



**СИЛИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА,
СОТРУДНИК ЭКСКУРСИОННО-МЕТОДИЧЕСКОГО ОТДЕЛА
ФИЛИАЛА «МУЗЕЙ ФРЕСОК ДИОНИСИЯ» ФГБУК «КИРИЛЛО-
БЕЛОЗЕРСКИЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ И
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК»,**

**ФРЕСКА НАД ЗАХОРОНЕНИЕМ ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА В
ФЕРАПОНТОВОМ МОНАСТЫРЕ. АРХИТЕКТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И
СВЯЗЬ С РОСПИСЬЮ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ**

Фреска 1502 года, расположенная над захоронением преподобного Мартиниана, не раз привлекала внимание исследователей. На сегодняшний день – это небольшая, 150×231см композиция с утраченной центральной частью (Ил. 1). В 60х годах XX века знаток древнерусских фресок Н.М. Чернышов, высоко оценил художественный уровень исполнения композиции, причислив ее к дионисиевской росписи собора [8: 85]. Г.В. Попов, напротив, счел фреску на южной стене собора второстепенной в стилистическом отношении и выполненной без участия Дионисия, но отметил колористические связи со стенописью интерьера [3: 109]. М.Г. Малкин в работе «Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером» [1: 177–178], привел текст описи первой четверти XVIII века о том, что над ракой преподобного Мартиниана – «образ Пречистые Богородицы Печерские», а также преподобные Ферапонт и Мартиниан. Сравнивая личное письмо в куполе и барабане собора с живописью фрески, он приписал ее исполнение к одному из членов артели Дионисия.

М.А. Орлова отметила, что фреска на южной стене одновременно несет признаки ктиторского и надгробного портретов, где представлены основатель и строитель монастыря [2: 236]. Тип «Печерской Богоматери»,

ныне утраченный на фреске, восходит к древним образцам Богоматери Кипрской – Богородица с младенцем Христом на престоле в окружении ангелов. Тот же тип Богоматери располагается и в алтарной апсиде собора. Автор высказала сомнение по поводу размера фигуры Богоматери: она обычно изображается крупнее и выше архангелов. Присутствие святителя Николая Чудотворца в правой части фрески автор связывает (помимо Никольского придела) с особым почитанием Николы среди высшего духовенства, как покровителя архиереев. Художественными особенностями фрески являются, по ее мнению, более насыщенный, по сравнению с основной росписью, колорит, объемная трактовка формы, динамичные, выразительные жесты фигур: «Кажется, в этой небольшой фреске, живое чувство палеологовской классики сохранено более чем в каком бы то ни было другом памятнике монументальной живописи послерублевского времени» [2: 238]. Находясь в поиске аналогий к иконографии памятника, автор приходит к выводу, что найти буквальный типологический источник не представляется возможным из-за их многообразия.

По мнению И.А. Шалиной, фреска на южной стене имеет композиционную связь с тронным образом Богородицы в окружении архангелов в алтаре и росписью тимпана западных дверей собора, где фигуры коленопреклоненных гимнографов повторяют фигуры Ферапонта и Мартиниана [9: 169–170]. А.С. Преображенский отмечал, что на Руси на рубеже XV – XVI веков шел процесс сложения культа местночтимых святых, нашедший свое отражение в агиографической литературе, монументальной живописи и в многочисленных житийных иконах русских чудотворцев. Составлялись жития и службы святым, оформлялось погребение, служившее центром почитания подвижника. Фреска над захоронением была, прежде всего, надгробным изображением. Но, выполненная через двадцать лет после преставления Мартиниана, «она представляла собой символическую сцену принятия всех насельников монастыря во главе с преподобными под

