

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
**«КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКИЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК»**

**Росписи алтаря собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря**

Е.Н. Шелкова

2016

В раннехристианских постройках возвышенная часть центрального нефа храма, где располагался престол для совершения евхаристической жертвы, с III века стала отгораживаться барьером. Постепенно передвигаемая к востоку, со временем она образовала с апсидой единое пространство [2, с. 54], которое с IV века стало ограждаться с западной стороны алтарной преградой [5, с. 51]. Эта часть храма, завершенная сводом (конхой), издавна символизировала небо [6, с. 148].

Программа росписи алтарной апсиды менялась в зависимости от исторических тем её сакрального предназначения. В IV веке, когда христианские храмы стали украшать монументальной живописью, изображения в конехах, как и на стенах, не имели устойчивой схемы и взаимосвязи между отдельными сюжетами. С V века началось постепенное формирование отдельных частей стенописи как единой программы, раскрывавшей взаимосвязь Ветхого и Нового Заветов. В апсихах чаще размещались сюжетные сцены с постепенно увеличивающимися размерами фигур. По мнению О. Демуса, «в интерьере начинают господствовать прежде всего фигуры расположенные в апсихах. <...> Купол теперь <...> связан с убранством остальной части храма» [11, с. 75].

Во времена иконоборчества при сокращении религиозных сюжетов значительную декоративную роль начинает играть фон, особенно золотого цвета в конехах апсид. В послеиконоборческие времена «первыми изображениями, допущенными на церковные стены, были одиночные фигуры <...> Богоматерь в апсиде, Христос <...> в куполе <...>» [11, с. 85]. Наиболее частым типом декорации алтарной конхи становится изображение Богородицы с Младенцем [6, с 148] – символа ветхозаветных пророчеств о Богооплещении и искупительной жертве Христа. В IX веке образ Христа окончательно занимает почетное место в куполе храма [3, с. 98].

С XI века литургический акцент декорации алтарной апсиды византийских храмов подчеркивался размещением под конхой сюжетов Причащения апостолов или Евхаристии, а также изображениями святителей церкви, которые через столетие составили единую композицию «Служба святых отец». Программные переосмысления в византийской монументальной живописи XI–XII веков явились следствием догматических споров, возникших при разделении христианской церкви на православную и католическую ветви (1054), а также в связи с окончательным утверждением иконопочитания [24, с. 18; 25, с. 155; 35, с. 173].

Взаимосвязь купольных изображений Христа Пантократора и алтарных образов Богородицы с Младенцем со святительским чином восходят к константинопольской традиции послеиконоборческого времени. Т. Мэтьюз [27, с. 12] видит её в символике

литургического последования, происходящего в алтаре и выносимого под купол в самые ответственные моменты чтения Евангелия и причастия верных.

В системе декорации русских крестово-купольных храмов эта взаимосвязь прослеживается с XI – начала XII веков, когда Пантократора в куполе дополнял образ Богоматери Оранты в конхе, причащение апостолов и святительский чин – на стенах алтаря. Константинопольские споры о двойной природе Христа и его жертве, выражавшей единство нераздельной Троицы, в русских храмах представлены, по мнению исследователей, с 40-х годов XII века росписями Преображенского собора Мирожского монастыря. Со временем отдельные элементы темы Христос Великий Архиерей, совершающий литургию, святительский чин, Богоматерь Оранта с Эммануилом, этиасия вошли в состав росписи церкви Спаса на Нередице (1199). К XV веку в искусстве всего византийского мира сложилась завершенная программа догматического представления в алтарях темы «небесной литургии» [39, с. 141–142; 35, с. 173].

Настенные росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, выполненные артелью мастеров под руководством прославленного московского иконника Дионисия в 1502 году, являются редким сохранившимся памятником, представляющим русские стенописные традиции XV века.

Росписи центральной алтарной апсиды собора рассмотрены в публикациях В.Т. Георгиевского [7], В.Н. Лазарева [20], И.Е. Даниловой [9, 10], Л.В. Нерсесяна [29], В.Г. Пуцко [35], Н.В. Квливидзе [15] и других. Большинство из них сходятся в том, что ферапонтовская алтарная декорация соответствует древней византийской традиции. Рассматривая программу алтаря в целом, взаимодействие отдельных сюжетов, их символическое и художественное значение большинство авторов, начиная с В.Т. Георгиевского, обращают внимание на отсутствие здесь Евхаристии. Нетрадиционное решение исследователи объясняют декоративными целями мастеров [7, с. 95; 10, с. 120], наличием аналогов¹ в памятниках византийского ареала [35, с. 175; 15, с. 622], а также усилением деталей, раскрывающих глубину литургического замысла программы без включения в неё данной композиции [7, с. 95, 37]. Наиболее полный анализ системы алтарной росписи ферапонтовского собора приведен Н.В. Квливидзе с определением её как «переходящей из области догматической в литургическую» и представляющую «праздничную икону Субботы Акафиста» [15, с. 623].

Особое направление составляют исследования технико-технологических особенностей ферапонтовской стенописи. Авторскими коллективами специалистов Государственного института реставрации под руководством О.В. Лелековой и М.М. Наумовой изучены приемы работы ферапонтовских мастеров с выделением

особенностей алтарных росписей. Ими выявлено, что наряду с обычными для всей росписи собора пигментами, здесь использована зеленая земляная краска – глауконит, которая не встречается на других участках стенописи. Использование глауконита авторы относят к индивидуальным приемам работы «третьего» мастера (среди трех исполнителей), расписывавшего алтарные апсиды. [21, с. 165–166].

Вопросы участия Дионисия и его сыновей в росписи разных участков собора и среди них алтарной апсиды по-прежнему остаются дискуссионными. Впервые версию о создании образов Богородицы с Младенцем и чина святителей ведущим мастером ферапонтовской росписи – Дионисием – высказал В.Н. Лазарев с оговоркой, что «эта стилистическая классификация ферапонтовских фресок нуждается в проверке и уточнении» [20, с. 522, 526]. И.Е. Данилова не называет росписи алтаря среди тех, которые мог исполнить Дионисий [9, с. 6], В.Г. Попов отнес выполнение алтарной части вместе с большинством сцен четверика сыновьям мастера [33, с. 15].

