин. Куплено латунной меди для ризы на икону преподобного Мартиниана на 20 руб.» (см.: Книга записей расходов по церкви Рождества Богородицы упраздненного Ферапонтова монастыря. 1851–1878 гг. ГАВО. Ф. 1173. №118. Л. 31).

¹⁷ Икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан» XVII в.; дерево, левкас, темпера; 134x77x3 см; ДЖ–846, КП–2083; реставратор В. А. Митрофанов.

¹⁸ Шаромазов М. Н. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Тверь, 2011. С. 17.

¹⁹ Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 36–37.

²⁰ Икона «Рождество Богоматери с клеймами жития Иоакима, Анны и Богоматери». Дерево, темпера. 140 x 104,5. Инв. № КБИАХМЗ ДЖ-849 // Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2003. № 80. С.240–245.

²¹ Шаромазов М. Н. Ферапонтов монастырь. Страницы истории. М., 2002. С. 24.

²² Фомичева А. А. Житийная икона преподобных Ферапонта и Мартиниана // Ферапонтовский сборник М., Ферапонтово, 2002. Вып. VI. С. 238.

²³ То, что это двоеперстное крестное знамение, а не благословляющий жест (хотя они очень схожи и отличаются только наклоном кисти руки), подтверждает рисованный лубок конца XVIII в. из коллекции А. П. Бахрушина (ГИМ). На двух рисунках дается сравнительное изображение некоторых атрибутов обрядности и символики, принятых у старообрядцев и в официальной православной церкви.

²⁴ В начале Великого поста 1653 г., патриарх Никон разослал по московским церквям «Память» о замене части земных поклонов на молитве Ефрема Сирина поясными и об употреблении троеперстного крестного знаменья вместо двуперстного.

²⁵ Икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан», XVIII в., дерево, левкас, темпера; 30,5x27,5x3,2 см. ДЖ–1131, КП–3260. Реставрация: ВНИИР, 1991 г.

²⁶ Икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан» XVIII в., дерево, левкас, темпера, 24x20x2,5 см, ДЖ–1183, КП–2139.

²⁷ Шаромазов М. Н. Иконостас собора Рождества Богородицы. С. 51; Он же. Ферапонтов монастырь. С. 25.

- ²⁸ Пуцко В. Г. Иконописные портреты основателей северных русских монастырей: корни локальной художественной традиции // Кириллов. Краеведческий альманах. Вологда, 1997. Вып. II. С. 208–210.
- ²⁹ Историко-статистическое описание Богородице-Рождественского упраздненного Ферапонтова монастыря, находящегося в Кирилловском уезде Новгородской епархии. 1856–1860. НГОМЗ ОПИ. № 10601. Л. 17 об.
- ³⁰ Книга расхода денежных сумм Ферапонтова монастыря. 1836–1850. ГАВО. Ф. 1147. Оп. 2. Д. 765
- ³¹ За указанный период художник получил 290 рублей, о чем сообщается в книге расходов за 1851–1875 гг. Впоследствии роспись дважды поновлялась, причем первый раз самим А. Акинниным. Кроме того, тремя годами ранее, мастер работал над новым иконостасом перестроенной церкви Благовещения (см.: Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1988. Вып. II. С. 87).
- ³² Историко-статистическое описание Богородице-Рождественского упраздненного Ферапонтова монастыря, находящегося в Кирилловском уезде Новгородской епархии. 1856–1860. НГОМЗ ОПИ. № 10601. Л. 17 об.–19 об.
- ³³ Книга записей расходов по церкви Рождества Богородицы упраздненного Ферапонтова монастыря. 1851–1878. Л. 75.
- ³⁴ Икона «Преподобные Ферапонт, Мартиниан и Николай Чудотворец», вторая половина XIX в., дерево, левкас, масло; 118x96x2,5 см. ДЖ–919, КП–2136. Реставрация: бригада И. П. Ярославцева, 1979 г.
- ³⁵ Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. III. С. 56.
- ³⁶ Там же. С. 57.
- ³⁷ Там же. С. 50.
- ³⁸ Акафист святителю Николаю // Православный молитвослов и псалтирь. М., 1988. С. 70.
- ³⁹ Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. III. С. 91.
- ⁴⁰ В обоих ликах асимметрия бровей: правая дугообразная, левая у переносицы - вогнутая и уже затем переходящая в дугу; веки по верхнему краю обведены активной черной линией; большой черный зрачок контрастирует с точкой блика, расположенного в обоих случаях с левой стороны; оживки поставлены одинаково на обоих ликах. Нос написан жестко и объемно, с резкой границей света и тени с правой стороны. Носогубные складки начинаются низко, от нижнего края крыльев носа; тень на нижней губе ставится с правой стороны. Надписи над нимбами святых выполнены без циркуля и расположены одинаково близко к окружностям нимбов. В обоих случаях буквы правого края надписей «съезжают» вниз. Сравнение иконописных ликов и рук преподобных Ферапонта и Мартиниана со стенописными образами, также выявило черты сходства.
- ⁴¹ Это подтверждает экспозиция выставки «Народная икона», прошедшая в Музее фресок Дионисия в 2011 г., на которой были представлены экспонаты из частных коллекций. (См. 12 подобных икон: Народная икона Вологодчины из собрания Михаила Сурова. Вологда, 2011).
- ⁴² Шаромазов М. Н. Ферапонтов монастырь. С. 30.
- ⁴³ Интересен тот факт, что в 1859 г. мастерской Пешехоновых был выполнен большой заказ для иконостаса Казанского собора г. Кириллова, но нахождение этих икон на данный момент неизвестно (см.: Белик Ж. Г. Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М., 2011. С. 157).
- ⁴⁴ Икона «Преподобный Мартиниан Белозерский» кон. XX в., автор: матушка Вера (Соколова), церковь Нила Сорского, Ферапонтовский приход, Ферапонтово.

Иллюстрации

1. Архангелы Михаил и Гавриил, Николай Чудотворец, преподобные Мартиниан и Ферапонт. Церковь Мартиниана. Фреска. Дионисий, 1502
2. Преподобный Мартиниан. Икона (крышка раки), XVI - XIX вв. Публикуется впервые.
3. Преподобный Мартиниан. Оклад иконы. 1859. Публикуется впервые.
4. Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Икона. XVII в.
5. Преподобные Ферапонт и Мартиниан в житии. Икона. Феодосий, 1732
6. Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Икона из церкви Ризоположения. Феодосий, около 1730
7. Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Икона. XVIII в.
8. Преподобный Мартиниан. Храмовая икона. Неизвестный художник, 1832. Публикуется впервые.
9. Преподобные Ферапонт, Мартиниан и Ферапонтов монастырь. Настенная роспись церкви Мартиниана. А. Акинин, 1856. Публикуется впервые.
10. Николай Чудотворец с преподобными Ферапонтом и Мартинианом. Икона из церкви Благовещения. А. Акинин, 1853. Публикуется впервые.
11. Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Икона. А. Климов-Прихудайлов, около 1870
12. Преподобный Мартиниан Белозерский. Икона из церкви Нила Сорского, Ферапонтово. Матушка Вера (Соколова), конец XX в.

К статье Силиной О. В.

ИКОНОГРАФИЯ ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА БЕЛОЗЕРСКОГО
(ПО ПАМЯТНИКАМ НАЧАЛА XVI - КОНЦА XX В.)



1



2

3



4



5



6



7



8



9

10



11



12