https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-150-161

Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла

О. В. Силина
Музей фресок Дионисия, Ферапонтово, Российская Федерация;
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Российская Федерация
silina.mfd@gmail.com

Для цитирования:
Силина О. В. Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 150–161. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-150-161

Аннотация. В статье рассматривается самый ранний из сохранившихся в стенописях Руси цикл Жития святителя Николая Мирликийского, представленный в южной апсиде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и состоящий из 12 композиций. Храм был расписан артелью московского иконописца Дионисия в 1502 году. Фрески Никольского придела (диаконника) и центральный образ святителя Николая, расположенный в конхе алтарной апсиды, неоднократно привлекали внимание исследователей. В меньшей степени внимание уделялось принципам размещения и последовательности сцен, идущих в пространстве апсиды двумя ярусами, но с нарушением хронологического порядка. В связи с этим высказывалась гипотеза о влиянии на пространственное решение росписи Никольского придела житийных икон святого. Автор статьи, выявив в гипотезе как сильные, так и слабые стороны, ставит своей целью продолжить исследование данной проблемы. При изучении местоположения сюжетов цикла обнаружилось, что ряд сцен оказались объединены друг с другом сходными композиционными решениями. Кроме того, выяснилось, что главным принципом, по которому размещались сюжеты житийного цикла святителя, оказался принцип парности. Внутри пары сцены и образы отбирались помимо иконографического подобия, по тематическому соответствию и ходу (направлению) календарной памяти. Решающее значение имела ось симметрии апсиды, относительно которой композиции располагались в пространстве диаконника, что обеспечивало живописной декорации визуальное и смысловое равновесие. Сам принцип оформления пространства, где пару составляли сцены, размещённые напротив друг друга и объединённые общей темой (либо её развивающие), обладал завершённостью и, своего рода, целостностью. Это существенно отличало его от линейного, исторического типа повествования, более простого для восприятия и изобразительной концепции.

© Силина О. В., 2024

Ключевые слова: фрески Дионисия, Ферапонтов монастырь, собор Рождества Богородицы, придел святителя Николая Мирликийского, росписи апсиды.

The visualization of a hagiography: Frescoes of the chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery

Olga V. Silina
Museum of Dionisy's Frescoes, Ferapontovo, Russian Federation;
Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts, St. Petersburg, Russian Federation
silina.mfd@gmail.com

For citation:
Silina O. V. The visualization of a hagiography: Frescoes of the chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 150–161. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-150-161

Abstract. The Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery houses the life of St. Nicholas of Myra, consisting of 12 episodes, the earliest one among Russian murals. The cathedral was painted by the artel of the Muscovite painter Dionisy in 1502. The frescoes of St. Nicholas chapel (actually, a sacristy) with the central image of the Saint, located in the conch of the altar apse, have attracted much attention. Researchers did not fail to notice the expressiveness and psychological characterisation of the face of St. Nicholas in the central image. The combination of the themes of the Theotokos and St. Nicholas in the Ferapontov Cathedral was a manifestation not only of the Byzantine tradition but also of the idea of special closeness of St. Nicholas to the Mother of God characteristic for the Russian religiosity. The iconographic program of Cathedral's sanctuary with the image of John the Baptist and the consecration of the sacristy to St. Nicholas, was unusual for the Russian tradition, but echoed mosaic decorations of side apses with a similar dedication in the Cathedral of the Assumption of the Virgin in Daphne (circa 1100). The custom of having a side church in the sacristy was widely spread in Byzantium and was also adopted in Medieval Russia. When examining the frescoes of St. Nicholas chapel, scientists did not pay sufficient attention to the principles of placement and order of scenes running in the space of the apse in two tiers, but not in a chronological order. In this regard, a hypothesis was formulated about the influence of the hagiographic icons of St. Nicholas on the spatial composition of the paintings in St. Nicholas chapel. This paper discusses both strong and weak sides of this hypothesis with a purpose to further the study of the problem. When studying the location of the episodes of the cycle, we found that a few scenes were placed relative to each other in a similar manner. In addition, it turned out that the main principle governing the placement of the episodes was the principle of pairing. Within the pair, scenes and images were selected in accordance with iconographic similarity or a thematic relation. The axis of symmetry of the apse was of crucial importance. The compositions were distributed in the space of the sacristy with visual and semantic balance relative to this axis. The very principle of the spatial design, where thematically related scenes

were placed opposite to each other endowed the entire composition with completeness and integrity, being quite different from a linear historical narrative with a more primitive visual conception.