В 1980-х годах А.А. Рыбаков, опираясь на визуально различные оттенки красок и наблюдения над выполнением левкасных швов, пришел к выводу, что алтарь собора расписывался в следующем, 1503 году, и, возможно, другими мастерами [36, с. 286–287]. Этую версию опровергли О.В. Лелекова и М.М. Наумова. На основании результатов технико-технологических исследований они делают вывод, что «вся роспись выполнялась одновременно», но участие Дионисия в росписи алтаря «по-видимому, было незначительно», а использованные здесь материалы и приемы свидетельствуют о работе здесь одного из мастеров артели [22, с. 222–223; 23, с. 67].



Фото 1. Богоматерь с Младенцем на престоле в конхе алтаря собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий с сыновьями. 1502.

При значительной изученности всех аспектов уникальной росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы, для её алтарной части остаются невыясненными вопросы иконографических особенностей изображения «Богородицы с Младенцем на престоле», подбор и атрибуция святителей в композиции «Служба святых отец», содержание текстов на их свитках.

Общепризнано, что средоточием росписи всего собора является изображение Богородицы (фото 1) в конхе алтарной апсиды [8, с. 321; 37, с. 100, 102]. Выражая догмат Бого воплощения, этот образ одновременно символизирует «Церковь земную» [26, с. 149].

Почитание Девы Марии получило широкое распространение в христианском мире после III Вселенского собора (431), провозгласившего её Богородицей. Тип тронной Богоматери с Младенцем на коленях, изображенных фронтально, известен с IV века в контексте сцены «Поклонение волхвов» в римских катакомбах Присциллы [16, с. 89–90]. С V века в конехах алтарных апсид этот образ начинает заменять изображения Христа [14, с. 502].

С утверждением VII Вселенским собором (787) иконопочитания тронные изображения Богоматери снова стали включаться в декорацию алтарной апсиды, например, в церкви Успения (после 787) в Никее, Софийском соборе (867) в Константинополе [11, с. 42]. С X–XI веков этот образ широко распространен в византийских и древнерусских системах декорации алтарных частей храмов².



Фото 2. Богоматерь на троне с предстоящими. Катаkomба Коммодила. Рим. 528.

Иконографический тип изображенных фронтально на престоле Богородицы с Младенцем Христом и предстоящими по сторонам фигурами Н.П. Кондаков трактует как Богородицу Кипрскую или Печерскую по месту происхождения образов. По мнению исследователя, эти изображения, в силу своей торжественности, использовались главным образом в алтарной нише и могли в разных местах получать другие «почетные наименования – Панахранты <...> или Пантанассы» [17, с. 326]. Близкие к этим типам изображения Богородицы различаются одеждами и атрибутами у Богородицы и Христа, положением их рук и ног, а также фигурами предстоящих.

Наиболее ранней иконографически близкой ферапонтовской композиции по расположению рук Богородицы (правая слегка перекрывает плечо Младенца, левая с платом – у ножки) и золотистому³ гиматию Христа является роспись 528 года в катакомбах Коммодилы (фото 2) в Риме [3, с. 25]. В то же время катакомбная композиция отличается тем, что в ней Младенец держит свернутый свиток у груди обеими руками⁴, мафорий покрывает всю фигуру Марии, роскошный, богато украшенный трон изображен с высокой спинкой, по сторонам центральных персонажей – святые и заказчица росписи.

Ещё один близкий по иконографии сюжет – мозаика середины VI века в алтарной апсиде базилики Евфрасия (фото 3) в Порече (Хорватия), почти повторена в ферапонтовском образе по расположению рук Христа (кроме направленности благословляющего жеста вверх) и Богородицы, поставленного на колено свернутого свитка. Однако, в пореченском образе у Богородицы отсутствуют плат в левой руке, её мафорий полностью покрывает фигуру, по сторонам престола – два архангела с диаконами, епископ с храмом в руках и архидиакон с местными святыми. [16, с. 177–178; 19, ил. 64].



Фото 3. Богоматерь на престоле с ангелами и святыми. Мозаика апсиды базилики Эфразиуса. Поречь. Хорватия. VI в.

То, что образ Богородицы с Младенцем на престоле в алтарной конхе ферапонтовского собора имеет ряд отличий от устоявшихся иконографических типов, отмечал ещё В.Т. Георгиевский [7, с. 76]. Он впервые обратил внимание на необычное расположение мафория Богородицы, приоткрывающего голубой хитон «под правой мышкой и на левом колене»⁵. Не просто приоткрытый, а широко и высоко открытый в виде треугольника под правой рукой хитон подчеркивает необычно высоко поднятую над плечом Младенца руку, едва касающуюся его пальцами. Такое же легкое касание второй рукой (с платом) ножки Христа создают подмеченное Н.П. Кондаковым [17, с. 324], неестественное для данного иконографического типа, «чудодейственное» удержание Младенца на лоне Богоматери. Выясняя природу его происхождения, исследователь приходит к выводу о возможно некогда существовавшем в данном иконографическом изводе ореоле (мандорле) вокруг фигуры Христа, позднее исчезнувшем. Это предположение, несомненно, находит подтверждение в ферапонтовском образе и придает ему особую выразительность – Богородица не удерживает Младенца, а предъявляет миру чудо Боговоплощения. Эсхатологический смысл образа подчеркнут золотыми одеждами Христа. Поддерживаемый Им на левом колене свиток расположен в одной вертикали с опущенным в левой руке Богородицы розовым платом⁶. Плат написан на фоне открытого расширяющегося и затем сужающегося фрагмента голубого хитона⁷, создающего ощущение нисходящего «потока». Фигура Младенца, расположенная над «потоком», одновременно представлена как часть его нисходящего движения от правой руки Богородицы и благословляющего жеста правой руки Христа, направленного вниз на свиток, до опущенной (написанной на фоне голубого мафория) стопы левой ножки. Такое изображение Христа соединяет воедино символические смыслы воплощенного в типе «Богоматерь на престоле» образа Церкви [26, с. 149] и происходящего в алтаре храма таинства Евхаристии, живописным средоточием которого являются композиции на откосах оконного проема. Именно туда направлены жесты коленопреклоненных по сторонам Богородицы архангелов Михаила и Гавриила.