покровительство Богоматери и прославляла создателей обители». Фигура Мартиниана, представленная одесную от Богородицы, указывает на его иерархическое первенство. «Композиция <...> обнаруживает тесную связь с одним из наиболее развернутых вариантов византийского надгробного портрета, где, кроме погребенного, представлена Богоматерь на престоле, ангелы и святые, ходатайствующие за усопшего. Автор считает, что это, вероятно, первое изображение преподобного Мартиниана и одно из первых изображений преподобного Ферапонта, сыгравших в дальнейшем, большую роль в формировании иконографии святых [4: 190–201]. В изданной позже фундаментальной работе А.С. Преображенского по иконографии ктиторских портретов средневековой Руси, представлен обширный, хронологически выстроенный сравнительный материал, в котором фреска Ферапонтова монастыря занимает исключительное место [5: 401–403]. По мнению В.Г. Пуцко, иконы с изображениями основателей монастырей появляются на Руси в XIV–XV веках и связаны с эпохой расцвета монашества [6: 207]. Первоначально, на захоронении преподобного Мартиниана лежала белокаменная плита, пишет Е.Р. Стрельникова. Позже, появилась усыпальница и рака. Ширина фрески соответствует длине раки, что говорит о соответствии размеру захоронения святого. Наряду с порталной фреской композиция на южной стене является замыкающим звеном единого художественного воплощения идеи предстательства [7: 126–139]. Таким образом, большинство исследователей фрески над захоронением преподобного Мартиниана, проводят колористические и сюжетные параллели с росписью собора, а так же, отмечают сходство отдельных фигур композиции. Вместе с тем, среди них нет единого мнения, по поводу авторства фрески. Из-за больших утрат, остаются не выявленными принципы композиционной и колористической гармонии изображения, его роли в контексте общей росписи, связи с архитектурой. Раскрытию этих вопросов и будет посвящено данное исследование.

На первом этапе, потребовалось создание реконструкции, в основу которой легли элементы внутренних росписей (Ил. 2)¹. Центральной фигурой композиции являлась Богородица с младенцем Христом на престоле, расположенная на лопатке подклета собора (ширина лопатки 62 см). Богородица была окружена архангелами и коленопреклонёнными преподобными. Эта группа фигур композиционно вписывается в дугу или арку, а расположенный справа святитель Николай Чудотворец – читается как вертикаль. Понять побудительные мотивы художника в выборе данной авторской композиции, поможет анализ архитектурной ситуации, в которую вписана фреска и, вытекающих из этой ситуации задач, вставших перед мастером.

Итак, место фрески на южной стене собора было определено и одновременно ограничено захоронением преп. Мартиниана. Границей верхнего края росписи послужил уровень высоты подклета, валик которого рельефно выделялся на плоскости стены. Но стена не была гладкой: ее вертикальный выступ (лопатка) делил небольшой участок на две неравные части. Рельеф стены – значительная помеха, усложнившая задачу художнику, не допустившая построения симметричной композиции. Эта помеха в XIX веке была устранена – лопатку срубили, что повлекло утрату части стенописи, но не вызвало проблем с компоновкой нового сюжета – сцены преставления преподобного Мартиниана, написанной маслом. Дионисий же не только не стал избавляться от нижней части лопатки, но напротив, использовал ее, сделав основанием для композиционного центра всей фрески, поместив на ее поверхность Богородицу с младенцем Христом на престоле. Их изображение оказалось расположенным в другой плоскости, на своеобразном «выходе» из стены во внешнее пространство, – пространство, имеющее прямое отношение к погребенному рядом святому. Таким образом, лопатка собора с фигурой Богородицы стала осью симметрии левой части

¹ На реконструкции красной линией отмечена композиционная структура изображения.

композиции, где художник поместил архангелов и склоненных преподобных, правая же часть оставалась свободной.

Ограничение фрески по длине (в связи с размером погребения) позволяло поместить туда только одну фигуру. Выбор был логичен – Николай чудотворец; традиционно справа от Богородицы и Никольский предел за стеной в соборе. Но есть еще одна параллель, и о ней чуть позже. При сравнении (а, точнее, сведении) изображения Николая Чудотворца на фреске и одноименной иконе 1502 года, располагавшейся в деисусном чине иконостаса собора, проявилось много силуэтных совпадений: лик и нимб, уровень расположения рук, левый край фелони и епитрахиль. В положении рук разница состоит лишь в том, что ладонь святого на фреске более выдается в пространство; на иконе же этому мешает край ковчега. В пропорциональном отношении верхние части фигур абсолютно одинаковы, тогда как фигура на фреске в своей нижней части более вытянута. К этому решению, вероятно, привело художника оставшееся пустое пространство в нижнем правом углу росписи, поэтому он продлил вниз фигуру святителя. И еще один, не менее важный момент: в пропорциональном отношении св. Никола на иконе соответствует фигурам архангелов на фреске; по сути, мы видим один и тот же трижды повторенный, чуть склоненный силуэт, ритм которого держит всю композицию. Для соблюдения единых пропорций в увеличенной в размере фигуры св. Николы, художнику пришлось бы увеличить и голову святого, что диссонировало бы с остальными персонажами композиции. Единственным решением вписать фигуру св. Николы в общую композицию и одновременно заполнить пространство – было то решение, которое и принял художник: до пояса фигура одних пропорций с иконным изображением и архангелами, ниже – удлинённых.