Keywords: Dionisy's frescoes, Ferapontov monastery, the Cathedral of the Nativity of the Virgin, chapel of St. Nicholas of Myra, paintings of the apse.

В Никольском приделе (диаконнике) собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанном артелью Дионисия в 1502 году, сохранился самый ранний в стенописях Руси фресковый ансамбль житийного цикла свт. Николая Мирликийского (ил. 1). В конхе апсиды размещён его величественный образ, данный в иконографии Николы Зарайского. Святитель изображён полуфигурно, с разведёнными в стороны руками: правой, благословляющей, и левой, держащей Евангелие[1]. Выразителен лик свт. Николая, исполненный на сочетании графичного рисунка описи с мягкими, многослойными моделировками объёма (ил. 2). Житийный цикл идёт в пространстве узкого придела двумя ярусами и состоит из 12 композиций. Это «Рождество свт. Николая» (лоб арки вимы), «Поставление свт. Николая в диаконы», «Поставление свт. Николая в епископы» (арка между алтарём и приделом), «Свт. Николай посекает древо и изгоняет беса из колодца» (южная стена), «Явление свт. Николая во сне епарху Евлавию», «Явление свт. Николая во сне императору Константину» (обе – на арке вимы), «Спасение свт. Николаем трёх мужей от казни», «Явление свт. Николая трём мужам в темнице», «Свт. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления», «Чудо о ковре», «Преставление свт. Николая» (южная грань юго-восточного столпа), «Перенесение мощей свт. Николая в Бари» (южная стена апсиды). На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены полуфигурные изображения четырёх мучеников-целителей, окружённые цветными кругами слав-мандорл[2].

Обращает на себя внимание отсутствие хронологической последовательности сцен; например, в непосредственной близости от Рождества святителя изобра-

[1] Выбор данной иконографии св. Николая в диаконнике ферапонтовского собора, на наш взгляд, не противоречил традиции византийского искусства: когда в одной из боковых апсид устраивался придел почитаемому святому, то в конхе часто помещали поясной образ этого святого в позе оранта. Это можно встретить в греческих храмах; например, в церкви Епископии в Мани (конец XII в.) представлены два поясных преподобных оранта, один из которых, предположительно, – Антоний Великий [см.: Сарабьянов 2012, 92].

[2] Самое раннее свидетельство о существовании Никольского придела в церкви Рождества Богородицы относится к 1465 году – времени перестройки деревянного храма. Этим годом датируется антиминс престола св. Николая, который по неизвестным причинам остался не заполненным до конца: в нём отсутствовал день освящения и имя настоятеля, указанные в одновременном антиминсе престола Рождества Богородицы. Освящение придела произошло позже, 5 июля 1470 г., на память св. Афанасия Афонского [см.: Шелкова 2013]. В каменном соборе, построенном на месте деревянной церкви, придел был освящён вместе с главным престолом 8 сентября 1490 г. В архитектуре главного монастырского храма Никольский придел был выделен возвышающейся над кровлей небольшой главкой, разобранной во время ремонта 1790-х гг. [Сарабьянов 1988, 39].

жены две сцены явления его во сне епарху Евлавию и императору Константину; размещённые в нижнем ярусе росписи прижизненные и посмертные чудеса епископа следуют друг за другом, но разделены окном апсиды, а не «Преставлением», которое вынесено во входную зону придела и вместе с находящейся на противоположной стене композицией «Перенесение мощей» предваряет вход в небольшое пространство алтаря.



