



Михельсон Т. Н.

**Тема духовного пути в росписях  
собора Рождества Богоматери в Ферапонтовом монастыре**

Чертог Твой вижду, Спасе мой,  
украшенный, и одежды не имам,  
да вниду вонь: просвети одеяние  
души моя, Светодавче, и спаси мя.

Тема духовного пути человека проходит через всю роспись собора Рождества Богородицы, выполненную, как известно, прославленным русским художником Дионисием «со чады» в самом начале XVI века. Собор Ферапонтова монастыря стоит на холме, между двух озер и открывался богомольцам уже издали. Здание поставлено на высокий подклет (цокольный этаж) и окружено со всех сторон, кроме восточной, широкой открытой папертью. На паперть вела крутая каменная лестница<sup>1</sup>. Большинство храмов у всех народов ставились на возвышенностях; не только для того, чтобы быть «ото всюду зримы», но и для того, чтобы путь к дому Божьему был путем восхождения, чтобы человек не просто с легкостью подошел к храму, перешагнул порог и вошел, но чтобы он преодолел большую или меньшую трудность и постепенно, имея сердце «горе», поднялся к нему.

Западная стена Рождественского собора обращена к озеру и к дороге, ведущей в одну сторону на Кириллов и Спасо-Каменный монастыри и на Вологду, в другую на Каргополь и далее на Соловецкие острова. Эта стена расписана прекрасной фреской. В верхней части стен и абсид выложен подобный кружеву орнамент. Орнамент украшает и удлиненный барабан. В настоящее время четырехскатная кровля скрывает ступенчатое завершение собора, которое делало его подобным пирамиде. Легкость, устремленность ввысь и торжественность внешнего облика храма настраивали человека на молитву.

Портальная фреска, занимающая всю середину внешней стороны западной стены, восхищает каждого, кто оказывается в Ферапонтове. Она привлекает и всех исследователей, занимающихся творчеством Дионисия<sup>2</sup>. В этой росписи мы остановимся лишь на небольшой композиции, отделенной от основной фрески архивольтом портала и дверным проемом. А затем рассмотрим стенописи внутри храма, имея все время в виду духовный путь человека, пришедшего сюда.

<sup>1</sup> Открытая паперть была впоследствии закрыта стенкой, а крутая лестница заменена деревянной.

<sup>2</sup> Большое внимание портальной фреске уделила И. Е. Данилова (Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 125-128; Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1971). И. Е. Данилова высказывает мысль о том, что уже при постройке здания было задумано расписать всю среднюю часть фасада фреской. Ту же мысль высказывает и Л. Рудницкая (Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сборник за ликовне уметности, Матица Српска, 1974 (10). См. также: Орлова М. А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия. Роспись западного фасада Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 334-354).



Над самой аркой дверного проема, ведущего в храм, в небольшом медальоне написано погрудное изображение Богородицы со Спасом Эммануилом на груди<sup>3</sup>. По обе стороны от медальона две коленапреклоненные фигуры — преп. Иоанн Дамаскин (в белой повязке на голове) и Козьма Майюмский. Оба гимнографа принесли Божьей Матери и Христу свои песнопения и преклоняют перед ними колена. Их устремленность к Младенцу и Богородице подчеркнута дугой арки входа и килевидным завершением архивольты портала. Линейный ритм идет от Богородицы с Младенцем к песнопевцам и от них вверх к медальону. Этот ритм передает слова Акафиста Богородице: «Божие к смертным благоволение; смертных к Богу дерзновение» (Икос 3).

В славословии поэтов включена вся Вселенная: на изогнутых валиках архивольты богатый растительный орнамент изображает землю с цветами и травами и небо с солнцем, луною и звездами. Словно звучит Псалом 148, где небеса, солнце и луна, звезды и свет хвалят Господа. Дионисий передал ощущение единства всего сущего, всего космоса, столь ярко выраженное в псалме и характерное вообще для ветхозаветной и новозаветной поэзии. Единство, но не слиянность. «Слава» вокруг образа Богородицы и Младенца выделяет их в сферу горнего мира.