Колорит живописного произведения всегда стремится к ритмическому равновесию цветовых пятен. Если мысленно разделить рассматриваемую композицию на две равные половины, можно проследить ее цветовые

взаимосвязи. В левой части композиции гиматий архангела и мафорий Богородицы темно-вишневого цвета. Их поддерживает такого же цвета фелонь св. Николая Чудотворца в правой части. Сравнивая изображение Богородицы и архангела Гавриила (справа), понимаем, что его гиматий не мог быть иного цвета, чем охра (золото), так как этим цветом написан Христос и престол, расположенные рядом с ним. Вишневый цвет, как торжественный аккорд начинает звучать в фигуре архангела Михаила, переходя на мафорий Богородицы. Но там уже набирает силу охра (золото), достигая своего максимального звучания в фигуре Гавриила. Затем, этот цвет постепенно «затухает» в облачениях святителя Николая (лик, нимб, епитрахиль, Евангелие), а вишневый, напротив, поддерживаемый голубым, вновь активизируется, замыкая композицию.

Различно трактованы основатели монастыря. Преподобный Мартиниан вписан в колорит фрески. Его монашеские облачения, выполненные полупрозрачными красочными слоями, сложны по цвету. Местоположение его фигуры – напротив изголовья погребенного, что не позволяет оставить изображение святого без внимания. Художник же, напротив, акцентирует взгляд зрителя на фигуре преподобного Ферапонта, решая его параманд активным, темно-коричневым цветом. Этим же цветом он делает обводку колена и рукава святого, тем самым проявляя фигуру. Резкий цветовой контраст в трактовке преп. Ферапонта является единственным мощным акцентом, через который зритель «входит» в композицию. Помещенный на передний план, силуэт основателя монастыря напоминает своими очертаниями лежащий камень, за которым граница позема и фона читается как горизонт или берег с кромкой воды. Напрашиваются параллели с берегом Бородаевского озера и лежащим на нем камнем – основанием Ферапонтова монастыря.

Исследователи, чаще всего, связывают фреску над погребением с Никольским пределом собора Рождества Богородицы, росписью центральной

алтарной апсиды и тимпаном портала. Но, как правило, внимание привлекают отдельные части целостной и совершенной композиции на южной стене: отдельно св. Николай Чудотворец, отдельно Богородица с архангелами и отдельно коленапреклоненные святые. Возвращаясь к композиционному построению фрески, напомним, что три первые фигуры вписываются в абрис арки, фигура же св. Николая Чудотворца читается как вертикаль. Интересно сравнить подобную композиционную схему с другим сценами росписи собора.

Рассмотрим цикл «Чудес и притч Христовых» начиная с южного свода. Фигуры «Брака в Кане Галилейской» закомпонованы в арку, справа и слева от нее – вертикали башен. Ниже – «Воскрешение дочери Иаира. Исцеление кровоточивой жены». Здесь фигуры расположены по схеме в ц. Мартиниана. Напротив «Притча о брачном пире» – та же схема, только вертикаль слева. Под ней – «Лепта вдовицы. Исцеление двух слепых»: композиционная структура – «дуга – вертикаль». Западный свод: «Притча о мытаре и фарисее. Притча о блудном сыне» – та же конструкция. «Притча о девах разумных и не разумных» – те же «дуга – вертикаль». На северном своде «Проклятие смоковницы. Пир в доме Симона фарисея», «Исцеление расслабленного. Укорение фарисеев», а так же «Пир в доме Симона прокаженного» – все они имеют тот же композиционный каркас. Иная схема в «Беседе с самарянкою. Исцелении слепорожденного»: группы фигур вписаны в две симметричные дуги, и лишены вертикалей. Итак, 9 из 10 сцен «Чудес и притч Христовых» расположенных на сводах, имеют аналогичную или очень близкую композиционную структуру с фреской в ц. Мартиниана. Четыре акафистных композиции на сводах юго-западного и северо-западного углов построены таким же образом – дуга, вертикаль. Это: «Видеши отроцы халдейстии...», «Возсиявый во Египте просвещение истины...», «Хотящу Симеону о т нынешнего века преставитися» и «Весь бе в нижних и вышних».

Многokrатно повторенная на сводах собора композиционная схема имеет свою логику: эта схема «дуга – вертикаль» то же, что и «арка – опора» в архитектурной конструкции собора. В пространстве храма мы видим ту же тектонику – своды и арки, опирающиеся на столбы и стены. (Ил. 3). При рассмотрении сцен «Беседа с самарянкою; и «исцеление слепорожденного», становится понятно, что они также имеют связь с элементами архитектурной конструкции, находящейся в непосредственной близости: подпружными арками и парусом между ними).

На стенах четверика, сразу под сводами расположены большие многофигурные композиции. Построенные на симметрии, они так же включают в себя конструкции «дуга – вертикаль». «Покров Богоматери» имеет двойную арочную конструкцию и «уходящие в перспективу» вертикали фигур. Повторение этой схемы видим в реальной архитектуре: один над другим своды и столпы. Те же элементы в основе «Что ти принесем Христе», где условное пространство фрески как бы разворачивается на входящих в собор, и видящих композицию справа от центрального нефа. Далее, на западной стене, «Страшный суд» – и опять классические арки и опоры. «О тебе радуется» – и, снова, уходящее в глубину условное пространство, как в «Покрове». Сложные композиции на стенах работают на трехмерное пространство собора, являясь, по сути, продолжением его интерьера. Так структурные элементы композиций сводов переходят на плоскости стен, тем самым, ритмически связывая живопись. В больших многофигурных сценах, в отличие от сводов, появляются условно-пространственные характеристики, решаемые художником через те же вертикальные и арочные схемы, как бы уходящие в перспективу. Это является основополагающим моментом вписанности живописи в пространство собора, так как в ее основе лежат элементы реальных архитектурных конструкций. В этой связи, композиция в церкви преподобного Мартиныана является своеобразным модулем, многократно

повторенным в росписях сводов. Сразу под ними, на стенах четверика, увеличенное количество уже знакомых элементов композиции, делает большие сцены богаче и сложнее. Ближе к нижним ярусам росписи меняется архитектурная ситуация, соответственно меняется и характер композиций.

На реконструкции собора Рождества Богородицы показано местоположение небольшой фрески (Ил. 4). Изображение заключено в широкую двухцветную обводку – раму. Те же цвета – охру и красно-коричневый, художник использует для декора откосов южных дверей, делая колористическую привязку фрески к стене собора. Верхний охристый край обводки шел по валику цоколя, внутренняя, коричневая полоса находилась уже на плоскости. Это следует из анализа несложных расчетов и замеров. Слева от фрески, вверху, располагался перспективный портал. Позже, его правая сторона и часть обводки композиции закрылась стеной паперти собора.

В композиции фрески три центральные фигуры – Богородица и архангелы, перекликаются с тремя пряслами стен. Арка, объединяющая их, соотносится с куполом и общей формой собора, а фигура Николы – с главой Никольского придела. Кроме того, ритмически, фигура святого повторяет силуэт апсиды Никольского придела. И, наконец, тектонические элементы композиции «арка – опора» повторяются в дугах закомар, кокошниках и лопатках собора.

Таким образом, в сюжете, помещенном над захоронением преподобного Мартиныана, заключена конструктивная информация не только о других композициях стенописи, но и о соборе в целом. Архитектонические характеристики небольшой фрески, делают ее совершенной моделью собора Рождества Богородицы.

Список литературы

1. Малкин М.Г. Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник вып. I, М., 1985 С. 177–178.
2. Орлова М.А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. М., 2002.
3. Попов Г.В. Живопись и миниатюры Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975.
4. Преображенский А.С. Иконография надгробной композиции на южном фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М., 2005. С. 190–201.
5. Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси XI – начала XVI века. М., 2010.
6. Пуцко В.Г. Иконописные портреты основателей северных русских монастырей: корни локальной художественной традиции. // Кириллов. Краеведческий альманах. Выпуск II. Вологда, 1997. С. 207–224.
7. Стрельникова Е.Р. Рака Мартиниана // Ферапонтовский сборник, выпуск II. М., 1988. С. 126–139.
8. Чернышев Н.М. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954.
9. Шалина И.А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М., 2005. С. 163–189.

Приложения



Ил. 1. Фреска над захоронением преподобного Мартиниана.
Дионисий, 1502 год. Современное фото.

ФРЕСКА НАД ЗАХОРОНЕНИЕМ ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА В ФЕРАПОНТОВОМ МОНАСТЫРЕ.
АРХИТЕКТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И СВЯЗЬ С РОСПИСЬЮ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ



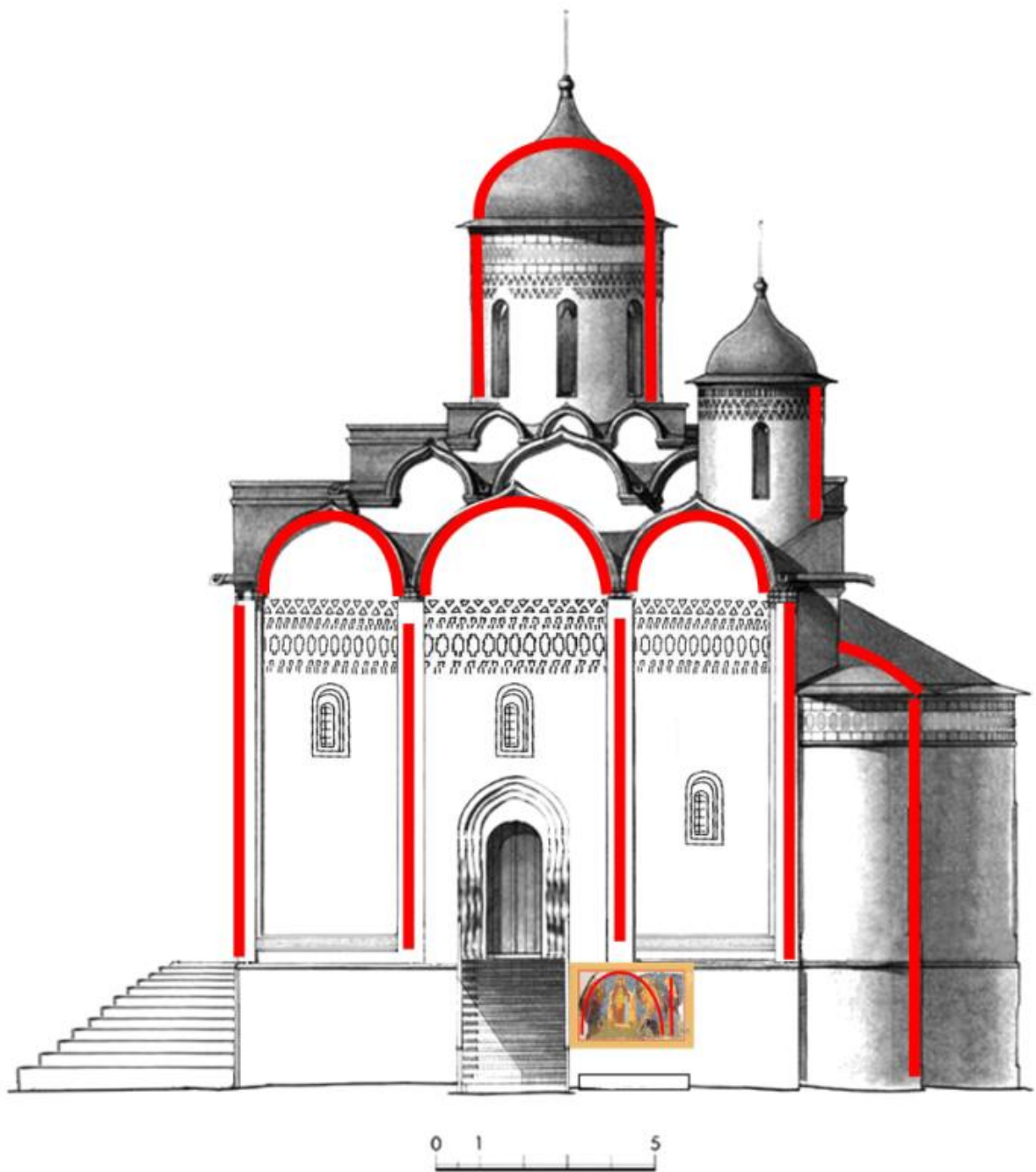
Ил. 2. Реконструкция фрески над захоронением преподобного Мартиниана с
выявленной композиционной структурой.
Авторы: О.В. Силина, Я.В. Шемякова.

ФРЕСКА НАД ЗАХОРОНЕНИЕМ ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА В ФЕРАПОНТОВОМ МОНАСТЫРЕ.
АРХИТЕКТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И СВЯЗЬ С РОСПИСЬЮ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ



Ил. 3. Взаимосвязь архитектурной и живописной конструкций в интерьере собора Рождества Богородицы.

ФРЕСКА НАД ЗАХОРОНЕНИЕМ ПРЕПОДОБНОГО МАРТИНИАНА В ФЕРАПОНТОВОМ МОНАСТЫРЕ.
АРХИТЕКТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И СВЯЗЬ С РОСПИСЬЮ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ



Ил. 4. Место расположения фрески над захоронением преподобного
Мартиниана на южной стене собора Рождества Богородицы.
Реконструкция О.В. Силиной.