Ил. 1. Никольский придел. Южная апсида собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фото автора (слева)
Ил. 3. Симметричное расположение сцен в Никольском приделе относительно центральной оси. Схема автора (справа)

История изучения фресок Никольского придела свидетельствует об особом внимании к этому комплексу искусствоведов и реставраторов. О значении образа Николая Мирликийского в творчестве Дионисия писал А. А. Рыбаков, отмечая неоднократное повторение (помимо Никольского придела) изображений святого в храмовом пространстве [Рыбаков 2005, 205]. По мнению исследователя, совмещение в ферапонтовском соборе богородичной и никольской тематик явилось проявлением как византийской традиции, так и сформировавшегося в русском сознании представления об особой приближенности свт. Николая к Богородице [Рыбаков 2005, 205]. В трактовке лика святого исследователь отмечал ряд новых черт, не свойственных почерку Дионисия. Это, прежде всего, психологизм образа, а также особое колористическое решение, создающее иллюзию потока «бестелесного сине-белого света», который присутствует в стенописи остальных соборных апсид. Анализ колорита, составов пигментов и приёмов наложения левкасных участков в апсидах позволил автору сделать предположение о более поздней (относительно собора) росписи алтарей и о принадлежности фресок руке

Феодосия – старшего сына Дионисия [Рыбаков 2005, 213–216]. Подробные описания технологии и реставрации стенописи Никольского придела были приведены в каталоге Е. Н. Шелковой [Шелкова 2013].



Ил. 2. Свт. Николай Мирликийский. Дионисий, 1502.
Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря. Фотоархив Музея фресок Дионисия

Особенности фресок боковых нефов собора Рождества Богородицы рассматривались И. А. Шалиной [Шалина 2005, 163–189]. Автор отмечала необычность для русской традиции одновременного подобного оформления храмового жертвенника с образом пророка и крестителя Иоанна Предтечи и диаконника, посвящённого свт. Николаю, что перекликалось с мозаичным убранством боковых апсид аналогичного посвящения в соборе Успения Богородицы в Дафни (ок. 1100 г.). По мнению исследователя, устройство придельных церквей в диаконниках являлось устойчивой византийской традицией, впоследствии воспринятой древней Русью [Шалина 2005, 163]. Также отмечалось, что три сцены житийного цикла святителя – «Рождество», «Преставление» и «Перенесение мощей» – имели тематическую связь между собой как календарные праздники его почитания (29 июля, 6 декабря, 9 мая) [Шалина 2005, 166]. Наряду с другими исследователями, автор видела связь Никольского придела (его посвящения и декорации) с фреской над погребением прп. Мартиниана и самим погребением, расположенным снаружи у южной стены ферапонтовского собора. Кроме того, обычай, сложившийся на Руси к концу XIV в. и связанный с погребением почитаемых персон справа от диаконников, был обусловлен закреплением за боковыми апсидами новой литургической функции. Она заключалась в использовании диаконников в качестве помещений, предназначенных для проведения особых поминальных служб. По всей вероятности, подобное происходило и в Никольском приделе, который

мог использоваться как поминальная церковь [Шалина 2005, 168–169]. Автором были замечены пространственные тематические связи чудес свт. Николая с расположенными в непосредственной близости от него на южном своде сценами чудес Христа: «Исцеление дочери Иаира», «Исцеление кровоточивой жены» и другими. Кроме того, тема нетления святых мощей, представленная в сцене перенесения гроба чудотворца в Бари, перекликалась с композицией IV Вселенского собора, размещённого на противоположной приделу, западной стене собора Рождества Богородицы, где был изображён гроб с мощами вмч. Евфимии [Шалина 2005, 171].

Непосредственной попыткой ответа на вопрос, чем руководствовались художники, нарушая исторической ход Жития свт. Николая, явилась статья Э. К. Гусевой [Гусева 1999, 173–183]. Работа была посвящена рассмотрению иконографии сцен и попытке анализа их размещения внутри цикла фресок. Автор справедливо обнаружила сходство решения пространства придела с композиционной структурой житийных икон святого. Это сходство заключалось в окружении сценами Жития центрального образа свт. Николая, подобно тому, как средник иконы окружён клеймами. Исследователь выявила ряд композиционных соответствий фресковых сцен клеймам среднерусских и московских икон, параллельно рассмотрев житийные образы других святителей и преподобных, исполненных как самим Дионисием, так и его кругом.

Гипотеза о том, что прототипом размещения композиций в приделе могла стать житийная икона, имеет как сильные, так и слабые стороны. Например, в качестве доказательства исследователь сравнивала высоту расположения фресковых композиций с иконными клеймами аналогичного сюжета, что в реальности не имеет системного характера. Вместе с тем, при восприятии Никольского придела из южного нефа внешнее сходство с житийной иконой, безусловно, имеется, но оно достаточно формальное, прежде всего потому, что мы видим не плоскостной, а пространственный образ придела, причём этот образ в первоначальном варианте был полностью закрыт иконостасом со стороны наоса и, соответственно, не воспринимался так, как в наше время – целиком. Кроме того, сам придел был разделён на два небольших внутренних помещения уже своим приделным иконостасом. В связи с этим можно предположить, что логика последовательности сцен в Никольском приделе должна была строиться по принципу, который одинаково бы работал как в общем объёме южной апсиды, так и в её частях. Соответственно, данная проблема нуждается в дополнительном изучении, что и явилось задачей настоящего исследования.

Чтобы приблизиться к её разрешению, следует проанализировать расположение житийных композиций каждого уровня росписи в контексте пространства апсиды в целом. Обращают на себя внимание изображения, расположенные по центральной оси придела, проявляющие эту ось или зеркально ею отображаемые (ил. 3). Это, прежде всего, сам образ свт. Николая в конхе апсиды с симметрично разведёнными руками. Над ним, подчёркнуто симметрично, на склонах арки вимы размещены сцены «Явление свт. Николая во сне епарху Евлавию» и «Явление св. Николая во сне императору Константину». В композиционном плане эти сцены минимально отличаются друг от друга. Очевидно, что тематическое (близость житийных событий) и иконографическое сходство стало причиной их соседства. На первый взгляд может показаться, что расположенная над ними

фреска «Рождество свт. Николая» не имеет связи с центральной осью придела. Однако она написана на щеке арки вимы, которая, в свою очередь, имеет симметричную форму. Кроме того, центральная ось фрески всё же проявлена: вертикаль проходит между головой женщины с кубком в руках и стоящей слева от неё колонной. Ниже, под образом Николы, вертикаль подчёркнута проёмом восточного окна апсиды, разделяющим цикл из четырёх чудес святителя на две пары сюжетов. На арке диаконника симметрия проявляется полуфигурами четырёх целителей. Итак, центральная ось придела, заданная фигурой свт. Николая, играет роль в размещении и других композиций. Можно предположить, что эта ось будет иметь значение и в поярусном рассмотрении росписи.



Ил. 4. Тематическая и композиционная связь сцен:
«Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы».
Арка перехода из Никольского придела в алтарь. Собор Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря. Схема автора

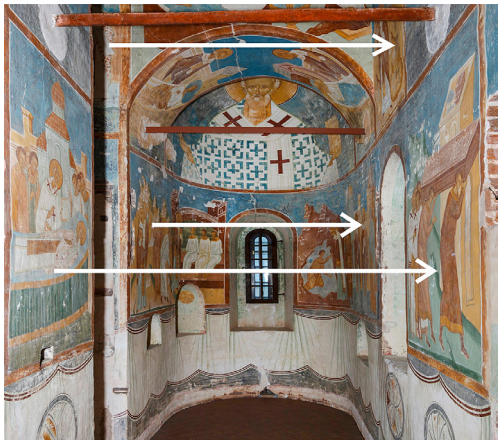
На северной стене апсиды, в арке-переходе из придела в алтарь, изображены сюжеты поставлений: «Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы». Сцены связывают композиционное сходство (ил. 4), колорит и манера исполнения лессировочными красочными слоями [Шелкова 2007, 129–137]. Они расположены друг напротив друга, и в цикле композиций придела это очередной пример, где наглядно представлена парная связь сюжетов, основанная (помимо хронологии событий) на тематическом и композиционном подобии. Размещение рядом друг с другом иконографически близких сцен служит усилению визуализируемой темы, более интенсивному её проявлению, и если на плоскости иконы – это просто последовательность житийных событий, то в храмовом пространстве художественные концепции диктует архитектура.

На противоположной, южной стене придела, точно напротив вышерассмотренных сцен и ровно в ширину арки-перехода, изображён свт. Николай, посекающий древо и изгоняющий беса из колодца (ил. 5). Сюжет представляет собой

продолжение житийной истории и изображает события, хронологически следующие за «Поставлениями». Можно заключить, что ход житийного повествования (или пространственная связь между сценами) пойдёт в этом случае от сцен «Поставления» к «Посечению древа», слева направо. В этом же уровне на арке вимы расположены ранее упоминаемые явления свт. Николая «во сне...». Композиции отличает практически «зеркальное» отображение относительно центральной оси. Как и в случае с «поставлениями», эти сцены связаны по принципу композиционно-тематического подобия.

Нижний ярус росписи, идущий над пеленами, включает шесть композиций. В апсиде слева от восточного окна размещены прижизненные чудеса и деяния святителя: «Спасение св. Николаем трёх мужей от казни» и «Явление св. Николая трём мужам в темнице» (ил. 6). Справа от окна равнозначное положение занимают две сцены посмертных деяний: «Св. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления» и «Чудо о ковре». Эти пары сцен взаимосвязаны не только одинаковым расположением, но и тематическим единством – в обоих случаях это чудесное заступничество святителя и его активная помощь нуждающимся, только в одних сюжетах – при жизни святителя, в других – по его смерти. И в этом случае пространственные связи сцен пойдут от первой пары ко второй, слева направо (от северной стены – к южной), что перекликается с композициями «Поставлений» и «Посчения древа».





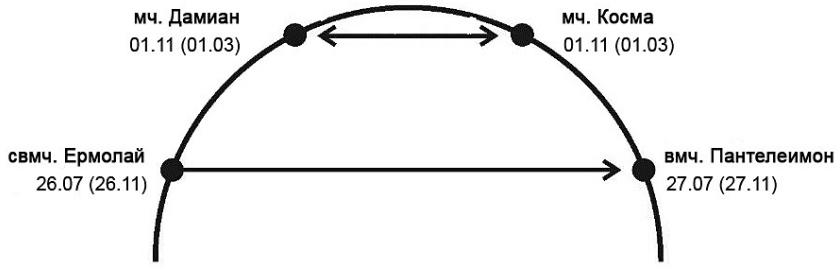
Ил. 5. Посечение древа свт. Николаем Мирликийским. Изгнание беса из колодца. Дионисий, 1502. Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотоархив Музея фресок Дионисия (слева)
Ил. 6. Пространственные взаимосвязи сцен нижнего яруса росписи Никольского придела: преставления и перенесения мощей из Мир Ликийских в Бари. Схема автора (справа)

В рамках обнаруженного принципа связей между сценами относительно центральной оси становится понятным размещение сцен «Преставления свт. Николая» и «Перенесения мощей свт. Николая в Бари» напротив друг друга: они как бы фланкируют вход в придел из наоса. Сцены являются пространственно связанными тематически и хронологически: так, преставление святителя – это

последняя точка его земного пути, а перенесение мощей – свидетельство посмертного прославления. Направление пространственных связей, как и в предыдущих случаях, пойдёт слева направо, от северной стены – к южной. Данные сцены завершают житийный цикл святого, который начинается с Рождества (щека арки вимы) и, развиваясь парами либо парными группами сюжетов, спускается по диагонали вниз и на запад.

На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены святые Косма и Дамиан (напротив друг друга, ближе к зениту арки)[3]; ниже, на противолежащих склонах представлены мученик Ермолай (северный склон) и великомученик Пантелеимон (южный склон). Размещение святых целителей вблизи алтаря было широко распространено в византийской храмовой декорации. В монументальной живописи Новгорода XIV–XV вв. целителей часто изображали в арках входов в жертвенники и диаконники. Например, в церкви Николы на Липне парные изображения святых целителей были представлены на стенах вимы над проходами в жертвенник и диаконник [Царевская 2007, 93].

На фресках собора Рождества Богородицы у трёх фигур сохранились надписи ОА(ГИОς), и только одно имя – КОЗМА. Частично сохранилась надпись у мч. Ермолая – IE. Остальные образы определяются иконографически. Принцип их последовательности, вероятнее всего, был связан с минологием. Святые Косма и Дамиан Асийские имеют общий день памяти – 1 ноября (01.03 при начале церковного года с 1 сентября), соответственно, минологическая связь между их фигурами будет нейтральной, а Ермолай и его духовный сын Пантелеимон имеют разные дни поминовения: 26 июля (26.11) и 27 июля (27.11). В этом случае календарная связь между образами пойдёт от более ранней памяти к более поздней, от Ермолая к Пантелеимону (слева направо), и будет совпадать с общим направлением пространственных связей сцен росписи Никольского придела (ил. 7). Это, в частности, объясняет расположение целителя Пантелеимона именно на южном, а не на северном склоне арки.



Ил. 7. Схема пространственных взаимосвязей образов целителей на арке южной апсиды (Никольского придела). Рисунок автора

[3] Так, святые целители Косма и Дамиан располагались напротив друг друга в арке входа в жертвенник новгородской церкви Успения на Волотовом поле (1363) и в арке входа в диаконник церкви Феодора Стратилата на Ручью (80–90-е гг. XIV в.) [см.: Царевская 2007, 93].



Ил. 8. Пространственные взаимосвязи сцен и образов Никольского придела. Схема автора

Таким образом, в стенописи Никольского придела собора Рождества Богородицы главным принципом, по которому размещались сюжеты житийного цикла святителя, был принцип парности (ил. 8). Внутри пары сцены и образы отбирались по иконографическому подобию, тематическому соответствию и ходу (направлению) календарной памяти. Решающее значение имела ось симметрии апсиды, относительно которой композиции и располагались в пространстве диаконника, что обеспечивало живописной декорации визуальное и смысловое равновесие. Сам принцип оформления пространства, где пару составляли сцены, размещённые напротив друг друга и объединённые общей темой (либо её развивающие), обладал завершённостью и своего рода целостностью. Это существенно отличало его от линейного, исторического типа повествования, более простого для восприятия и изобразительной концепции. Обнаруженный принцип визуализации Жития свт. Николая Мирликийского явился универсальным как для придела в целом, так и для отдельных его частей.

Библиография

Гусева 1999 – *Гусева Э. К.* Роспись Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря и житийные иконы Дионисия // Ферапонтовский сборник. Вып. V / Под ред. Г. И. Вздорнова. Москва, Ферапонтово, 1999. С. 173–183.

Рыбаков 2005 – *Рыбаков А. А.* Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / Под ред. Л. И. Лифшиц. Москва, 2005. С. 205–210.

Сарабьянов 2012 – *Сарабьянов В. Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. В 2-х частях. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 23–93.

Сарабьянов 1988 – *Сарабьянов В. Д.* История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. Москва, 1988. С. 9–98.

Шалина 2005 – *Шалина И. А.* Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / Под ред. Л. И. Лифшиц. Москва, 2005. С. 163–189.

Шелкова 2007 – *Шелкова Е. Н.* Приёмы работы мастеров при написании композиций «поставлений» Николая Чудотворца в Рождественском соборе // Ферапонтовские чтения 2004–2006. Вып. 1: История и культура монастырей Русского Севера. Ферапонтово, 2007. С. 129–137.

Шелкова 2013 – *Шелкова Е. Н.* Стенопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 год. Росписи Никольского придела. Каталог // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9 (дата обращения: 06.11.2023).

Царевская 2007 – *Царевская Т. Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. Москва, 2007.

References

Guseva 1999 – Guseva E. K. Painting of the Nikolsky Chapel of the Nativity Cathedral of the Ferapontov Monastery and the Hagiographic Icons of Dionysius. *Ferapontov Collection*. Is. 5. Ed. by G. I. Vzdornova. Moscow, Ferapontovo, 1999. Pp. 173–183. In Russian.

Rybakov 2005 – Rybakov A. A. The Image of St. Nicholas the Wonderworker in the Works of Dionysius and His Workshop. *Ancient Russian and post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th – the Beginning of the 16th Century*. Moscow, 2005. Pp. 205–210. In Russian.

Sarabyanov 2012 – Sarabyanov V. D. The Image of the Priesthood in the Paintings of St. Sophia of Kiev. Part 2: The Program of St. Sophia Cathedral and Ancient Russian Monuments of the XI–XII Centuries. *Art Studies*. 2012. 3–4. Pp. 23–93. In Russian.

Sarabyanov 1988 – Sarabyanov V. D. The History of Architectural and Artistic Monuments of Ferapontov Monastery. *Ferapontov Collection*. