

Т. Н. МИХЕЛЬСОН

Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста

Фрески церкви Рождества богородицы Ферапонтова монастыря выполнены величайшим русским художником Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром в 1500—1502 гг.¹ Основное место в них занимает цикл из 25 композиций на тему Акафиста богородице. Дионисию посвящено немало работ.² Однако композиции Акафиста специально изучались лишь В. Н. Нечаевым, но труд его остался неопубликованным.³

Прежде чем говорить о изображении этой темы в живописи, необходимо остановиться на самом Акафисте как литературном памятнике. Акафист — византийское торжественное песнопение, восхваляющее богородицу. Слово «акафист» по-гречески означает «неседален»: этот гимн положено слушать стоя. Он состоит из вводной песни «Взбранной воеводе...», в которой приносится благодарение Богородице за одержанную победу и мольба защитить от новой опасности. Затем идут 24 песни, состоящие из

¹ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 20.

² Основная литература о Дионисии: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря; П. Муратов. Дионисий. — В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., стр. 263—285; Н. П. Кондаков. Отзыв о сочинении В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря». — Отчет о 55 присуждении наград гр. Уварова, Пгр., 1915, стр. 47—54; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940 (далее: Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки...), стр. 33—52; Г. Недошивин. Дионисий. Русский художник второй половины XV—начала XVI века. Изд. «Искусство», М.—Л., 1947; В. Н. Лазарев. Рец. на книгу: Г. Недошивин. Дионисий. Русский художник второй половины XV—начала XVI века. М.—Л., 1947. — Советская книга, 1948, стр. 113—115; И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество. К вопросу об истории Москвы периода образования Русского государства. Автореф. М., 1951; В. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952; Н. М. Чернышов. Искусство фрески в Древней Руси. Изд. «Искусство», М., 1954, стр. 61—96; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 482—541; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 238—248; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. Изд. АН СССР, М., 1960 (далее: И. Е. Данилова. Иконографический состав...), стр. 118—129; Мозаика и стенная живопись. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. I. Изд. Академии художеств, М., 1962, стр. 238—242; E. Georgievskij-Družinin. Les Fresques du Monastère de Thérapon. Etude de deux Thèmes Iconographiques. L'art byzantin chez les Slaves. Recueil Uspenskij, II, Paris, 1932, p. 121—134; Jean Blankoff. Une Icone peu connue de Dionisi, le «Saint Jean Aile» de la Galerie Tretiakov a Moscou. Le Lampevert. Bruxelles, 1962.

³ В. Н. Нечаев. Акафист богородице в росписи Ферапонтова монастыря в связи с иконографией акафиста вообще. Рукопись. 1924—1926 гг. Работа известна по выпискам, сделанным Л. С. Ретковской. Эти выписки мне любезно предоставила Э. К. Гусева.

краткого повествования. Повествование первых 12 песен основано на житии Марии и Христа. В них последовательно вспоминаются Благовещение (в первых четырех песнях), Целование Марии и Елизаветы, Сомнения Иосифа, Поклонение пастырей, Путешествие волхвов, Возвращение волхвов в Вавилон, Бегство в Египет и Сретение. Но эти темы занимают поэта не сами по себе, он размышляет о таинственном смысле, который в них находит. Последние 12 песен теряют всякую связь с евангельскими событиями и содержат богословские рассуждения и славословия Марии и Христа.

Песни Акафиста подразделяются на чередующиеся кондаки и икосы. Их различие состоит в том, что повествовательная часть кондаков (кроме вводного) заканчивается возгласом «аллилуйа», а повествовательная часть икосов заканчивается лирической частью из двенадцати парных ритмичных возгласов, основанных на метафорах и уподоблениях, прославляющих богоматерь. Каждый возглас начинается приветствием «Радуйся...»: «Радуйся, ангелов многословущее чудо, радуйся, бесов многоплачевное поражение». После этого идет тринадцатый, всегда одинаковый возглас: «Радуйся, невесто невестная».

Вопрос о времени создания Акафиста и его авторстве чрезвычайно сложен и до сих пор не решен в науке.⁴ В древней «Повести о неседалном» сообщается, что служба с Акафистом установлена в память спасения Константинополя от персов и аваров, осаждавших Константинополь в 626 г. при императоре Ираклии и патриархе Сергии, когда и было якобы написано это песнопение. Но современные исследователи считают, что Акафист создавался не сразу и не был связан с победой над врагами. Сначала это был гимн, состоящий только из повествовательных частей догматического характера. Его целью было прославить Христа и чудо его воплощения. Только позже были добавлены лирические возгласы икосов, восхваляющие богоматерь, и первый вводный кондак «Взбранной воеводе». Это добавление и привело к тому, что «Акафист» стал восприниматься как гимн, посвященный богоматери.⁵

Акафист — произведение огромного мастерства и таланта. Его изысканно-утонченная форма в значительной степени сохранена в древнерусском переводе. Для литературного стиля русского перевода характерны ритмичность, аллитерации — «чаша, черпающая радость», длинные словообразования — «древо многосеннолиственное», рядом стоящие однокоренные слова — «разум недоразумеваемый разумети», определения, исключяющие определяемое, — «бога невместимого вместилище» и пр.

Нагроможденные друг на друга яркие и конкретные уподобления, заключающиеся в возгласах икосов, полны символического значения. Богоматерь сравнивается то с лестницей, соединяющей небо и землю, по которой бог спустился к людям, то со свечой, несущей свет «сущим во

⁴ Основная литература об Акафисте: Н. Фокков. К синтаксису греческого новозаветного языка и византийского. М., 1887, стр. 176—188; С. И. Пономарев. Акафисты. Библиографическая справка, 1890; А. Попов. Православные русские акафисты. Казань, 1903; А. Попадопуло-Керамевс. Акафист Божьей Матери. Русь и патриарх Фотий.— Византийский вестник, т. X, вып. 1—2, СПб., 1903, стр. 357—401; А. Петровский. Акафист.— Православная богословская энциклопедия. Под ред. А. П. Лопухина. Т. I. СПб., 1904, стр. 374—381; К. Никольский. Пособие к изучению богослужения православной церкви. СПб., 1907, стр. 594—597; И. Карабинов. Постная триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910, стр. 35—50; греческий, славянский и русский тексты Акафиста см. в книге: Е. Ловягин. Богослужбные каноны. Изд. 2. СПб., 1875, стр. 243—255. E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, 2d ed. Oxford, 1961.

⁵ И. К. Карабинов. Постная триодь, стр. 41, 43.

тьме», то с пышным древом, осеняющим верных. За каждым этим образом, за каждым сравнением читатели и слушатели Акафиста видели «сокровенный» смысл: лестница, согласно христианской символике, означала духовное совершенствование, свеча — свет истины, древо — вечную жизнь. Двойная образность Акафиста поражала воображение, с одной стороны, почти осязаемой «вещественностью», с другой — таинственностью и многозначительностью.

Несмотря на то что Акафист — произведение чисто литературное, его автор заимствовал многие темы и образы из апокрифов, широко популярных в народной среде и часто созданных народным творчеством.

Образ богородицы в Акафисте сложен и многогранен. Она — «непоколебимый столп церкви», «нерушимая стена царства», «честный венец царей благочестивых». В ее образе отразились сложные рассуждения богословов первых веков христианства. Мария, «невеста невестная», таинственно, «странно» родила Спасителя мира. Разум не может «разумети» этого чуда, и мудрецы, подобно рыбам, безмолвствуют, дивясь ее чудесному естеству. В Акафисте мы находим и суровые призывы аскетов «устраниться мира». Богородица сравнивается с «цветком нетления», называется символом «вечного воздержания». В образе Марии поэт воплотил и представления о страдающей богородице — заступнице человечества. По словам песнопевца, она «судии праведного умоление», «дверь спасения», «многих согрешений прощение», «надежда благ вечных». Согласно Акафисту, благодаря богородице кумиры падают, «лживые учения» опровергаются, «вся тварь» обновляется. Так выразил поэт веру людей в торжество правды, в победу света над мраком, добра над злом.

Акафист богородице послужил образцом для ряда произведений аналогичного рода, возникших в Византии в XIII и XIV вв., т. е. как раз в то время, когда интерес к Акафисту богородице наблюдался и в живописи. Но ни один из последующих акафистов не превзошел свой оригинал по художественной выразительности.⁶

В русской письменной традиции Акафист богородице известен с XI—XII вв. Его текст помещен в Кондакарии XI в. и в Триоди постной XII в.⁷ Акафист богородице находится также в Октоихе XIII в. из Софийской библиотеки и в Псалтыри с воследованием XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря. Но наибольшее число рукописей, содержащих Акафист богородице, относится к XVI—XVII вв.⁸ Все это говорит о его широкой распространенности на Руси. Акафист оказал влияние на древнерусскую литературу. Его воздействие чувствуется, например, в молитве, заканчивающей рассказ об убийстве Бориса и Глеба в Повести временных лет.⁹ Образы и обороты Акафиста нашли отражение и в народной литературе, в заговорах, в духовных стихах.¹⁰ О почитании Акафиста

⁶ С XIII в. в греческих рукописях встречается Акафист Иисусу. В XIV в. составлены акафисты архангелу Михаилу, Иоанну Предтече, Николе, Успению богородицы, апостолам Петру и Павлу и животворящему кресту. (См.: А. Попов. Православные русские акафисты, стр. 32).

⁷ С. И. Пономарев. Акафисты, стр. 7; Амфилохий. Кондакарий в греческом подлиннике XII—XIII веков. М., 1879, стр. 16.

⁸ Древние рукописи, содержащие Акафист богородице, перечисляет А. Попов (Православные русские акафисты, стр. 34—35).

⁹ Повесть временных лет, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 93—94.

¹⁰ Б. Кисин приводит заговор, где говорится, что богородица сходит по лестнице с небес (ср. икос 2 Акафиста). В духовном стихе она называется «мати всепетая» (ср. кондак 13) (Б. Кисин. Богородица в русской литературе. Рязань, 1929, стр. 4 и 14).

свидетельствуют легенды XIV—XV вв. о том, как Сергей Радонежский, Кирилл Белозерский, Александр Свирский видели видения, когда они читали Акафист богородице.¹¹

Акафист богородице вошел и в первые печатные книги. В 1491 г. он был издан в Кракове в Триоди постной, в 1495 г. в Цетинье, в Черногории, в 1525 г. в Вильне, в «Малой подорожной книжице» доктора Скорины.¹²

Торжественное богослужение, связанное с чтением и пением Акафиста богородице, сначала совершалось только в Константинополе, но с IX в. вошло в уставы монастырей св. Саввы и Студита и распространилось по всей восточной церкви. Служба была приурочена к утрени субботы пятой недели великого поста.¹³ Сама суббота была названа праздником «Похвалы богородицы».

На Руси служба с Акафистом еще в XVI в. отправлялась в разных местах несколько различно, но везде торжественно. В Кирилло-Белозерском монастыре чтение происходило на середине храма. Настоятель и другие священники облакались в «большие постные ризы». Первый кондак «Взбранной воеводе...» оба клира пели вместе, выходя на середину церкви, а настоятель в это время кадил все иконы и присутствующих в храме. В Сийском монастыре священник читал Акафист в алтаре, а на середину храма ставилась зажженная свеча на высоком подсвечнике, с которого свешивалось кадило «с благовонными каждениями».¹⁴

Акафист — торжественное славословие богородицы — должен был приобрести особенное значение на Руси в XV в. В годы успешной борьбы с татарами и свержения татарского ига напрашивались аналогии между Москвой и Константинополем, татарами и аварами. В это время культ богородицы распространяется особенно широко. Появляется большое количество богородичных икон и храмов.

Акафист, толковавший сущность христианского учения, удовлетворял вызванному еретическими движениями XIV—XV вв. стремлению критически осмыслить изложенные в Евангелии события. Интересу к Акафисту должна была способствовать его созвучность русской литературе XIV—XV вв. Для литературы того времени характерно стремление «найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, несущественное в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни».¹⁵ То же самое характерно для Акафиста. В литературе Древней Руси XIV—XV вв. замечается повышенное внимание к форме. Стиль Акафиста, возможно, оказал влияние на «плетение словес» житийной литературы XIV—XV вв. Так, совершенно в духе Акафиста Епифаний Премудрый говорит о Дмитрие Донском, что это «бана моущимся от скверны, гумно чистоты, труба спасения, стена нерушимая».¹⁶

Таким образом, политические события XV в., идеологическая борьба этого времени и литературные искания эпохи сделали актуальным Акафист — произведение, известное еще в Киевской Руси.

Живописный цикл на тему Акафиста дошел до нас в греческих и южнославянских миниатюрах XIV в. и в росписях храмов Греции и Сер-

¹¹ А. Попов. Православные русские акафисты, стр. 469—470.

¹² Там же, стр. 36.

¹³ С. И. Пономарев. Акафисты, стр. 6—7; А. Петровский. Акафист.

¹⁴ А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI в., ч. 1. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884, стр. 201—203.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Культура Древней Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962 (далее: Д. С. Лихачев. Культура...), стр. 53.

¹⁶ Цит. по: Д. С. Лихачев. Культура..., стр. 69.

бии XIII—XIV вв.¹⁷ В XVI в. он был широко распространен на Афоне и в Румынии.¹⁸

В русской монументальной живописи первыми из сохранившихся изображений на тему Акафиста являются росписи Ферапонтова монастыря.¹⁹ Однако эта тема могла появиться и раньше в русском искусстве. В. Н. Нечаев высказывает предположение, что Акафист мог быть представлен в церкви Ризположения, построенной в Московском Кремле в 1451 г. в память того, что в день этого праздника татары «устремилась на бег». Он же обратил внимание на то, что в 1469 г. при вторичном избавлении от татар при Успенском соборе в Кремле был заложен придел Похвалы богородицы, т. е. того праздника, во время которого поется Акафист. В этом приделе, возможно, также был акафистный цикл.²⁰

Акафистный цикл в Ферапонтовом монастыре занимает ведущее место в системе росписей всего храма.²¹ Цикл начинается на восточных столбах четырьмя сценами Благовещения, передающими первые четыре песни Акафиста. Расположение Благовещения на восточных столбах обусловлено древней традицией, восходящей еще к IX в.²² Сохранив эту традицию, Дионисий тонко и тактично вводит новую иконографическую тему в старинную систему росписей.

С восточных столбов сцены Акафиста переходят на фасы западных столбов, обращенные к центру храма и, закончив первый круг, переходят в юго-западный угол церкви, где они совершают второй круг. Затем роспись продолжается в северо-западном углу. Наконец, художник обращается к последнему, четвертому, кругу, который идет по южной стене с востока на запад, переходит на стороны западных столбов, обращенные к стенам, от них идет по северной стене к востоку и заканчивается на северной стороне северо-западного столба (см. чертежи).

Использование поверхностей столбов, а не только южной и северной стен для сцен Акафиста, не имеет аналогий ни в росписях русских церквей, ни церквей вне России.²³ Такое расположение очень важно компози-

¹⁷ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520.

¹⁸ О живописных циклах на тему Акафиста см.: Архим. Амфилохий. Греческий лицевой Акафист конца XIV века Московской синодальной библиотеки № 429. М., 1870; Н. П. Кондаков. 1) Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 99—100; 2) Иконография Богоматери, т. II. Пгр., 1915, стр. 388—390; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки..., стр. 49; М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 146—154; Г. Сотириу. Христианская византийская иконография. Ч. 2. Иконы Богоматери.— Теология, т. 27, ч. I. Афины, 1956, стр. 15 (на греческом языке); J. Strzykowski. Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-Historische Klasse, B. LII, Wien, 1906, SS. 75—84, 128—132; J. D. Ștefănescu. L'évolution de la Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie. Paris, 1928, p. 186 и др.; J. D. Ștefănescu. Contribution à l'étude des Peinture Murales Valaques. Paris, 1928, pp. 14, 15 и др. I. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie. Seminarium Kondokovianum, V, Prag, 1932, str. 97—127.

¹⁹ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122.

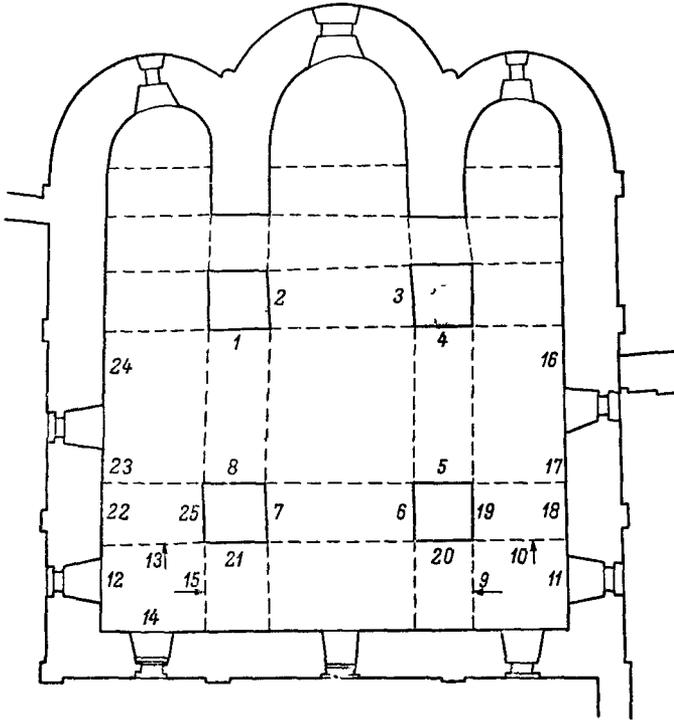
²⁰ В. Н. Нечаев. Акафист богородице в росписи Ферапонтова монастыря в связи с иконографией Акафиста вообще.

²¹ В росписях церкви св. Николая в Фессалониках и в сербских храмах, так же как позже в храмах Афона, Акафист обычно являлся только одним из многочисленных сюжетов.

²² Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 251; Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно русских и византийских. СПб., 1892, стр. 66.

²³ В русских церквях акафистный цикл, как правило, занимает южную и северную стены, иногда и прилегающие к ним стороны западной стены (Смоленский собор Новодевичьего монастыря, Успенский собор Московского Кремля, Софийский собор в Вологде и ряд других). В Сербии и Мистре Акафист также писали на южной и

ционно: художник наполнил весь храм сценами песнопения. Они звучат и по стенам, и в центре храма на столбах, и на сводах в северных и южных углах здания. Кроме того, использование столбов дало возможность избежать некоего однообразия, которое создается, когда четыре сцены Благо-



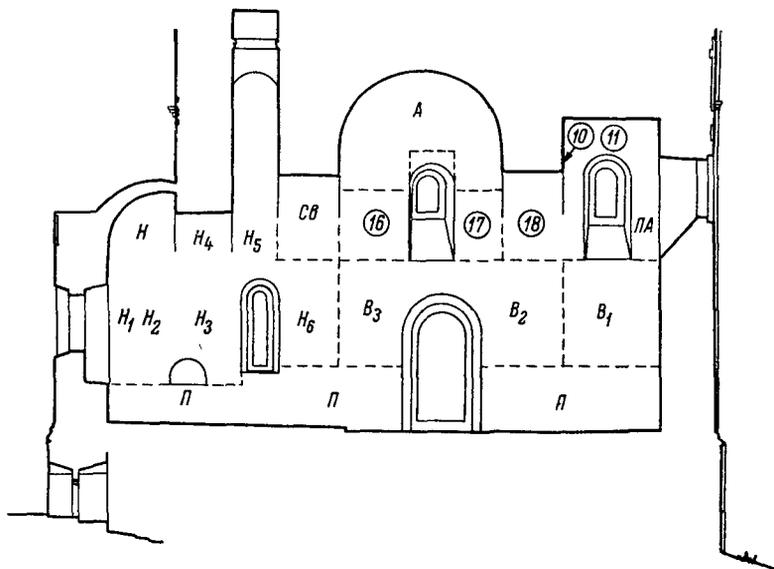
Г. План собора по уровню второго яруса росписей.

1 — икос 1 (Благовещение у колодца); 2 — кондак 2 (Благовещение в хранине); 3 — икос 2 (Благовещение в хранине); 4 — кондак 3 (Благовещение в хранине); 5 — икос 3 (Щелование Марии и Елизаветы); 6 — кондак 4 (Сомнения Иосифа); 7 — икос 4 (Поклонение пастырей); 8 — кондак 5 (Путешествие волхвов); 9 — икос 5 (Поклонение волхвов); 10 — кондак 6 (Возвращение волхвов); 11 — икос 6 (Бегство в Египет); 12 — кондак 7 (Сретение); 13 — икос 7 (Христос указывает апостолам на книгу); 14 — кондак 8 (В небесах Богоматерь — Знамение в трехцветном ореоле, на земле — преподобные); 15 — икос 8 (Деисус); 16 — кондак 9 (Христос на троне, окруженный ангелами и серафимами в мидалевидной мандоре); 17 — икос 9 (Богоматерь на троне и два витии); 18 — кондак 10 (Шествие на Голгофу); 19 — икос 10 (Богоматерь на фоне стены благословляет дев); 20 — кондак 11 (Христос между двух святителей, внизу колодец и идущие очищения люди); 21 — икос 11 (Богоматерь со свечой, два пророка, внизу в вертепе люди); 22 — кондак 12 (Сшествие во ад и уничтожение зависы Адама); 23 — икос 12 (Молящиеся перед храмом, из которого поднимается Богоматерь с Младенцем); 24 — кондак 13 (Поклонение иконе Одигитрии); 25 — кондак 1 (вводный, Поклонение иконе Одигитрии).

вещения следуют одна за другой и когда последние композиции, изображающие поклонение иконе Богоматери, расположены рядом.

Акафистный цикл связан с основными росписями храма. Он является частью темы прославления, или Похвалы богородицы, куда, помимо него,

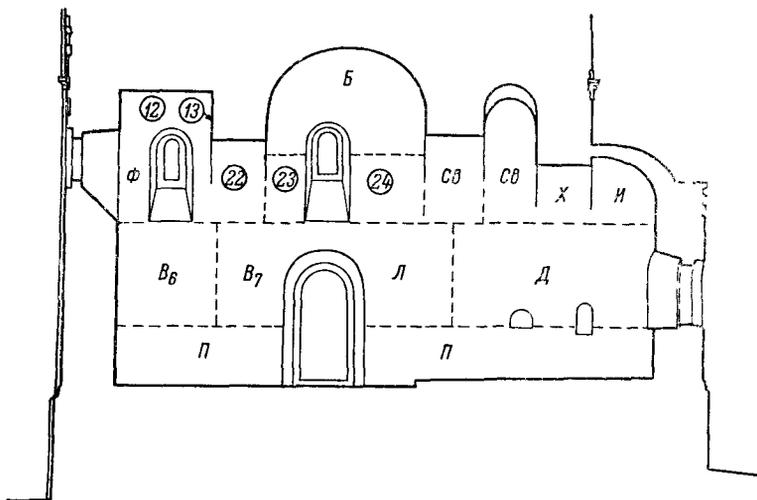
северной стенах. В большинстве росписей Афона он занимал помещения второстепенного назначения — притворы, приделы или трапезные, в храмах Буковины — внешнюю сторону южных и северных стен.



II. Южная стена

А — Похвала Богородице; Н — Никола. Поясное изображение Николая в позе Николая Можайского; Н₁ — Никола спасает утопающего; Н₂ — Никола покупает ковер у убогого; Н₃ — Никола возвращает ковер жене убогого; Н₄ — Явление Николая спящему Евласию; Н₅ — Никола у колодца; Н₆ — Перенесение мощей Николая.

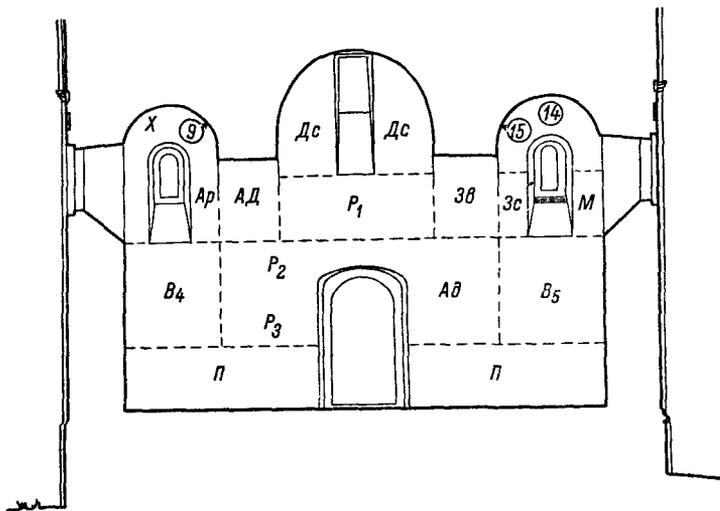
На противоположной стороне апсиды изображено: Никола является заключенным в темнице; Никола останавливает казнь; Погребение Николая. На северном склоне арки, замыкающей конху, — Явление Николая спящему царю Константину. На леве этой же арки — Рождество Николая. На арке проема, соединяющего центральную апсиду с южной, — Поставление в диаконы и поставление в пресвитеры. СВ — святые в медальонах; 16, 17, 18, 10, 11 — соответствующие песни «Акафиста»; ПА — Видение Петра Александрийского; Петр на коленях перед младенцем Христом; В₃ — Третий Вселенский собор; В₂ — Второй Вселенский собор; В₁ — Первый Вселенский собор; П — Пелена.



III. Северная стена

Б — «О тебе радуется, обрадованная, всякая тварь...»; И — Крылатый Иоанн Предтеча в конхе; Х — Два херувима; СВ — Святые в медальонах; Д — Три диакона и один архангел. На противоположной стороне один архангел и два диакона. На леве арки, замыкающей конху, — два святых в медальоне. Л — Видение братом Леонтием ангелов, сослужащих пресвитерам; 12, 13, 22, 23, 24 — соответствующие песни «Акафиста»; В₆ — Шестой Вселенский собор; В₇ — Седьмой Вселенский собор; Ф — Феодосий (?); П — Пелена.

входят такие композиции, как Покров, Собор богородицы («Что ти принесем») и «О тебе радуется, обрадованная, всякая тварь»; последние, как и Акафист, написаны на слова песнопений. Изображения семи Вселенских соборов тоже относятся к этой теме, так как на соборах было установлено почитание Богоматери.²⁴ Цикл чудес и притч на коробовых сводах развивает мысль многих песен Акафиста о том, что Христос явился на землю



IV. Западная стена

Дс — Денус из Страшного суда. Над ним в тимпане — ангелы, свивающие небо в свиток; Р₁ — Шествие праведных в рай. В центре под окном — этимасия; Р₂ — Лоно Авраама и Богоматерь в райском саду; Р₃ — Шествие праведных ко вратам рая во главе с Петром и Павлом; АД — Мучения грешников. Геенна огненная. Земля и Вода, отдающие своих мертвецов; Зв — Четыре зверя — символы четырех царств Апокалипсиса; АД — Архангел, указывающий Даниилу на свершение его пророчеств; X — Два херувима, посредине крест в медальоне; Ар — Арий в темнице; 9, 14, 15 — соответствующие песни «Акафиста»; Зс — Зосима с чашей причастия; М — Мария Египетская, готовая принять причастие; В₄ — Четвертый Вселенский собор; В₅ — Пятый Вселенский собор; П — Пелена.

в образе простого человека и пребывал среди обыкновенных людей, творя «множество щедрот». Этот цикл — интереснейшее и глубокое осмысление философских учений средних веков. Традиционный для западной стены Страшный суд в Ферапонтове неотделим от Акафиста и прославления богородицы. Праздник Похвалы богородицы с пением Акафиста был приурочен к великому посту, во время которого основной мыслью была мысль о возмездии за грехи, о Страшном суде. На этом суде богородица выступала заступницей за род человеческий. На пятой неделе пост несколько ослаблялся: в четверг вспоминалась прощенная грешница Мария Египетская — ее причащение Зосимой изображено на западной стене и связано со Страшным судом и со сценой из Акафиста (кондак 8, песня 14), а в субботу радостно праздновалась Похвала богородицы. Поэтому совершенно естественно, что Страшный суд Дионисия представляет картину торжества праведных: основная мысль всей росписи в целом — победа добра и справедливости. Таким образом, все сцены связаны не

²⁴ О связи акафистного цикла с изображением Вселенских соборов см.: В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 521.

только между собой, но и со всей службой пятой недели поста. Синтез архитектуры, живописи и службы получается полным.²⁵

Тема «Похвала богородицы» не случайно выбрана как основа системы росписей. В конце XV в. богоматерь стала рассматриваться как покровительница Русской земли. Ее прославление приобретало широкое общественное значение, оказывалось прославлением Русского государства. Интерес к Вселенским соборам, которые возглавлялись византийскими императорами, связан не только с церковными соборами «на еретиков», созывавшимися в это время в Москве, но и общественно-политическими теориями конца XV в. о роли «боговенчанного» царя, о границах его власти и о его обязанностях перед своим народом. Общественные и политические вопросы, поставленные в XV в., в росписях Ферапонтова монастыря подняты на высоту широких обобщений, переданы в форме одухотворенных художественных образов.

Чрезвычайно интересным фактом является то, что ферапонтовские композиции отличаются от всех известных греческих и славянских памятников.²⁶ Каково же своеобразие «прочтения» Дионисием этого произведения, как подошел ферапонтовский мастер к теме, что увлекло его в ней, какие стороны он передал в росписи, что изменил и добавил — ответ на эти вопросы может помочь несколько уяснить особенности Дионисия как художника.²⁷

К сожалению, сравнение росписей Дионисия с композициями на ту же тему, созданными другими мастерами, оказывается неизбежно случайным, так как акафистные циклы дошли до нас далеко не все или сохранились неполностью. Многие памятники недоступны для обозрения и остаются до сих пор не опубликованными.²⁸

²⁵ Закономерно, что в Ферапонтовом храме нет сцен жития богоматери. Нет и Успения. Даже Рождество богородицы вынесено на внешнюю стену здания.

²⁶ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122. Г. Сотирiu считает, что различная иконография Акафиста объясняется различиями архетипов, созданных в разных центрах (Г. Сотирiu. Христианская византийская иконография, стр. 15).

²⁷ В Ферапонтове Дионисий работал не один. В. Н. Лазарев (см.: Дионисий и его школа, стр. 524) на основании стилистического анализа находит, что там работало не менее четырех художников. Однако несомненно, что замысел росписей и их композиции принадлежали одному Дионисию. Поэтому в рамках данной статьи нет нужды разбирать отдельно руку разных художников, работавших над воплощением его замысла.

²⁸ При сравнении живописного цикла Ферапонтова монастыря с другими композициями на ту же тему были использованы следующие материалы.

Миниатюры: Греческий акафист конца XIV—начала XV в., ГИМ, собр. Синодальной библиотеки № 429 (фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей Синодальной Патриаршей библиотеки. Изд. Московского Публичного музея, т. 1, М., 1862); Греческий акафист XVI в. б. Петербургской Духовной академии (местонахождение рукописи в настоящее время неизвестно) (Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 16, 23, 30, 43, 61—62, 82, 105, 125, 139, 406, рис. 64, стр. 139); Болгарский акафист при Псалтыри Томича середины XIV в. ГИМ, № 2752 (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра...). Сербский акафист при Прибынской Псалтыри начала XV в., Белградский акафист начала XVII в. (J. Strzygowski. Die Miniaturen des Serbischen Psalters ... in München); Грузинский акафист XVII—начала XVIII в., Тбилиси, Музей Грузии, фонд А907; К. Истомин. Акафист 1695 г. ГПб., F I, 142.

Настенные росписи: Фессалоники, церковь св. Николая, XIV в. (А. Ксангопуло. Фрески церкви св. Николая в Фессалониках. Афины, 1964, рис. 93—104 и 175. На греческом яз.); Дечаны, 1348 г. (V. R. Petkovic. La peinture Serbe de Moyen Age. Beograd, 1934, p. 45, pl. CXXXV). Росписи Маркова монастыря около 1370 г. (Л. Мирковић и Ж. Татић. Марков манастир. Нови Сад, 1925); росписи храма Пантанассы в Мистре, 1428—1445 гг. (G. Millet. Monuments de l'art byzantins de Mistra. Paris, 1910); Трапезная святого Афанасия в Лавре, 1512 г., Моливоклиссы, 1536, Дохари, 1568, и Хиландар, 1621 г. (G. Millet. Monuments de l'Athos, I, Les peintures. Paris, 1927, pl. 145—147, 155, 241, 299); Нарфик Ватопедского собора XVII в. (Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие,

Поскольку песни Акафиста по содержанию повествовательных частей подразделяются на две половины — связанные с евангельской историей и содержащие только рассуждения и славословия, то целесообразно рассматривать сначала живописное воплощение первых двенадцати песен, а затем последних двенадцати. Однако в пределах каждой из этих двух частей удобно не придерживаться последовательности песен.

При изображении первых песен художники обычно использовали традиционную иконографию тех евангельских сюжетов, которые лежали в основе этих песен. Дионисий шел по тому же пути, но в ряде композиций он тщательно отобрал только те моменты, которые отражали саму песню.

Так, в иконе 4 (песня 7) говорится о том, что пастыри услышали ангелов, поющих о рождении Христа. Дионисий отказался от развернутой картины Рождества Христова, которую зачастую давали другие художники как иллюстрацию к этой песне.²⁹ В центре композиции он изобразил Богоматерь. Она сидит за яслями, в которых лежит младенец. Правой рукой она указывает на Христа, левой придерживает ясли. Слева среди горок стоят юноши-пастыри, над их головами — ангелы. Первый пастырь смотрит на младенца, а два последних подняли голову и, обернувшись к ангелам, напряженно прислушиваются к их песне.

СПб., 1909); Воронеж, после 1500 г., 1530 г., Молдовыце, Сучевцы, 1582—1584 г. (J. D. Ștefănescu. L'évolution de la Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie. Album. Paris, 1928, pl. XLIV, LI, LXXXV). Voroneț Fresques des XV^e et XVI^e siècles (Trésors de l'art Roumain). Bucarest, s. d. pl. 91, 92; C. Nicolescu. Mănăstirea Moldovița. București, 1965, pl. 27.

Русские настенные росписи: Смоленский собор Новодевичьего монастыря, XVI в. (Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Госкультпросвет, М., 1954); Успенский собор Московского Кремля, XVII в.; Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря, XVII в.; Софийский собор в Вологде, XVII в.; церковь Успения Княгинино монастыря во Владимире, XVII в.; церковь Иоанна Предтечи в Рошенъи в Вологде, начало XVIII в.

Иконы со сценами Акафиста на клеймах: Одигитрия из церкви Евстрафия Плскиды (Н. П. Кондаков. 1) Памятники христианского искусства на Афоне, рис. 46; 2) Иконография Богоматери, т. II, рис. 99); икона «Акафист» из Музея византийского искусства в Константинополе (Г. Сотирiu. Христианская византийская иконография, рис. 20).

Русские иконы: иконы со сценами Акафиста на клеймах: «Похвала» из Кирилло-Белозерского монастыря, начало XVI в., Гос. Русский музей, № 1834; «Похвала» из Успенского собора в Коломне XVI в. (фотография в фототеке Гос. Третьяковской галереи, № 727/62); Благовещение из Благовещенского собора в Солевичегодске (Н. Макаренко. Искусство древней Руси у Соли Вычегодской. Изд. «Свободное искусство», Пгр., 6 г., стр. 23, рис. 16); Троица ветхозаветная с бытием, 2-я половина XVI в., Гос. Третьяковская галерея, № 22380 (В. И. Антонио в, Н. Е. Мнев в. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. 2. Изд. «Искусство», М., 1963); «Похвала» Строгановских писем, XVII в., Рогожского кладбища (Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913, рис. 48); «Умиление» Строгановских писем XVIII в., двусторчатый складень в ризнице Троице-Сергиевой лавры; Благовещение Устюжское, XVII в., в Благовещенском соборе Московского Кремля; Благовещение Я. Казанца, Г. Кондратьева, С. Ушакова, 1659 г., в церкви Троицы в Никитниках в Москве (Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. М., 1873); Богоматерь Оглавная типа Корсунской обратной (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Т. II. СПб., 1906 (далее: Н. П. Лихачев. Материалы...), рис. 516); Благовещение в Успенском соборе Троицкой лавры, начало XVIII в. (Н. П. Лихачев. Материалы..., т. II, рис. 481); «Похвала» — гравюра (Д. Ровинский. Русские народные картинки, кн. III. СПб., 1881, стр. 466—467, № 1202). Богоматерь Тихвинская XV в. (?). Псковский музей.

²⁹ Полную схему «Рождества» с омовением младенца, с волком и ослом, стоящими за яслями, мы находим в Греческом акафисте XVI в., на иконах «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834, Богоматерь Тихвинская Псковского музея и др.

Художнику удалось точно передать слова Акафиста «пастухи слышат поющих ангелов». Но роспись Дионисия — не только иллюстрация первых строк. Мастер Ферапонтовских фресок передал саму форму песнопения, его ритмичность, радостную настроенность его возгласов. В его фреске звучат слова лирической части песнопения: «небесная срадуются земным», «земная сликовствуют небесным». Вся композиция — песня в зрительных образах. В ритме линий, в нежных, словно приглушенных тонах красок, в благоговейных жестах Марии и пастырей, в фигуре глубоко задумавшегося Иосифа столько гармонии, что живопись воспринимается как музыка. Гармоничность росписей Дионисия передает восприятие художником мира, в котором он видит красоту и упорядоченность.

Греческие и южнославянские живописцы, используя иконографические схемы древних евангельских циклов, представляли живые, полные драматизма сцены и вводили в них элементы жанра.³⁰ Дионисий писал свои росписи в традициях русского искусства школы Андрея Рублева. Он создавал обобщенные, лаконичные композиции, чуждые обыденности, но полные мысли и чувства. Таковы его Бегство в Египет и Сретение (песни 11 и 12 Акафиста).

Бегство в Египет изображает икос 6 — «Воссиявший во Египте просвещение истины». Сцена полна покоя. Богоматерь, сидя на белом ослике, держит младенца на руках. Впереди идет Иаков, сзади — Иосиф. Мафорий на Богоматери особенно интенсивного темно-малинового цвета, а горки на заднем плане кажутся исполненными сверкающего света. Этот свет, исходящий от Богоматери, по мысли художника, принес «просвещение истины», отогнал «лжи тьму», низверг идолов, изображенных в виде маленьких, темных фигурок демонов, падающих со стен города, символизирующего Египет. Средствами живописи Дионисий выразил веру в победу света и правды.³¹

В то же время Дионисию чужда присущая повествовательным частям самого песнопения отвлеченность, которая зачастую приводила художников к столь же отвлеченным, надуманным композициям.³² Характерно, например, что он изображает кондак 3 (песню 4) «Сила высшего осени тогда к зачатию...» сценой Благовещения, а не символическим изображением Воплощения, которое мы видим на многих миниатюрах.³³

Росписи Ферапонтова храма отличаются спокойствием, уравновешенностью. В них нет сильной экспрессии. Но они и не статичны. Напротив, каждая линия передает легкое, сдержанное движение, полное грации.

Больше всего движения в сцене путешествия волхвов на слова кондака 5 (песня 8). Оно передано не только развевающимся плащом последнего всадника, поэю первого волхва, указывающего рукой вверх и оборачиваю-

³⁰ См.: И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122—123.

³¹ У южнославянских художников за жанровыми деталями пропадало победное наступление света на тьму. В Дечанах, например, Богоматерь, сидя на ослике, оборачивается к идущему сзади Иосифу и протягивает руки к младенцу, который в свою очередь тянется к ней. Иаков ведет ослика за уздцы. Из города выходят две фигуры в царских одеждах. В Болгарском акафисте свет передан многоцветным ореолом вокруг младенца, что не соответствует в целом очень жизненно переданной сцене.

³² Так, иллюминатор Греческого акафиста № 429, воспроизводя песню 11, изобразил Богоматерь, идущую в сиянии к городу. Евангельский эпизод, воспринимавшийся как конкретный исторический факт, он заменил отвлеченным символом.

³³ Например, в Греческом, Болгарском и Сербском акафистах, в росписях Маркова монастыря. Эта традиция сохранилась и в XVII в. (Грузинский акафист, роспись Афона). В русских памятниках, как и в Ферапонтове, изображалось Благовещение.

щегося к своим спутникам, но и всем построением сцены: Дионисий сдвинул всадников чуть-чуть влево, склонил горки в сторону, противоположную движению, и построил композицию по диагонали. Впечатление движения создается и связью композиции с архитектурой самого храма: изогнутая линия свода, идущего после этой сцены, словно продолжает свободный бег. Эта фреска написана особенно легко и вдохновенно. Три поколения людей — старец, средовек и юноша — в радостном, трепетном ожидании путешествуют в поисках истины.

Творчеству Дионисия присуща самоуглубленность. Не изображая психологии действующих лиц, он передает их душевное состояние, их чувства. В сцене возвращения волхвов на слова кондака 6 (песня 10) «Проповедници богоноснии...» волхвы медленно, спокойно едут на стройных конях. Они полны сошедшей на них благодати, они обрели истину, познали красоту и умиротворение.³⁴

Внутреннее состояние людей Дионисий передает не экспрессивными жестами или стремительными движениями, а цветом и четкой, отточенной линией.

Например, в сцене поклонения волхвов (икос 5, песня 9) против белой розовой стены, словно освещенной лучами только что поднявшегося солнца, на престоле цвета интенсивно-желтой охры сидит Богоматерь с младенцем, а перед ней, отграниченные от нее фоном еще не озаренных светом желтых, нарядных горок, стоят волхвы, благоговейно склонив головы и простирая ей свои дары. Вся роспись построена на соотношении разной интенсивности охристых и розовых тонов, которые передают настроение действующих лиц. У волхвов — праздник, у Богоматери — свет и радость.

В сцене Целование Марии и Елизаветы на слова икоса 3 (песня 5) Дионисий передал общее чувство двух женщин — Марии, будущей матери Христа, и Елизаветы, ожидающей его предтечу Иоанна, написав их одинаково юными, прекрасными и стройными и объединив их одной линией.³⁵

В своих композициях Дионисий отразил радость, высокую идеальную любовь, взаимное уважение, сознание правоты и человеческого достоинства. Художник изобразил именно эти чувства, даже если текст Акафиста давал ему возможность представить и другие ощущения. Например, в словах кондака 4 (песня 6) «бурю внутрь имея помышлений сумнительных, целомудренный Иосиф смятятся...» заключены тревога, волнение. Иосиф исполнился сомнений в целомудрии Марии, в его душе поднялась «буря», и, только поняв чудо зачатия, он склонился перед нею, «рече: аллилуйя».³⁶

³⁴ Многие композиции на эту тему точнее придерживаются текста песни: «проповедавши тя, Христа, всем», что вовсе опущено в Ферапонтове. В Дечанах, например, три всадника едут через мост, ведущий к воротам Вавилона, откуда к ним выходит народ. В храме Пантанасы в Мистре волхвы собрали целую толпу и, живо жестикулируя, рассказывают ей о происшедшем. В Болгарском акафисте волхвы стоят перед Иродом. Но все эти художники не передают душевного состояния самих волхвов.

³⁵ См. разбор этой композиции в кн.: Б. В. Михайловский и Б. И. Пуринцев. Очерки..., стр. 46 и 171, прим. 24. Дионисий следует русским традициям. Ср. встречу Марии и Елизаветы в Киевской псалтыри 1397 г. (М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, рис. 100) и ту же сцену в Греческом акафисте № 429.

³⁶ Текст кондака 4 основан на Первоевангелии Иакова, гл. XIV (см.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям соловцевкой библиотеки. СПб., 1890, стр. 142—143).

Дионисий, как правильно заметила И. Е. Данилова, выбрал не первые строки, а последние.³⁷ Он передал не смятение, негодование, сомнение Иосифа, а его признание правоты Марии. И Мария отвечает ему сдержанно и спокойно.³⁸

Наиболее ярко проявляется творческая индивидуальность Дионисия в композициях на тему второй части Акафиста (начиная с песни 13). В них он был особенно свободен. Средствами живописи он воспроизвел отвлеченные понятия. Они стали конкретными, превратились в ясные художественные образы, полные глубокого содержания, согретые чувством человека, много испытывавшего, знавшего скорби и радости окружающих его людей.

Часто он использовал старые, давно разработанные сюжеты, но всегда переосмыслил их по-своему. Такова композиция на тему кондака 12 (песня 22) «Благодать дати восхотев...». Текст этой песни основан на апокрифе: Адам после изгнания из рая должен был дать кабальную запись сатане, чтобы иметь право обрабатывать землю, на которой властвовал дьявол. Христос, спустившись в ад после воскресения, разорвал запись Адама и освободил человечество от вечного порабощения.³⁹

Дионисий для передачи этой песни избрал распространенную в древнерусском искусстве композицию Сшествие во ад, но видоизменил ее: Христос не только поднимает из гроба Адама, но и вырывает из лап дьявола развернутый свиток — кабальную запись. Соединив тему Выведение праведных из ада с уничтожением долгового обязательства, он вдохнул новое содержание в старую тему и подчеркнул основную мысль — освобождение человечества от тяготившего над ним проклятия.⁴⁰ Христос, стоящий на поверженных вратах ада, облаченный в золотистые, сверкающие ризы, полон духовной силы. Он — олицетворение добра. Фигурка дьявола почти подобострастна. Зло лишилось своей власти. Человек свободен.

Дионисий использует старые сюжеты, осмысливая их по-новому и в ряде других композиций.

Так, на своде в северо-западном углу Ферапонтова храма мы находим знакомый по многочисленным иконам Деисус. «Деисус» означает «моление». Согласно известному апокрифу «Хождение богородицы по мукам»,

³⁷ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122.

³⁸ См. разбор этой композиции в кн.: Б. М. Михайловский и Б. И. Пурше в. Очерки..., стр. 47. Примечательно наблюдение Н. П. Кондакова, что фигуры Марии и Иосифа в русском подлиннике выше, благороднее сравнительно с греческим оригиналом, который представляет движения Иосифа вульгарными (Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100).

³⁹ Интересно, что впоследствии Иван Пересветов, публицист времен Ивана Грозного, использовал этот апокриф как основание против кабалы. Никто не имеет права никого «закабалить», писал Пересветов, поскольку сам Христос разорвал кабальную запись Адама (Сочинения И. Пересветова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 181).

⁴⁰ Иллюстрации этого кондака, выполненные другими художниками, можно подразделить на два типа. Первый тип — буквальное воспроизведение слов Акафиста «разорвав рукописание»: Христос стоит между апостолами с разорванной записью Адама в руках. В иллюстрациях этого типа есть только символ, они застыли и статичны. Такова иллюстрация к этой песне в Белградском акафисте, эта же линия продолжается в поздних памятниках — в трапезной св. Афанасия на Афоне, в Дохиари, в трапезной Хиландара, в Грузинском акафисте, на иконе «Акафист» из Музея византийского искусства в Константинополе. Второй тип иллюстраций основывался на общем содержании кондака. Художники изображали выведение праведных из ада. Однако в этих изображениях нет записи Адама, и поэтому текст иллюстрирован неполно (Греческий акафист № 429, Болгарский акафист). В монастыре Молдовци изображено Сшествие во ад в обычном переводе. Следует заметить, что в русских изображениях песни 22 повторяется иконография, принятая Дионисием, а в поздних памятниках рукописание Адама встречается и вне связи с Акафистом.

Богоматерь, спустившись в ад, исполнилась жалости к грешникам и стала просить Христа об их помиловании.

В центре композиции Дионисия на фоне розовой стены сидит на троне Христос. По сторонам трона, как это принято изображать в Деисусе, стоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Доброта, свойственная искусству Дионисия, особенно ощущается в этой фреске. Христос изображен здесь не строгим и мудрым судьей, благословляющим одной рукой, а в другой держащим Евангелие. Его правая рука отставлена в ораторском жесте, словно он прислушивается к мольбам. Позы Богоматери и Предтечи полны достоинства. Мольба о помиловании грешников выражена только легким наклоном головы и протянутыми руками. В Предтече нет и следа аскетизма. Обычная одежда пустытника — власяная милоть — заменена античным хитом и гиматием. У ног Богоматери и Иоанна контуром нанесены поднимаящиеся из-за горок коленопреклоненные фигуры.

Композиция Дионисия отличается от обычных Деисусов тем, что наверху, на небе, написан медальон с поясным изображением Христа в белых сияющих ризах. Медальон поддерживают два летящих ангела, напоминающие тех, которые писались в сценах Вознесения. Повторное изображение Христа передает слова икоса 8 (песня 15) «Весь бе в нижних и в вышних...». На слова икоса 8 и написана эта сцена. Сложные рассуждения Акафиста о единстве божественной и человеческой сущности Христа переданы композиционным единством всего изображения. Но связь между небом и землей представлена художественными образами, которые были доступны и понятны каждому простому человеку: за светлорозовой оградой рая благородные, спокойные Богородица и Иоанн Креститель молят Христа о людях, которые живут на земле. Дионисий передал не только богословскую часть икоса, но и его лирически-взволнованные возгласы: «Радуйся, ею же отверзся рай, радуйся, ключу царствия Христова, радуйся, надеждо благ вечных...». Расположение этой сцены возле западной стены с изображением Страшного суда подчеркивает вложенное в нее содержание, усиливает эмоциональное воздействие.⁴¹

В икосе 9 (песня 17) «Витии многовещанные, яко рыбы безгласные...» говорится, что витии оказались безгласными, как рыбы, не будучи в силах объяснить, как могла Мария, оставаясь девой, родить сына. Дионисий все внимание сосредоточил на Марии. Он создал образ удивительной духовной чистоты. Она сидит на золотом престоле так легко, что, кажется, только слегка касается сидения. Обе ее воздетые руки обращены ладонями к зрителю, словно высшая благодать нисходит на нее. Она одна. С ней нет младенца. Дионисий подчеркивает, что она — дева.⁴² Темный мафорий покрывает ее голову, покатые плечи, грудь и спадает на спину, открывая спереди лазоревое платье. Спокойная, вся обращенная к людям, она отражает слова возгласов девятого икоса, сравнивающих ее с «кораблем» для тех, кто хочет «спастися», с «пристанищем житейских плаваний». Дионисий никого не поместил подле нее, как это сделал мастер, расписавший Смоленский собор Новодевичьего монастыря и как впоследствии стал предписывать русский подлинник.⁴³ Мария в изображении Дионисия настолько внутренне просветленная, что никто не мо-

⁴¹ Ни в одном из известных нам изображений икоса 8 вне России не встречается композиции Деисуса. В русских памятниках эта композиция обычна.

⁴² См.: Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, стр. 40.
⁴³ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100. По святителю по сторонам Богоматери изображено на иконах: «Похвала» Успенского собора Московского Кремля, «Похвала» Гос. Третьяковской галереи, № 12110, «Похвала» XVII в. на Рогожском кладбище в Москве.

жет занимать место рядом с нею. Этот внутренний духовный свет художник передал нежной прозрачностью светлых розовых тонов архитектурного фона, словно озаренного Марией, и ослепительной белоснежностью ступеней, поднимающихся к ее престолу.

У ног Марии два витии. Один из них (его фигура наполовину утрачена при растеске окна), не выдержав ее лучезарного сияния, пал на землю. Другой одет в богатое, светлое одеяние. Белый колпачок на голове показывает, что это не христианин, это «баснотворец». Меньшие размеры его фигуры по сравнению с фигурой Марии передают его ничтожность. Он идет, словно «увядая». Его слабеющие колени подгибаются. В лице испуг и смятение. Он бессильно свертывает свиток своих «афинейских плетений». Он побежден. Так богословский догмат о непорочном зачатии перерастает в широкую философскую мысль о превосходстве и торжестве духовной чистоты, благородства и доброты.⁴⁴

Чрезвычайно интересны изображения песен, построенных на символах и метафорах. Дионисий точно и образно передал символику и органически сочетал ее с соответствующей композицией.

На фреске «Стена еси девам» (икос 10, песня 19) Мария стоит на фоне стены, опустив руки на головы прекрасных дев, словно защищая и благословляя их. Трудно себе представить что-либо более выразительное, чем этот жест. Стена, замыкающая композицию, «усиливает символическую тему покровительства, защиты».⁴⁵ Ни в одной другой иллюстрации этого икоса до Дионисия мы не найдем ни столь наглядно воспроизведенного символа, ни столь выразительного жеста Марии.⁴⁶

Эмоциональное воздействие композиции «Стена еси девам» усиливается тем, что она изображена на склоне одного из столбов. Создается впечатление, словно Мария склоняется не только над девами на фреске, но и над людьми, стоящими в храме под росписью. Люди втягиваются в композицию, как бы дописывают строфу песни, где говорится, что Богородица — стена не только девам, но всем, к ней прибегающим.

Другим замечательным примером образной передачи метафоры является иллюстрация икоса 11 (песня 21) «Светопримная свеча» (рис. 1). На невысоком подножии стоит стройная юная Дева. Тонкими руками с длинными пальцами она держит горящую свечу. Сама ее фигура с легким наклоном головы напоминает трепетное пламя свечи.

У ног ее «тьма», но не черная, а серебристо-серая, уже освещенная «лучом разумного солнца». Люди, уже свободные от «греховной скверны», в светозарно-белых одеждах, полные «тайного веселия», поднимаются к Богоматери. Она контрастно выделяется в своем лазурном платье на фоне розовых горок с белыми лещадками. Двое пророков, также

⁴⁴ Совсем иное восприятие мы видим в Марковом монастыре. Там художник, создавший очень индивидуализированные образы витий, изобразил Богоматерь, тяжело, весомо стоящую между мудрецами и держащую символ чудесного воплощения — образ Христа в двух четырехугольных славах.

⁴⁵ Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки..., стр. 45.

⁴⁶ На миниатюре Болгарского акафиста Богоматерь в позе «нерушимой стены», т. е. подняв вверх руки, стоит между двумя витыми столбами с перекинутым между ними карнизом. В той же позе изображена Богоматерь на иконе «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834. Конечно, жест Марии был понятен зрителям средних веков, но жест этот сам по себе чисто условен. Он всецело связан с иконографической традицией и понятен только благодаря ей, тогда как жест на фреске Дионисия очень естествен, человечен и ясен. В более поздних памятниках (в Успенском соборе Московского Кремля, на иконе Благовещения из Благовещенского собора Московского Кремля) художники вкладывали в руки Марии покров, усиливая тем самым символ защиты. То же предписывает и русский подлинник (см.: Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100).



Рис. 1. Песня 21 Акафиста. Феропонтов монастырь (восточный склон северо-западного столба).

в лазоревых хитонах, в серых и лиловатых одеждах, связывают ее с поднимающимися к ней людьми.

Интересно передана Дионисием метафора «Акафиста» и в иллюстрации к иконе 12 (песня 23) «Поюще твоё Рождество, славим тя вси яко одушевленный храм...». Дионисий изобразил белый одноглавый храм, к которому торжественно движется процессия людей всякого звания. Из середины храма поднимается Богоматерь с младенцем. Ее темно-пурпуровый, почти коричневый мафорий четко выделяется на фоне белоснежного здания. Стоящий подле святителя несколько закрывает ризою храм, так что линия здания продолжает линию фигуры Богоматери и сравнение с «одушевленным храмом» передается предельно образно.

Исключительно праздничны последние две композиции на слова кондаков 13 и 1 (песня 24 и введение) «О всепетая мати» и «Взбранной воеводе» (рис. 2). Обе фрески словно пронизаны светом. На первой сцене изображен крестный ход. В центре стоит диакон в светло-лиловом стихаре. Он несет икону Одигитрии так, как ее носили в Царьграде.⁴⁷ Налево — патриарх и царь Ираклий со свитой, направо — царица с группой женщин в светлых, богатых одеждах. Сцена воспринималась как историческая композиция: царь Ираклий и патриарх Сергий прославляют Богоматерь после одержанной победы над врагами.

В последней композиции — «Взбранной воеводе» — на фоне белых и нежно-розовых палат, над которыми высится киворий, диакон кадит икону Одигитрии, поднятую на древке, вставленном в жемчужно-серый кладезь с интенсивно-голубой водой. На диаконе сверкающе белый стихарь — кажется, только Дионисий мог писать такой ослепительно белый цвет. За диаконом, сливаясь с его облачением, также одетый в белую ризу, стоит священник. Слева по отношению к зрителю находится группа людей со святителем и юношей на первом плане. Радостная светлость общего тона всей композиции оттеняется темно-малиновыми, почти коричневыми крестами на светлой фелони святителя и интенсивным тоном мафория на иконе Одигитрии. Сцена изображает самый торжественный момент службы, когда при пении «Взбранной воеводе» диакон и священник кадят весь храм.⁴⁸ Так слил художник свою роспись с богослужебным действием. Последняя композиция Дионисия — победная, ликующая песня: восторжествовала правда, тьма рассеялась, и вот собравшиеся люди поют светлый гимн.

Постепенное нарастание мажорного тона, усиление света композиций, пока белый цвет не начинает ослепительно сверкать, наблюдаются не только в акафистном цикле. Так же решены и Вселенские соборы.

Представляется неправильным считать, будто для художников, расписывавших Ферапонтов храм, «моменты чисто декоративные имели большее значение, нежели идейная и эмоциональная сторона образа», что в них «обнаруживается некоторое безразличие к смысловой стороне росписи».⁴⁹ Напротив, цвет, изысканность силуэтов, «декоративность» Дионисия насыщены содержанием, полны мысли и никогда не служат целям просто украсить внутреннюю поверхность здания. Недаром современ-

⁴⁷ См.: М. В. Щепкина. Изображение исторических лиц в шитье XV в. М., 1954, стр. 14. (Гос. Исторический музей, Памятники культуры, вып. 12).

⁴⁸ А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI в., стр. 203. В целом ряде более поздних росписей и икон мы находим изображение рассказа «Повести о неседальном» — опускание ризы Богоматери в море, буря и гибель вражеских ладей.

⁴⁹ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520; И. Е. Данилова. Живопись конца XV—начала XVI в. Дионисий (в кн.: История русского искусства, т. I Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 106).



Рис. 2. Песня-24 Акафиста (деталь). Феропонтов монастырь (северная стена).

ники называли Дионисия не только «преизящным» и «пресловущим», но и «хитрым», т. е. мудрым, живописцем.⁵⁰

На последующих русских фресках и иконах вплоть до лубочных картин XIX в. мы находим те же иконографические схемы, что и в Ферапонтове. В греческих и южнославянских странах развитие шло по другим путям. Лишь в церквях Буковины иногда можно встретить иконографически близкое решение некоторых композиций.

Вот несколько примеров. Икос 7 (песня 13) «Нову показа тварь явился зиждитель нам» передан в Ферапонтове и в последующих русских памятниках просто и наглядно: Христос-зиждитель указывает ученикам на раскрытое Евангелие — символ своего учения; Евангелие и есть та «новая тварь», т. е. творение, о котором поется в песне. Вне России изображалась или Богоматерь, показывающая людям младенца, или Христос, стоящий среди епископов и апостолов.⁵¹ Для кондака 8 (песня 14) «Странное рождество видевшее...» до XVII в. в России повторяется иконография, принятая Дионисием: преподобные стоят «руки молебно» и взирают на Богоматерь «Знамение» в небесах (т. е. на символ «воплощения сына божия»).⁵² Русские художники, как и Дионисий, изображают Шествие на Голгофу на слова «Спасти хотя мир...» (кондак 10, песня 18), тогда как в греческих, сербских и афонских памятниках принято изображать Сошествие во ад.⁵³

Отражая кондак 11 (песня 20) «Пение всяческое побеждается...», художники других стран изображали Христа, окруженного епископами и учениками, Дионисий сохранил этот тип. Он также написал Христа стоящим между двумя святителями, но внизу он прибавил колодец, возле которого сидят ищущие духовного очищения люди. В русских памятниках мы часто находим этот мотив.⁵⁴ Для кондака 9 (песня 16) «Всякое естество ангельское удивися...» в памятниках вне России изображалось или Рождество в несколько измененном переводе, или Богоматерь с младенцем,

⁵⁰ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 21.

⁵¹ Христа, указывающего на Евангелие, мы находим в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, на иконах «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834, «Похвала» Успенского собора в Московском Кремле, в росписях Успенского собора в Кириллове, на иконе «Умиление» из ризницы Троицкой лавры. Эта композиция предписывается и русским подлинником. На иконе «Похвала» Гос. Третьяковской галереи, № 12110, Христос указывает апостолам на аналой, но книги на нем нет. Богоматерь с младенцем изображена в рукописях Греческого, Болгарского и Сербского акафистов и на иконе XVII в. из церкви Евстафия Плакиды. Такую же композицию под влиянием греческих образцов дает К. Истомин. Явление Христа мы видим в росписях в Дечанах, Матейче, Маркове монастыре, в храме Пантанассы в Мистре, в трапезной св. Афанасия на Афоне. Иногда изображалась проповедь отрока Христа во храме: икона Богоматери Оглавной типа Корсунской обратной из собрания Н. П. Лихачева и Грузинский акафист.

⁵² В. Н. Нечаев обратил внимание на то, что жест Богоматери в «Знамении» отклоняется от обычного: ее правая рука указывает на младенца, призывая стоящих внизу петь «аллилуйя». В других иллюстрациях Акафиста, замечает он, «Знамение» изображено в обычном типе. В XVII в. иконография песни 14 значительно усложняется. В росписях других стран мы видим совсем иное изображение этой песни. См.: J. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie.

⁵³ Из известных нам памятников только в румынских храмах, в Хоморе и Молдове, мы находим, как у Дионисия, Шествие на Голгофу. Но художественные качества этих фресок неизмеримо ниже.

⁵⁴ Очень близок колодец на иконе «Похвала» (Гос. Русский музей, № 1834). Необычайно экспрессивно показано исцеление у источника на иконе «Похвала» в Успенском соборе в Кремле. Однако в русской живописи чаще встречается поклонение иконе Спаса — Смоленский собор Новодевичьего монастыря, икона «Похвала» Гос. Третьяковской галереи (№ 12110), «Троица с бытием» Гос. Третьяковской галереи (№ 22380), икона «Умиление» в ризнице Троицкой лавры, «Благовещение» в Успенском соборе в Троицкой лавре.

окруженная ангелами. У Дионисия мы видим Христа в миндалевидной славе, на фоне которой стоят ангелы и парят серафимы. Подобная композиция с некоторыми видоизменениями будет использована для этой песни остальными русскими художниками.⁵⁵

Встает очень интересный вопрос, сложилась ли иконография «Акафиста» в Ферапонтове или еще раньше, в Москве, в памятниках, не дошедших до нашего времени. Очевидно, В. Н. Нечаев прав, когда сомневается в том, чтобы Дионисий стал применять в Белозерском краю совершенно новые решения росписей и чтобы далекий Ферапонтов монастырь мог служить образцом для подражания.⁵⁶ Следует предположить, что в Ферапонтове и в последующей русской станковой и монументальной живописи был использован один и тот же образец, сложившийся в Москве в XV в.

Чрезвычайно интересно наблюдение В. Н. Нечаева, что после фресок Ферапонтова монастыря в течение всего XVI в. тема Акафиста не получила в России такого распространения, как в других странах. Ни в росписях посвященного богородице Свяяжского монастыря 1556 г., ни в Ярославском Спасо-Преображенском монастыре 1563 г. темы Акафиста нет. Это замечание требует некоторого уточнения. Сам Нечаев считает, что росписи Успенского собора Московского Кремля 1642—1644 гг., включающие Акафист, сделаны по рисункам, снятым с росписей 1514—1515 гг., выполненных, по его предположению, сыном Дионисия Феодосием, и заключает, что в них был акафистный цикл. Кроме того, согласно датировке Л. С. Ретковской, росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря, также включающие тему Акафиста, относятся к 1526—1530 гг.⁵⁷ Следовательно, тема Акафиста встречается в первой четверти XVI в., но она считалась новаторской, и художники второй половины XVI в., эпохи строгих регламентов, ее не разрабатывали. В XVII в. в русском искусстве Акафист получил широкое распространение. Таким образом, в живописи происходит то же явление, что и в литературе: темы, возникшие в XV в., пропадают в XVI, чтобы вновь появиться уже в XVII в.

В сложении иконографии Акафиста на московской почве могли играть значительную роль Дионисий и художники его круга. Вся деятельность Дионисия была связана с богородичными храмами, и, возможно, он уже до Ферапонтова работал над темой Акафиста. Он жил в общении с видными представителями русской общественной, политической и богословской мысли.⁵⁸ Согласно легенде, церковь Рождества богородицы в Ферапонтове была построена на «сокровища» Иоасафа, бывшего архиепископа Ростовского. В 1486 г. Иоасаф построил недалеко от Ферапонтова деревянную церковь, посвященную Ризположению, празднику, связанному, как и Акафист, с представлением о богородице как покровительнице Русского государства.⁵⁹ Приезд Дионисия в Ферапонтов может быть связан с пребыванием там Иоасафа. Последний прекрасно

⁵⁵ См.: J. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie.

⁵⁶ В. Н. Нечаев. Акафист богородицы в росписи Ферапонтова монастыря. (Рукопись).

⁵⁷ Л. С. Ретковская. Смоленский собор..., стр. 23.

⁵⁸ О деятельности Дионисия см.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 21—31; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 486—492.

⁵⁹ Об Иоасафе см.: И. Бриллиантов. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь. К 500-летию со времени его основания. СПб., 1899, стр. 53; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века, М.—Л., 1955, стр. 120, 128, 200, 315—320; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 242; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 183, 186, 194 и др.

знал работы Дионисия в Москве и подмосковных монастырях и мог пожелать иметь в построенной им церкви Рождества изображения Акафиста.

Акафистный цикл Ферапонтова монастыря сохранил для нас художественные искания эпохи подъема московской живописи. Он показывает, что живописцы той поры решали сложные вопросы, волновавшие умы их современников, откликались на общественно-политические события и идеологические споры.

Дионисия привлекали в Акафисте именно те его стороны, за которые любили это произведение широкие народные массы. Художник отразил его образность, передал лиричность, ритмический строй. Отвлеченные догматические рассуждения он наполнил высоким, идеальным, но чисто человеческим чувством. Он устранил аскетизм, подчеркнутый в росписях многих монастырских храмов, например в Дечанах и на Афоне. Никаких картин страданий человеческих или страстей христовых нет на ферапонтовых фресках. Они создают приподнятое настроение радостного праздника. Не выходя за рамки религии, напротив, углубляя религиозную мысль, Дионисий приходит к новому восприятию мира.