«Поток», нисходящий по правой стороне фигуры Богородицы-Церкви, оказывается над изображением престола под киворием на южном откосе окна, где в чаше возлежит жертвенный «Агнец». На противоположном, северном, откосе окна, на таком же высоком престоле под веллумом, обозначающим условное алтарное пространство, – готовые святые дары: дискос с евхаристическим хлебом под звездцей и потир с вином. Расположенные напротив друг друга, эти изображения раскрывают постоянно совершающееся в алтарном пространстве евхаристическое таинство превращения хлеба и вина в тело и кровь Христову. В замке свода окна Христос «Ветхий Деньми» соединяет в себе черты Бога Отца (старческий облик, белые риза и волосы) и Сына (крестчатый нимб, свиток в левой руке). Его

расположение над престолами со святыми дарами подтверждает догмат о равном участии лиц Святой Троицы в приношении евхаристической жертвы. Через сопоставление этого образа с Эммануилом (в виде Младенца на коленях Богородицы в конхе), под которым расположен «Ветхий деньми», и Пантократором – в барабане, раскрываются основные догматические темы росписи алтарной апсиды: богооплощение, жертвенное искупление грехов человечества и второе пришествие [15, с. 641].

Традиция дополнять изображение Богородицы фланкирующими фигурами двух⁸ или четырех⁹ архангелов берет начало с VI века. С IX по конец XI века Богородицу чаще изображали одну на золотом фоне конхи апсиды, например, в мозаиках первой четверти XI века греческого монастыря Осиос Лукас, [19, ил. 153]. При этом под изображения поклоняющихся ангелов отводились высокие ниши алтарных стен или своды перед апсидой. Вследствие этого их образы можно было соотнести как с Богоматерью, так и с изображаемой в это время в алтарной части Этимасией. Позднее, в XII–XIII веках образы архангелов переместились в саму конху, подчеркивая идею служения сидящей на престоле Богородице [11, с. 42]. В ранний период архангелы чаще изображались фронтально в рост, позднее – склоненными в сторону Богородицы. Нам известен до XVI века только один пример изображения в храмовых декорациях византийских и русских коленопреклоненных архангелов – росписи конца XII века в кафоликоне церкви Успения Богородицы монастыря святого Иерофея Афинского близ города Мегара в Аттике [12, с. 394].

По сторонам окна, на стенах алтаря и примыкающих к нему плоскостях столбов и перехода в жертвенник представлены совершающие литургию святые отцы. Они составляют композицию «Служба святых отец» в иконографическом изводе «Поклонение жертве». Возглавляет литургическое действие епископов, по замечанию, В.Н. Квливидзе [15, с. 622] Христос «Ветхий Деньми», образ которого над горним местом алтаря обретает смысл Христа Великого Архиерея.

Композиция «Служба святых отец» известна среди новых тем алтарных программ, наряду с «Евхаристией» и «Причащением апостолов», с первой трети XI века (Панагия тон Халкеон, 1028). Во второй половине века она окончательно приобретает литургический характер в росписях Софии Охридской в Македонии, когда в центре ряда с фронтальными фигурами размещаются составители литургии Василий Великий и Иоанн Златоуст. Здесь же к чину святителей примыкает композиция «Литургия Василия Великого», признанный протограф «Службы святых отец»: архиепископ Каппадокийский Василий изображен в трехчетвертом повороте к алтарю, где располагаются Святые Дары и свитки с текстами евхаристических молитв. С этого времени фронтальные фигуры святителей начинают чередоваться с их изображениями в три четверти [24, с. 19; 43, р. 20–22, 29–30]¹⁰.

На Руси с XII по XIV века удерживались оба варианта алтарных святительских чинов [40, с. 32–33]. Одно из первых их изображений – несохранившиеся росписи новгородской Софии середины XI – начала XII веков. [25, с. 165]. Двухрядные святительские чины с количеством персонажей от 10 (София Киевская, 1043–1046) до 24 (ц. Спаса на Нередице, 1199) входили также в состав алтарных росписей соборов Михайловского (1108) киевского, Николо-Дворищенского (около 1120) и Рождества Богородицы (1125) Антониева монастыря в Новгороде, церкви Успения Богородицы (сер. XII в.) в Старой Ладоге, Спасо-Преображенского собора (сер. XII в.) Мирожского монастыря, собора Рождества Богородицы (1313) Снетогорского монастыря [31, с. 43]. Н.В. Пивоварова приходит к выводу, что, несмотря на наличие в алтарных святительских чинах храмовых росписей XI–XII веков статичных фронтальных изображений, символическое участие епископов в литургии подчеркивалось их предназначеными для совершения службы облачениями – крестчатыми фелониями, стихарями с «источниками» и другими атрибутами священнических литургических одежд [31, с. 41]. Отмеченное Т.Ю. Царевской стремление к увеличению состава служащих отцов церкви направлено как на подчеркивание вселенского характера литургии, так и конкретизацию функционального предназначения образов [40, с. 25–26].

При определенной традиционности состава алтарных святительских чинов наиболее повторяющимися участниками в них, занимающими центральные места в соответствии с иерархией, являются составители литургии Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Иаков, брат Господень [39, с. 187]. Чаще всего в центре чина встречаются изображения первых из них, расположенных по сторонам жертвенного Младенца или окон. При этом положение названных святителей слева или справа также неустойчиво. В Нередицкой церкви Иоанн Златоуст как автор литургии занимает особое, центральное место в верхнем ряду святительского чина [31, с. 42].

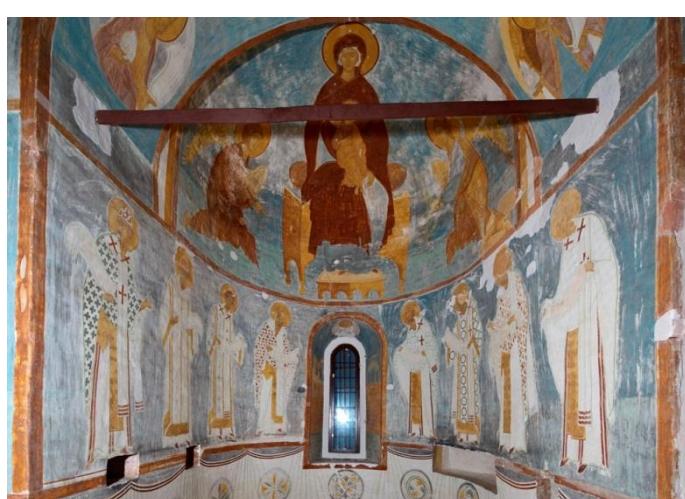


Фото 4. «Шествие святых отец» на стенах алтаря собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий с сыновьями. 1502.

Святители на стенах апсиды ферапонтовского собора расположены в один ряд, по четыре с каждой стороны от окна (фото 4). Они облачены в епископские литургические одежды: фелони и саккосы с крестами, омофоры, стихари с «источниками», епитрахили, палицы, поручи [1, с. 167–172]. Их фигуры слегка склонены к центру, в то время как расположение стоп ног имеет такое же направление только у двух святителей в центре северной стены и двух последних – на южной. У остальных епископов носки ног разведены в стороны с более устойчивым расположением у двух первых по сторонам окна и последнего на северной стене. Свитки в руках первых четырех святителей, удерживаемые сверху и снизу, направлены также к центру, располагаясь слегка по диагонали с поднятым верхним краем. Свитки остальных святителей расположены по-разному, в том числе последним на северной и предпоследним на южной стенах они удерживаются одной левой рукой, в то время как их правые руки написаны с указующими в центр композиции (к окну) жестами.

Состав ферапонтовского святительского чина на стенах апсиды до последнего времени определялся не полностью. По иконографическим признакам без сомнений атрибутируются первые по сторонам окна епископы: апостол из 70-ти Иаков, брат Господень (северная стена) и Василий Великий (южная стена). Вслед за Иаковом изображен Иоанн Златоуст. Также не вызывает сомнений идентификация замыкающих стены апсиды фигур Кирилла Александрийского (север) и Спиридона Тримифунтского (юг).

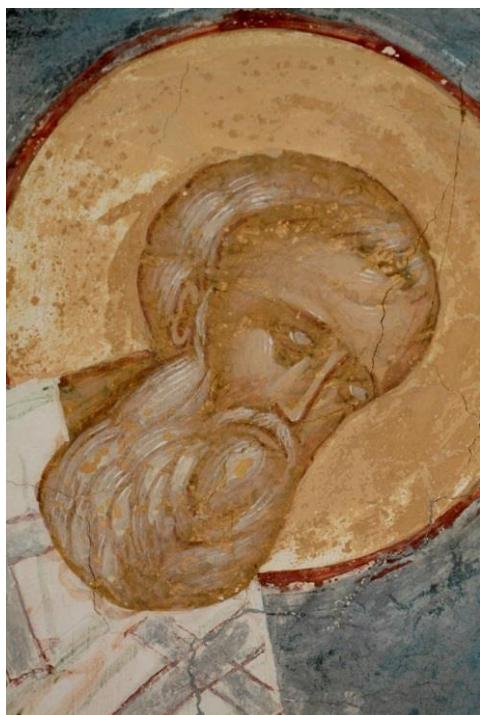


Фото 5. «Учение Григория Богослова» в люнете северной подпружной арки
Деталь. Дионисий с сыновьями. 1502.

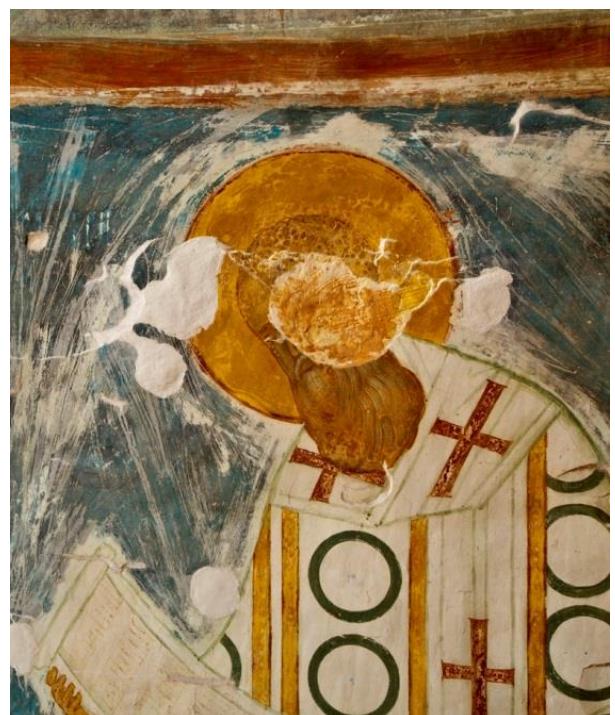


Фото 6. Святитель Григорий Богослов в алтарной
композиции «Шествие святых отец». Деталь.
Дионисий с сыновьями. 1502.

По сторонам нимбов некоторых святителей сохранились фрагменты белил на буквах или следы от букв¹¹ в виде лучшей сохранности голубого фона. Так, слева от нимба второго после Василия Великого святителя, на южной стене, – остатки белил на трех буквах «ГРИ» с верхними частями в виде окружной и вертикальной линий двух букв перед ними (фото 6)¹². При сопоставлении данного образа с изображением Григория Богослова в люнете северной подпружной арки (фото 5), они оказываются иконографически сходными.

Рассматривая второго святителя на южной стене в контексте изображенных первыми по сторонам окна трех святителей авторов литургий, к ним можно отнести и Григория Богослова. В.Д. Сарабьянов указывает, что именно эти четыре автора литургии наиболее часто изображались в центрах святительских чинов «Службы» [39, с. 187]. Таким образом, наиболее вероятным епископом, написанным в ферапонтовском соборе следующим за Василием Великим, является его сподвижник Григорий Богослов, а не считавшийся ранее Афанасий Великий, архиепископ Александрийский [34, с. 112], чьи иконографические типы достаточно близки.