Изображение Богородицы с Младенцем само по себе традиционно, однако их жесты в связи с расположением фрески над аркой входа придают композиции особый смысл: Богородица касается плеча Божественного Сына, но одновременно указывает и на свиток, символ учения, в руке Иисуса, и на дверь, ведущую в храм, показывая путь, по которому следует идти, и напоминая известные слова Христа: «Аз есмь дверь: Мною аще кто внидет и изыдет, и пажитъ обрящет» (Ин. 10:9). Образ врат или дверей как то, через что надо пройти, чтобы дойти до цели пути, постоянно встречается в Библии. Столь же обычен и образ пути как духовного делания.

Роспись над дверью, помимо символического значения, интересна как свидетельство связи работ зодчего и художника. Острое чувство пространства позволило строителю храма выложить арку дверного проема с таким тонким расчетом, что с верхних ступеней каменной лестницы, которая вела на паперть, она зрительно совмещалась с восточной аркой внутри храма, поднятой на большую высоту. В восточном люнете, окаймленном этой аркой, написана самая большая композиция интерьера — «Покров». Дионисий использовал расчет зодчего: сцену «Покрова» мы видим в обрамлении фрески Богородицы с Младенцем и гимнографами на портале. Действующие лица сцены «Покрова» оказываются в центре дверного проема и по масштабу соразмерными с изображением над входом.

Легкая, несколько удлиненная фигура Богородицы в сцене «Покрова» словно спустилась к людям на светлом «облачке» и держит в руках покров, осеняя им не только тех, кто изображен на фреске, но и молящихся внизу в храме. Концы покрова свисают к людям, а средняя его часть напоминает «ковчег спасения», как его изображали в руках у праотца Ноя.

Богородица стоит на фоне торжественной белой церкви и являет собою и образ Церкви и тот «одушевленный храм», которому Она уподобляется в Акафисте. Певучие, мягкие линии пурпурного мафория, покрывающего Ее голову, плечи и спину,

<sup>3</sup> К сожалению, как раз живопись медальона с изображением в нем сильно пострадала и его левая сторона утрачена. Иконографически образ Богородицы с Младенцем в медальоне относится к типу Богородицы Никопейской (Победоदाвательницы). Во всех исследованиях повторяется ошибочное наименование порталного образа — «Знамение», на что обратила мое внимание Т. Б. Вилинбахова. Об образе «Никопеи» см.: *Лихачев Н. П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображение Богородицы в произведениях итало-греческой иконописи и их влияние на композиции некоторых русских православных икон. СПб., 1911. С. 64-82; *Кондаков Н. П.* Иконография Богородицы. Пг., 1915. Т. 2. С. 103-123, особенно с. 106.

обрисовывают силуэт, близкий силуэту полуфигуры Богоматери в медальоне над входом.

На фреске в восточном люнете изображено не историческое событие, легшее в основу Влахернской легенды и ограниченное определенным временем; Дионисий изобразил событие вневременное, повторяющееся постоянно, «днесь». «Днесь» — это «сегодня», но и «завтра» будет «днесь». Эта сцена отражает кондак праздника: «Дева днесь предстоит в церкви и с лики святых невидимо за нас молится Богу...». Это — постоянная молитва. «Молитв ради Богородицы» грешный человек мог надеяться на помилование.

Архитектурные кулисы на фреске «Покрова» ступенями поднимаются к завершению белого храма, на фоне которого стоит Дева Мария. Иоанн Предтеча протягивает руки к светло-розовому покрову Богоматери. Другой конец покрыва спускается к свитку в руке Романа Сладкопевца, поющего на амвоне хвалу Богородице. К Роману снизошло вдохновение, о ниспослании которого он так страстно молил Богоматерь. Словно дуновением ветра белый свиток преп. Романа прямо от сердца певца взмывается к покрову Богоматери. Конец покрыва и свиток образуют единую, плавную линию. Одухотворенность преп. Романа выражена и нежно лиловым цветом его стихаря: лиловый цвет согласно христианской символике сопряжен с Духом Святым. Образ гимнографа — один из самых прекрасных образов вдохновенного поэта-певца.

Восточный люнет со сценой «Покрова» особенно хорошо освещен, и вся композиция залита светом. Свет струится из окон барабана и верхних частей стен, но ни с лестницы, ни с паперти окон не видно. Кажется, он льется оттуда, откуда снизошла Богоматерь. Ощущение реальности видения усиливается расположением композиции над алтарной аркой. Человек стоит еще только на верхних ступенях каменной лестницы, он еще не поднялся, он еще вне храма, но ему предстал этот светлый образ. Грешный и недостойный, он видит Пресвятую Деву как Ее удостоился видеть святой Андрей Юродивый — «на воздухе стоящую и молящуюся, солнечным сияющую светом» (Иконописный подлинник).

При подъеме на саму паперть открывается арка восточного свода и на его торцевой поверхности, прямо над сценой «Покрова», написано еще одно изображение Богоматери с Младенцем, как на порталной фреске. Теперь уже ясна разномасштабность этих композиций. Богоматерь также написана в медальоне, как и на портале, но Ей служат уже не люди, а Ангелы. Та же мелодия, но в другой тональности. Музыкальные сравнения напрашиваются сами собой, когда смотришь на фрески собора Рождества Богородицы<sup>4</sup>. Младенец-Христос держит руки не перед собой, как на фреске над входом. Он простер их, обнимая мир, в архиерейском благословении. В едином движении Ему вторят воздетые «молебно» руки Богоматери. Это образ Богоматери «Знамение»<sup>5</sup>. Она молится за всех людей и, конечно, за тех, кто вошел в храм.

<sup>4</sup> О проникновении духа музыки в живопись Дионисия см.: Михайловский Б. В. Живопись XV века. Дионисий // Очерки древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941. С. 48.

<sup>5</sup> Изображение Богоматери Знамение с образом Спаса Эммануила на груди без медальона особо подчеркивало догмат о воплощении и именовалось на Руси не только «Знамение», но и «Воплощение» и «Ширшая небес». Для последней, пишет Н. П. Лихачев, «характеристичен Господь Эммануил, благословляющий обеими руками» (Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи... С. 83). В изображении Богоматери Знамение были прописаны лик и одежды, — замечает Н. В. Гусев (Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 317). Об изводе «Знамения», подобном фреске на восточной стороне собора см.: Гусева Э. К. Об иконе «Знамение» из Кашинского чина // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 272–273. Э. К. Гусева отмечает, что изображение благословляющего



Обоснованием для иконографии «Знамение» послужили, как известно, слова пророка Исайи: «Итак сам Господь даст вам знамение: се Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (Ис. 7:14). Изображение Богоматери типа Знамение всегда выражает догмат воплощения. Здесь, на восточной стороне, над алтарем, непосредственно напротив входа в храм, видная еще с паперти, фреска наглядно показывала значение Богоматери в деле избавления людей от тяготевшего проклятия, ибо из Богородицы Девы «воссия Солнце правды Христос Бог наш, и разрушив клятву, даде благословение, и упразднив смерть, дарова нам живот вечный» (Тропарь на Рождество Богородицы). В нескольких строках этого тропаря выражены идеи праздников и Рождества Богородицы и Рождества Христа и Воскресения Христова.

Та же основная мысль христианского вероучения о роли Богоматери в Боговочеловечении, а следовательно и в спасении людей проходит красной нитью и в Акафисте Благовещению в возгласах, обращенных к Богородице: «Радуйся, яко носиши Носящего вся» (Икос 1), «Радуйся, Бога невместимого вместилище» (Икос 8), «Радуйся, селение Бога и Слова» (Икос 12), «Радуйся, дверь спасения» (Икос 10). На двадцать пять песен этого Акафиста в самом храме написано двадцать пять композиций, так что образы знаменитого византийского гимна все время сопровождают молящегося<sup>6</sup>.

Однако вернемся на паперть, чтобы оттуда, с порога в храм, увидеть образ Знамения. Полуфигура Богоматери величава и полна успокоения. Фреска выражает завершенность миссии Божьей Матери. Она — и престол Бога Слова и Царица Небесная<sup>7</sup>. Глядя на Нее, вспоминаются слова песнопения, раздававшегося за каждой утреней: «Величит душа моя Господа...». Изображение архангелов по сторонам Богоматери обусловлено традицией. Не только в православной, но и в западной иконографии Богоматерь писали между славящими Ее и служащими Ей ангелами. В стенописи собора Ферапонтова монастыря склоненные фигуры архангелов прекрасно вписаны в суживающиеся концы серпообразной поверхности. Их богатые одеяния, украшенные жемчугом и самоцветами, вызывают ощущение праздника.

Медальон-слава с полуфигурой Богоматери кажется парящим. Это впечатление создается жестом воздетых рук Богоматери, расположением композиции над аркой и изображением в своде арки двух парящих серафимов. Перед нами — «Честнейшая Херувим и славнейшая без сравнения Серафим». Серафимы в своде арки словно поддерживают медальон со Знамением. Они же относятся и к композиции «Покрова» и парят над главой Богоматери, держащей покров. Эта двойная связь не случайна. Богоматерь Знамение — сама молитва. Богородица в сцене «Покрова», укрепившись молитвой, становится защитницей людей и земли Русской, «покровом миру, ширшим облака» (Икос 6)<sup>8</sup>.

Арки и своды, которые раскрываются с порога храма, подобны ступеням лестницы, спускающейся от самого купола или поднимающейся ввысь к нему. Они как бы зримо воплощают библейский образ лестницы Иакова, символа связи земли с небом. В Новом Завете эта связь осуществляется через Богоматерь. В Акафисте

---

обеими руками Младенца утвердилось в московских по происхождению памятниках, тогда как в новгородских Младенец изображался со свернутым свитком и благословляющей правой рукой.

<sup>6</sup> О живописном воплощении Акафиста в росписях Дионисия см.: Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 144-164.

<sup>7</sup> Н. П. Лихачев пишет: «Богоматерь, держащая перед собою Господа Эммануила в медальоне или без оногo, все равно сидящая, стоящая или в поясном переводе — это «Царица Небесная» (Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи... С. 67).

<sup>8</sup> О генетической связи образа Богоматери Знамение с образом Богоматери Влахернитиссы пишет П. Андервуд.

Она уподобляется лестнице: «Радуйся, лестнице небесная, Ею же сниде Бог; радуйся, мосте, преводяй сущих от земли на небо» (Икос 2). Лестница является также образом пути, постепенного восхождения.

На восточных столпах в одном ряду с изображением «Покрова» написаны четыре сцены «Благовещения», передающие первые четыре песни «Акафиста». При этом сцены на гранях столпов, обращенных на запад, к входящим в храм, имеют более интенсивный колорит, нежели сцены на гранях, обращенных внутрь, к алтарной части. Благодаря этому открывается зовущая беспредельность алтарного пространства, символа Царствия Небесного, и у человека возникает стремление следовать дальше. Но художник сценой, изображающей евангельскую притчу о неимущем одеяния брачна (Мф. 22:1-14), напоминает, что хотя Господь всех призывает в Свое Царствие, но войти в него можно, только отбросив духовную скверну и облачась в одежды брачные, то есть очистившись.

Четыре сцены Благовещения с повторяющимися вертикалями выделенных пурпуром фигур, образуют горизонтальную линию. Изображения Нерукотворного Спаса между евангелистами на парусных сводах, Богоматери, Знамение и Богоматери в сцене «Покрова», также выделенные пурпуром, создают вертикальную линию. Эту линию подчеркивают дуги арок и сводов и повторяющиеся круги: круг основания барабана, медальон в центре восточной арки, пауза между двумя медальонами с серафимами, парящими над сценой «Покрова» (или под изображением «Знамения»). Так живописно и пластично рисуется фигура креста, образ крестного пути, страдания Христова и спасения людей. Знак креста должен служить напоминанием о необходимости нести свой крест на земле.

Когда молящийся, имея страх Божий в сердце своем, переступал, наконец, порог храма, он видел тут же перед собой образ Христа-Целителя и Богоматери со свечой, две композиции на слова кондака 11 и икоса 11 Акафиста Богородице. Согласно традиции Христос изображен справа от входа, а Богоматерь слева. На Спасителе пурпурная туника и голубой гиматий, на Богоматери — голубая туника и пурпурный мафорий. Обе фигуры написаны на западных столбах, на гранях, обращенных к западной стене. Верхняя часть этих граней переходит в арку, перекинутую на стену. Поэтому фигуры на изогнутых поверхностях кажутся склоняющимися. Тому, кто остановился подле них, представляется, что и Христос и Богоматерь принимают его. Это совершенно удивительное впечатление, человек только вошел, а Спаситель и Пресвятая Дева, исполненные «множеством многих щедрот» (Кондак 11) и неизреченной любви и благодати, уже встречают.

Христос изображен между московскими святителями, недавно канонизированными митрополитами Петром и Алексеем, на фоне только что возведенных стен и башен московского Кремля. У ног Христа — живоносный колодезь, возле которого сидят люди, жаждущие исцеления. Поскольку все эти образы метафоричны, то имеется в виду исцеление не физических болезней, а духовных недугов. К страждущим спускается конец голубого, как вода, гиматия Христа, напоминающая слова Спасителя: «Аще кто жаждет, да придет ко Мне и пьет...» (Ин. 7:37). Человеку, взиравшему на эту фреску, могли приходиться на уста слова молитвы: «Жаждущую душу мою благочестия напои водами...» (тропарь на праздник Преполовления Пятидесятницы). Впечатление необычайной голубизны этой фрески усиливается голубым тоном ниже расположенной фигуры святого воина-мученика и голубым кругом на декоративной пелене внизу.

Фигура Девы Марии со свечой на северо-западном столбе сама подобна свече, а Ее склоненная глава — как трепетное пламя. Она контрастно выделяется на фоне озаренных зарею розовых горок. По обе стороны от Нее двое пророков, провидевших Деву,



а внизу у Ее ног сидят «сущие во тьме». Но тьма эта не темная, а серебристо серая, уже освещенная «лучом умного Солнца» (Икос 11).

Человек, пришедший сюда за молитвой, за «многосветным просвещением», глядя на эту фреску, мог повторять возгласы икоса: «Радуйся, купели живописующая образ, радуйся, греховную отъемлющая скверну..., радуйся, бане, омывающая совесть, радуйся, чаше, черплющая радость...». Фреска передает эти возгласы цветом и всем строем.

С тихой радостью, с просветленной душой, чувствуя себя уже омытым, молящийся мог следовать дальше к центру храма. А в центре, в своде купола, над своей головой, он видел изображение Вседержителя. Сначала видна только левая рука, поддерживающая книгу. Потом открывается десница. Обе руки живые и в живом действии. Десница Вседержителя одновременно держит и благословляет мир. Парящий гиматий создает ощущение движения. Лик Спасителя полон благородства и силы, и той мягкости и деятельной доброты, того благоволения, которые отличают русские изображения Спаса от византийского Пантократора.

Три цвета главенствуют в купольном своде: золото нимба и книги, лазурь гиматия и пурпур хитона. Они являются основными и во фресках всего храма. Охра солнечными лучами заливает своды и стены; в синем цвете, то светлом, то более интенсивном, сияют все композиции. Светлый пурпур хитона Вседержителя становится гуще во фресках на сводах и стенах, многократно повторяется в одеждах Христа и Богородицы и еще более уплотняется в мантиях преподобных и в богатых одеждах императоров, восседающих на Вселенских соборах (композиции нижнего ряда). Так три цвета купольного свода организуют палитру росписи. Все множество нежных оттенков красок подчиняется этим основным цветам.

Изображение Вседержителя освещено с самого восхода и до заката солнца, и сравнения Христа со светом напрашиваются сами собой. Современники Дионисия приходили в храм задолго до начала службы и могли благоговейно, молитвенно созерцать изображение Вседержителя и ощущать Его близость. Они знали, что каждый человек — есть храм Божий, но надо основать свою «духовную храмину» на твердой вере и открыть ее двери, чтобы Господь вселился в нее. Для этого нужна молитва. Глядя на образ Вседержителя в куполе, человек, готовившийся принять причастие, мог обращаться к Человеколюбцу Христу словами известной молитвы свят. Иоанна Златоуста и просить Его: «Да внидеси под кров души моя».

Однако обратимся вновь к построению внутреннего пространства храма. В русских церквях XIV–XV веков были обычны ступенчатые своды. Подпружные арки могли быть либо повышенными, либо пониженными по отношению к сводам. В соборе Рождества Богородицы арки выше сводов, это создает впечатление устремленности внутреннего пространства храма ввысь. Кроме того, благодаря такой системе торцовые поверхности коробовых сводов обращены к центру храма и образуют красивую серпообразную поверхность для росписей, хорошо обозримую с середины храма.

Торцы южного, северного и западного сводов заняты сценами «Учений трех святителей»<sup>9</sup>. Их тема — познание и учительство. Как и другие росписи, и вся архитектура церкви Рождества Богородицы, они прекрасно передают идею соборности, единения людей, столь близкую во все времена всем живущим на земле. Три иерарха — святители Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст «стояли на вершине современной им образованности»<sup>10</sup>, а их труды представляли ведущие области культуры того времени — науку, поэзию, этику.

<sup>9</sup> О живописном цикле на торцовых поверхностях сводов см.: Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XII вв. М., 1980. С. 324–342.

<sup>10</sup> История Византии. М., 1967. Т. 1. С. 416.

Изображения святителей вознесены высоко; выше них — апостолы-евангелисты на парусах. В той же иерархической последовательности, сразу после апостолов поминуются три «великие учителя и святители» во время всенощной. Торцовые поверхности сводов прекрасно освещены, и расположение на них сцен «Учений» отвечало словам Евангелия, которые монахи и прихожане слушали на литургии в день их праздника (30 января): «Вы есте свет мира. Не может град укрытись веру горы стоя. Ниже жигают светильника и поставляют его под спудом, но на свешнице, и светит всем, иже в храмине суть...» (Мф. 5:14-15 и след.).

Святители, «устроители Церкви Христовой на земле», написаны в одном ряду с Богоматерью «Знамение», символом Земной Церкви и Воплощения. Сама вытянутая поверхность торцов сводов будто создана для того, чтобы в зримой форме передать идею распространения учения, выраженную в словах прокимна на литургии праздника: «Во всю землю изыде вещание их и в концы вселенной глаголы их».

Единение трех святителей передано общностью композиций. В центре, «на горе» (гора выявлена формой серпообразной поверхности), сидит учитель за своим творением. За спиной каждого из них — палаты, символ их духовной храмины, их домостроительства. Двое первых пишут на хартии, последний, свят. Иоанн Златоуст, завершил труд «равночестных» учителей: он спокойно положил обе руки на свиток. Учение свят. Василия Великого передано фонтаном-источником, творчество свят. Григория Богослова — светлой голубой рекой, проповедь Иоанна Златоуста разлилась целым морем. Так, начавшись животворными струями, учение трех главных иерархов православной церкви постепенно превратилось в широкое море, в «сладкотворную пучину божественных даров». Справа и слева к святителям подходят люди, жаждущие познания или уже приобщившиеся премудрости. Крутая дуга свода служит им землею, подпружная арка над головою как свод небесный со звездами-святыми в радужных медальонах.

Композиции наглядно передают учение о последовательных степенях познания, которое первые христианские мыслители унаследовали от античности. Люди левой группы в «Учении Василия Великого» совершают восхождение медленно, словно колеблясь и увещевая друг друга. Они только ступили на путь, а первая ступень всегда трудна. Правая же группа уже поднялась на вершину и уверенной поступью подошла к источнику, подставляя свои кубки под его струи и передавая живительную влагу познания дальше.

«Учение Григория Богослова» — самая просветленная композиция с преобладанием нежных, тающих тонов. Светел сам поэт и богослов, о котором в день праздника пели: «Светел от жития и вещей, светел от словес и учений» (Ирмос в день Собора трех святителей), а в Прологе читали: «Житием убо светел, действием же благоискусен»<sup>11</sup>. Так же светлы и те, кто пришли к нему. Одна группа людей (абрис всей группы в целом напоминает античный сосуд) жадно припала к водам реки, черпает из нее прямо руками, прильнула устами; их мысленные очи отверзлись: они держат руки у глаз. Другая группа благоговейно перенимает учение святителя на белые, как пенная волна, свитки. Эти люди уже просветились внутренне. Цвет и плавно текущие линии, переливающиеся одна в другую, объединяют их с учителем.

«Учение Иоанна Златоуста», создателя окончательного текста православной литургии, написано прямо напротив алтаря. В ясный летний день (а храм был летним) солнечные блики освещают фреску в тот самый час, когда священник выходил на солею со Святыми Дарами. На фреске обращает на себя внимание фигура человека,

<sup>11</sup> Пролог XI-XII вв. // Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. СПб., 1893. Вып. 4. Ч. 2. С. 26.



который выходит из-за храмины, как столб поднимающейся за Иоанном, и протягивает золотой кубок подходящим к нему людям. В его облике, в одежде явственны черты сходства с Христом. Он уже несет в себе образ Христа. «Уже не я живу, живет во мне Христос», — писал апостол Павел.

Сцены учений увенчивают фрески храма. После всей глубины и одновременно высоты этих композиций можно идти только по одному пути, столь ясно указанному всеми остальными росписями — к Царским вратам, к Богоматери с Младенцем в алтарной конхе, чтобы сказать и о себе: «Живет во мне Христос». Запрестольный образ не виден ни от входа, ни из центра храма даже при раскрытых Царских вратах. Зодчий, строивший храм, значительно углубил алтарную конху, а арку, окаймляющую конху, несколько занизил. Тем самым свод алтаря оказался зрительно скрыт от молящихся. Зодчий не мог не знать, что именно в этом своде согласно древней традиции будет написано изображение Богоматери с Младенцем, главный образ храма. Уже при постройке здания предполагалось написать этот образ так, чтобы он был сокровенным — «Святая святых большая». Такою и написал Ее Дионисий.

Фигура Богоматери, очерченная плавными линиями, прекрасно вписывается в округлую, подобную жертвенной чаше конху алтарной абсиды. Богоматерь облачена в мафорий пурпурного цвета, цвета жертвенной любви. Из-под мафория видна голубая как небо туника. Два архангела преклоняют перед ней колена.

Лик Богоматери, написанный Дионисием, поразительной чистоты. Никакие воспроизведения не передают всей полноты Ее возвышенного образа. Она вся обращена к людям. Ее лицо, живое, подвижное, все время меняется. Губы Ее иногда плотно сжаты, иногда, кажется, приоткрыты. Божья Матерь то полна тихой печали, то еле заметно улыбается. Недаром современники отмечали особенность дара Дионисия, говоря, что он был «не токмо иконописец, но паче рещи живописец». Как и на порталной фреске Богоматерь указывает на Сына, едва касаясь Его плеча.

Золотые ризы Христа передают и идею вечности и царственного достоинства. Перед нами Логос, воплощение богословских воззрений Византии. Он не сидит на коленах у Матери, а парит выше них. Это — поза сидящего на радуге Вседержителя.

Молящемуся открывался этот образ, только когда он, поднявшись на солею, приближался к раскрытым Царским вратам, чтобы принять причастие. Как к причастию нельзя прийти, не подготовившись, так и Богоматерь с Младенцем в алтарной конхе нельзя увидеть, только что войдя в храм. Все остальные росписи собора подводят к восприятию этого изображения. Еще не видя его, молящийся знал, что он там, в глубине, за иконостасом, над престолом, и что это цель его пути.

Мы покидаем чертог украшенный, переполненный ощущением духовного очищения и просветления, с чувством радости и благодарности, что увидели эту дивную красоту. Помня слова летописи в арке северной двери о «подписании» храма, где названы «писцы Дионисий иконник со своими чады», закончим наш путь словами этой надписи: «Избави их, Господи, мук вечных», прибавляя от себя: «Помяни их, Господи, во Царствии твоём».