Предположив, что Афанасий Александрийский изображен на противоположной стене перед Кириллом Александрийским, мы получим ещё одну группу архиепископов, защитников христианской церкви от ересей с одной датой памяти – 18 января¹³.

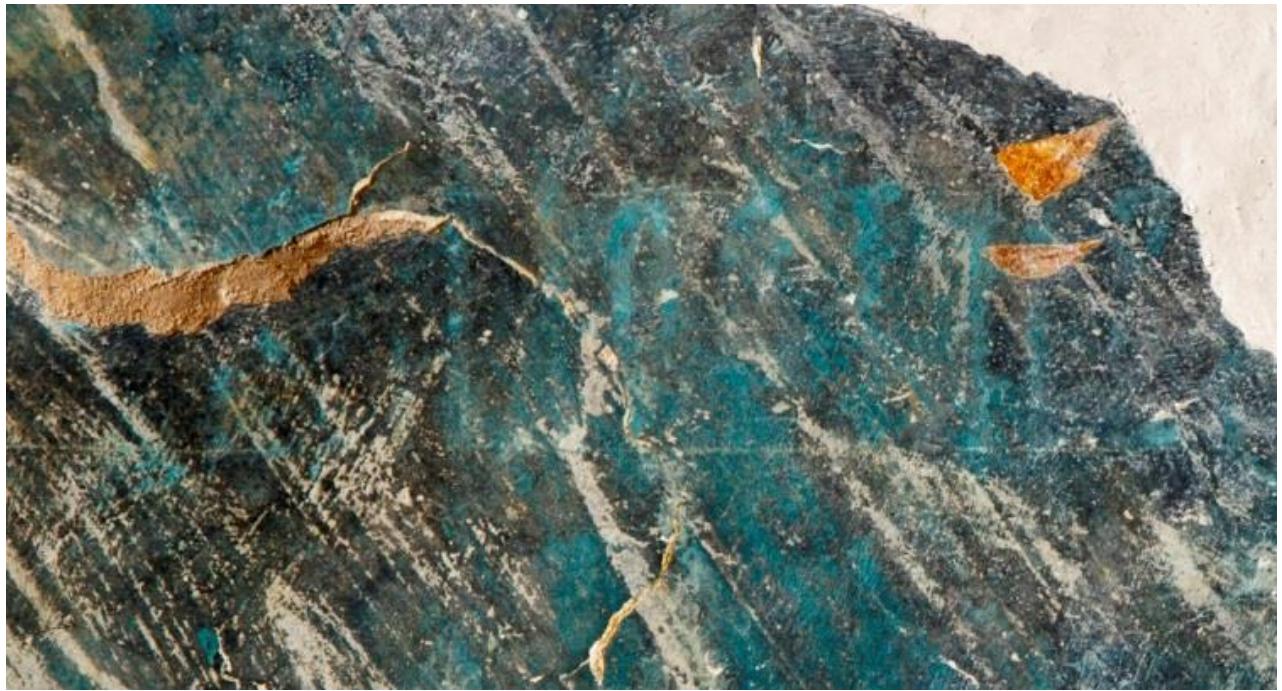


Фото 7. Следы надписи справа от нимба третьего от окна на южной стене алтаря святителя. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий с сыновьями. 1502.

Следы от букв справа у нимба третьей фигуры на южной стене «МИЛОСТИВ» (фото 7) дают возможность предположить часто изображаемого в алтарных святительских

чинах Иоанна Милостивого¹⁴, иконографический тип которого «сед аки Власий, брада подоле мало» [32, с. 47] соответствует изображенному епископу. Со следующим за ним Спиридоном Тримифунтским они составляют группу святых, известных своей помощью нуждающимся.

Обращаясь к текстам свитков в руках святителей, исследователи отмечают, что их литургическое содержание в разных памятниках различается соответственно замыслу исполнителей росписи, не являясь атрибуционными признаками изображаемых участников литургии [4, с. 284; 39, с. 187; 42, с. 270–272].

На свитках святителей в алтаре ферапонтовского собора представлены начальные слова молитв¹⁵, тайно читаемых священником в алтаре во время совершения литургии в последовательном порядке от второго антифона в начале литургии оглашенных до второй молитвы верных из литургии верных [28, с. 239–255] с частичными пропусками. Отсутствие молитв первой части литургии – проскомидии, объясняется совершением этой части службы в жертвеннике [15, с. 632–633]. Последовательность молитв соответствует порядку фигур святителей, начиная с первого слева от окна до конца северной стены, затем в таком же порядке – на южной. Написанные на свитках тексты¹⁶ входят в состав литургии Иоанна Златоуста, которая служится весь год, за исключением 10 раз в случаях совершения литургии по чину Василия Великого¹⁷.

Изображения святителей на стенах алтарной апсиды дополняют четыре фигуры епископов на восточных столбах и простенке между центральной апсидой и жертвенником. Они представлены фронтально в статичных позах с закрытыми книгами в левых руках, с указывающими и благословляющими жестами правых рук. Расположены святители двумя парами друг против друга: апостол Иаков, брат Господень (южная грань северо-восточного столба) и московский митрополит Петр (северная грань юго-восточного столба), митрополит киевский и всея Руси Алексий (восточная грань северо-восточного столба) и первый ростовский епископ Леонтий (простенок между северной и центральной алтарными апсидами). Их подбор также не случаен: первый московский митрополит Петр сопоставляется с первым иерусалимским епископом, получивший, по легенде, святительские одежды из рук самого Христа [31, с. 42]. При таком подборе становится понятен смысл повторного появления в чине фигуры апостола Иакова, брата Господня: у алтарного окна он представлен первым среди творцов божественной литургии, на столбе – в качестве первосвященника. Через его образ, вероятно, воплощена и широко распространенная с XII века через включение в алтарные программы композиций «Причащение апостолов» или «Евхаристии» идея передачи святителям эстафеты апостольского служения [25, с. 168; 4,

с. 284]. Л.В. Нерсесян рассматривает такую особенность расположения первосвятителей в ферапонтовском соборе как относящуюся ко всей Русской Православной Церкви [29, с. 53].

Таким образом, композиция «Служба святых отец» в росписи собора имеет смысл постоянно совершающегося литургического действия по чину Иоанна Златоуста с того времени, когда Святые Дары уже перенесены из жертвенника в алтарь. Представленные здесь вселенские отцы церкви, авторы литургий и борцы за чистоту христианской веры напоминали служащим и молящимся в храме об установлении этого церковного таинства самим Христом и подтверждали его божественное происхождение через Воплощение Христа, объединившего Ветхозаветное и Новозаветное храмостроительство.

В ферапонтовской росписи алтарной апсиды это находит подтверждение в предваряющих главный алтарный образ Богородицы изображениях на триумфальной арке вимы ветхозаветных пророков Моисея, Давида, Исаии и Даниила (фото 8). В их руках – свитки с традиционными для каждого текстами пророчеств [13, с. 42, 44, 46, 48] и символические атрибуты предсказаний (Моисей с неопалимой купиной, Давид с ковчегом, Исаия с клещами, Даниил с горой), свидетельствующие о Марии как о непосредственном источнике Бого воплощения.



Фото 8. Программа росписи алтарной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.
Дионисий с сыновьями. 1502.

По мнению О.Е. Этингоф ранние иконы и миниатюры с изображениями Богоматери с пророками «соотносятся с системой декорации апсид <...> с программами, известными по коптским росписям Бауита и Саккары» [41, с. 177]. Изображения пророков со свитками и атрибутами пророчеств исследователи относят к сюжету «Похвала Богородицы» («Сыше пророци Тя предзвестиша»), который получил распространение в византийской иконописи с конца XI века [38, с. 69]. В стенописях Руси эта тема впервые появляется в конце XV века в южном алтарном пространстве Похвальского придела московского Успенского собора [30, с. 308–309]. После ферапонтовского собора «Богородица на престоле с коленопреклоненными архангелами» в конхе апсиды с пророками на арке как тема «Похвалы» становится одной из ведущих в росписях XVI века. [15, с. 623].

В целом традиционная для византийской и русской живописи с XI–XII веков алтарная программа ферапонтовского собора имеет ряд особенностей. Дважды повторенное изображение апостола Иакова, брата Господня как автора литургии – во главе процессии святителей и в качестве первого епископа Иерусалимской церкви, считающейся основательницей всех церквей, напротив первого московского митрополита Петра, подчеркивает мысль о преемственности апостольского служения не только вселенскими отцами, но и Русской Православной Церковью. Отсутствие прямых аналогов ферапонтовского образа «Богоматери с Младенцем на престоле и коленопреклоненными архангелами», традиционно используемых в декорациях алтарных апсид, возможно, объясняется утратой московских стенописей, в том числе и исполненных ранее Дионисием.

Система росписи алтарной апсиды собора Рождества Богородицы иллюстрирует литургическое служение, когда вместе с воспоминанием о воплощении Господа Иисуса Христа (образ Богородицы с Младенцем в конхе апсиды) вспоминаются Его страдания, смерть и воскрешение (росписи оконных откосов), предсказанные ветхозаветными пророками, размещенными на предалтарной арке. Изображенная в росписях алтаря непрерывность совершающейся святыми отцами литургии с приготовлением евхаристической жертвы и воплощением догмата о единосущности лиц Троицы представляет эту сакральную часть собора как место постоянного пребывания Бога.

Список литературы

1. Азбука христианства. Словарь-справочник важнейших понятий и терминов христианского учения и обряда / сост. А Удовенко. – М.: МЛИК «Наука», 1997. – 288 с.
2. Беляев, Л.А. Алтарь / Л.А. Беляев // Православная энциклопедия. – М., 2001. – Т. II.– С. 54–55.
3. Вельманс, Т. Фрески и мозаики / Т. Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. – М., [1999]. – С. 7–312.
4. Вздорнов, Г.И. О первоначальной росписи волотовской церкви / Г.И. Вздорнов // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973. – С. 283–297.
5. Высоцкий, А.М. и др. Алтарная преграда / А.М. Высоцкий и др. // Православная энциклопедия. – М., 2001. – Т. II. – С. 51–53.
6. Высоцкий, А.М. и др. Апсида / А.М. Высоцкий // Православная энциклопедия. – М., 2001. – Т. III – С. 148–149.
7. Георгиевский, В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря / В.Т. Георгиевский. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – 121 с., 42 рис., 7 цв. табл.
8. Гусев, Н.В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря / Н.В. Гусев // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 317–323.
9. Данилова, И.Е. Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Автореферат диссертации / И.Е. Данилова. – М., 1951. – 14 с.
10. Данилова, И.Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря / И.Е. Данилова // Из истории русского и западноевропейского искусства: Сборник статей к 40-летию научной деятельности В.Н. Лазарева. – М., 1960. – С. 118–129.
11. Демус, О. Мозаики византийских храмов / О. Демус. – М.: «Индрик», 2001. – 158 с.
12. Захарова, А.В. Иерофея святого монастырь / А.В. Захарова // Православная энциклопедия. – М., 2009. – Т. 21. – С. 394–395.
13. Каталог «Пророки. Собор Рождества Богородицы» / сост. Е.Н. Шелкова и др. // Источник. Приложение № 4. 2003 год. – [Вологда, 2003]. – С. 29–52.
14. Квливидзе, Н.В. Богородица. Иконография / Н.В. Квливидзе // Православная энциклопедия. – М., 2002. – Т. V. – С. 501–504.
15. Квливидзе, Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI в. / Н.В. Квливидзе // Византийский мир: искусство

Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). – М., 2005. – С. 621–646.

16. Кондаков, Н.П. Иконография Богоматери / Н.П. Кондаков – М.: Православный паломник, 1998. – Т. 1. – 383 с.
17. Кондаков, Н.П. Иконография Богоматери / Н.П. Кондаков. – М.: Православный паломник, 1998. – Т. 2. – 462 с.
18. Лазарев, В.Н. История византийской живописи / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 331 с.
19. Лазарев, В.Н. История византийской живописи. Таблицы / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 590 с.: ил.
20. Лазарев, В.Н. Дионисий и его школа / В.Н. Лазарев // История русского искусства. – М., 1955. – Т. III. – С. 482–541.
21. Лелекова, О.В., Наумова, М.М. Исследование красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. – М., 1985. – Вып. 1. – С. 134–168.
22. Лелекова, О.В., Наумова, М.М. Исследование красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря (продолжение) / О.В. Лелекова, М.М. Наумова // Ферапонтовский сборник. – М., 1988. – Вып. II.– С. 208–230.
23. Лелекова, О.В., Наумова, М.М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове (по данным реставрационных исследований) / О.В. Лелекова, М.М. Наумова // Древнерусское искусство. Худож. памятники русского Севера. – М., 1989. – С. 63–68.
24. Лидов, А.М. Схизма и византийская храмовая декорация / А.М. Лидов // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 17–35.
25. Лифшиц, Л.И. К реконструкции росписи Софийского собора в Новгороде / Л.И. Лифшиц // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 154–171.
26. Лифшиц, Л.И. О границах понятия «Дионисиевский стиль» / Л.И. Лифшиц // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. – М., 2005. – С. 126–161.
27. Мэтьюз, Т. Преобразующий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 7–16.

28. Настольная книга священнослужителя. – М.: Издание Московской Патриархии, 1977. – Т. 1. – 767 с.
29. Нерсесян, Л.В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. – Изд. 2-е, испр. и доп. / Л.В. Нерсесян – М.: Северный паломник, 2006. – 168 с.: ил.
30. Орлова, М.А. Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского кремля / М.А. Орлова // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 305–316.
31. Пивоварова, Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи.– СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланов», 2002. – 255 с.
32. Подлинник иконописный [Строгановский новый список] / изд. С.Т. Большакова, под ред. А.И. Успенского. Репринт. – М., 1998. – 250 с.
33. Попов, Г.В. Вопросы изучения творчества Дионисия / Г.В. Попов // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтовом монастыре. – М., 2005. – С. 9–25.
34. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / сост. Е.Н. Шелкова; ред. Л.В. Нерсесян, А.С. Преображенский. – М.: Северный паломник, 2005. – 151 с.
35. Пуцко, В.Г. Иконографическая схема росписей алтарной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / В.Г. Пуцко // Ферапонтовский сборник. – Москва; Ферапонтово, 1999. – Вып. V. – С. 173–179.
36. Рыбаков, А.А. О датировке фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря / А.А. Рыбаков // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. – Л., 1987. – С. 283–289.
37. Рыбин, В.В. Об изображении Богородицы с младенцем на престоле в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря / В.В. Рыбин // Ферапонтовский сборник. – М., 1988. – Вып. II. – С. 99–106.
38. Саликова, Э.П. Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русском искусстве XV–XVI вв. / Э.П. Саликова // Русская художественная культура XV–XVI веков. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль». Материалы и исследования. – М., 1998. – Вып. XI – С. 69–80.
39. Сарабьянов, В.Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви в системе росписей древнерусских храмов середины – второй половины XII века / В.Д. Сарабьянов // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. – М., 2002. – С. 127–192.

40. Царевская, Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) / Т.Ю. Царевская. – Новгород: Дмитрий Буланин, 1999. – 196 с.: ил.
41. Этингоф, О.Е. Образ храма в иконе «Богоматерь с пророками» XII в. / О.Е. Этингоф // Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. – М., 2000. – С. 177–204.
42. Babić, G., Walter, Ch. The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration / G. Babić., Ch. Walter // Revue des Etudes Byzantines. – Paris, 1976. – 34. – P. 269–280.
43. Gerstel, S. Beholding the Sacred Mysteries Programs of the Byzantine Sanctuary / S. Gerstel – Seattle; London: University of Washington press, 1999. – 214 p.

Примечания

¹ Названы росписи ц. св. Георгия (1191) в Курбинове, ц. Богородицы Панагии (1192) в Лагудера на Кипре; ц. ап. Петра (XIV) близ с. Беренде в Болгарии, Кахрие Джами (1315–1321); Троицкого придела новгородской ц. Спаса на Ильине (1378).

² О распространении изображения тронной Богородицы в конехах алтарей см.: Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – С. 92; Данилова И.Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства: Сборник статей. – М., 1960. – С. 119; Пуцко В.Г. Иконографическая схема росписей алтарной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. – Москва; Ферапонтово, 1999. – Вып. V. – С. 174; Квливидзе Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI в. // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. – М., 2005. – С. 502.

³ О символике золотого цвета одежд, как царственных, нетленных, испытанных жертвенными огнем, см.: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / С.С. Аверинцев // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973. – С. 50–51.

⁴ В.Г. Пуцко ошибочно указывает на жест правой руки Христа как благословляющий, см.: Пуцко В.Г. Указ соч., с. 174.

⁵ В.Т. Георгиевский отмечает данный прием как характерный у Дионисия для сидящих богородичных образов. Но, например, в изображении Богородицы на престоле в соборной композиции «О Тебе радуется», правая рука над плечом Младенца поднята не так высоко (пальцы написаны на фоне плеча), как в алтарном образе, так же как и край мафория не ограничивает хитон слева, как это изображено в алтаре.

⁶ Наличие платы (платка) в руках Богородицы в сценах распятия (например, в ц. Успения Богородицы в Дафни, вторая половина XI в., см.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Таблицы / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – Табл. 279) дает возможность предположить, что платок, сам по себе являясь символом скорби, в данном случае может выражать крестную жертву Христа. В то же время в ферапонтовской композиции плат написан розовым цветом – символом зари нового дня, что могло одновременно

символизировать и воскресение Христа. Такого же розового цвета покров в руках Богородицы, изображенной в одноименной композиции над алтарем, является символом спасения.

⁷ О смысле сходящихся краев мафория см.: Рыбин В.В. Об изображении Богородицы с младенцем на престоле в конхе центральной апсиды Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. – М., 1988. – Вып. II. – С. 100.

⁸ Два архангела Михаила и Гавриил предстоят образу Богородицы на престоле в мозаиках ц. Панайя Ангелоктисти в Кити на Кипре, VI в.; в Часовне 28 в Баите в Египте VI–VII вв.; в мозаике собора в Монреале, 1180–1194; в росписях ц. Георгия в Курбиново в Македонии, 1191; Панагии Мавриотиссы в Кастроии, XIII в.

⁹ Четыре архангела предстоят образу Богородицы на престоле в мозаиках ц. св. Аполлинария Нового в Равенне, VI в.; ц. Успения в Никее, до VIII в.

¹⁰ Ц. Богоматери Елеусы в македонском монастыре Велюса, 1085–1094; ц. св. Троицы в монастыре Иоанна Златоуста близ Кутсовендиса на Кипре, 1092–1118.

¹¹ Некоторые фрагменты удалось идентифицировать благодаря фотосъемке последних лет с высоким разрешением. Среди них съемка ЗАО «Группа Эпос» по договору с МК РФ в 2012 г., а также съемка, проводимая в рамках музейного мониторинга состояния сохранности стенописи собора.

¹² Ниже – утрата левкаса. Вариантами прочтения фрагментов могут быть как «ОАгиос», встречающийся у образов в подпружных арках, так и «СТА» или «СТЬП», встречающиеся в Никольском приделе. В случае последнего варианта место между словами кажется недостаточным.

¹³ Совместные изображения Кирилла и Афанасия помещены в Минологиях, в житийном цикле свт. Кирилла Александрийского в Кирилловской ц. в Киеве, 2-я пол. XII в.; в ц. Успения Богородицы на Волотовом поле в Новгороде (вторая пол. XIV в.); в ц. св. Симеона Богоприимца в Зверином монастыре в Новгороде (кон. 60-х – нач. 70-х гг. XV в.); на новгородской иконе-таблетке XV в. см. Герасименко Н.В. Афанасий I Великий. Иконография // Православная энциклопедия. – М., 2002. – Т. 4 – С. 49.

¹⁴ Образ Иоанна Милостивого с середины X в. встречается в византийской монументальной живописи, в XIII–XV вв. часто включался в программы греческих и южно-славянских алтарных росписей, на Руси известен, начиная с росписей киевской Софии (40-е гг. XI в.), особо почитался в Великом Новгороде и Пскове, см. Герасименко Н.В. Иоанн V (III) Милостивый. Иконография // Православная энциклопедия. – М., 2010. – Т. XXIII. – С. 504–505.

¹⁵ Тексты на свитках окончательно прочтены благодаря фотосъемкам в инфракрасных и ультрафиолетовых спектрах, проведенных группой исследователей Национального исследовательского центра «Курчатовский институт» под руководством доктора физ.-мат. наук В.А. Ильина по соглашению с КБИАХМЗ. Результаты съемки переданы в фонды музея для уточнения содержания свитков. Полностью распознанные тексты впервые представлены на XV Ферапонтовских чтениях 21 октября 2016 г. в совместном докладе И.С. Хоботова и Е.Н. Шелковой.

¹⁶ На свитке первого от окна на северной стене Иакова, брата Господня – тайная молитва второго антифона: «ГИ БЖЕ НА/ШЬ СПСИ / ЛЮДІ СВОА / И БЛВИ ДО/СТОЛНИЕ ТВОЕ ИСПОЛ/НЕНИЕ ЦРК/Е ТВОЕА Со»; у второго от окна, Иоанна Златоуста – тайная молитва малого входа с Евангелием: «ВЛКО ГДИ / БЖЕ НАШ / УСТАВІ/И НА НБСъх / ЧИНЫ I ВО/ИНЬСТВА АГ/ГЕЛЬ И АХАГЕЛ»; у третьего, Афанасия Александрийского (?) – тайная молитва перед пением Трисвятого: «... БЖЕ СТЫП / ИЖЕ ВЪ СТИх ПОЧІВААИ И / ІЖЕ ТРИСТМ / ГЛСОМЬ ωТ / СЕРАФМо ВО/СПѢВАЕМ»; у четвертого, Кирилла Александрийского – тайная молитва перед чтением Евангелия «... ВЪЗСІА/И СРДЦъХ / НАШИх ВЛдКО / БОГоРАЗУМ/А ТВОЕГО

НЕ/ПРИСТУПЬ/НЫИ СВЪ»; у первого от окна на южной стене, Василия Великого, –тайная молитва усердного моления: «ГДИ БЖЕ НАШ / ПРІЛЪЖНЮЮ / СИЮ МЛИТВУ / ПРІМІМО ѿТ СВОІХ РА/БЬ И ПОМІЛУ/И НАс ПО МНО»; у второго, Григория Богослова, – тайная молитва об оглашаемых: «ГДИ БЖЕ НАШ / ИЖЕ НА ВЫСО/КИх ЖІВЫИ И / НА СМИРЕНЬЯ ПРИЗИРАА / ІЖЕ НА СПА/СЕНІЕ РОДУ ЧЛЧЬСКОМУ ...», у третьего, Иоанна Милостивого, – тайная молитва верных первая: «БЛАГОДАРІМ / ТА ГИ БЖЕ СІ/ЛЪ СПОДОБІВ/ШАГО Нас РЕ/СТАТИ НИНе / СТОМУ ТВОЕ/МУ ЖЕРЪТО/ВНІКОМЪ Пѡ»; у четвертого, Спиридона Тримифунтского, – тайная молитва верных вторая: «ПАКИ МНО/ГАЖДЫ ТЕБ / ПРІПАДАЕ/МѢ И ТЕБѢ О / МОЛИМѢ БЛА/ГЇЕ И ВЕКОЛЮБ/ВъЧЕ ЯКО ПРИ/ЗРѢВИ НА М».

¹⁷ На первых пяти свитках у святителей в алтаре тексты молитв совпадают в обеих литургиях. Содержание текстов имеет незначительные расхождения с употребляемыми в современном богослужении, что, вероятнее всего, связано с последующими редакциями литургии.

Е.Н. Шелкова,
Хранитель фондов (собора Рождества Богородицы)
Кирилло-Белозерского историко-архитектурного
и художественного музея-заповедника,
филиала Музея фресок Дионисия
e-mail: ferapont-museum@mail.ru
kirmuseum.org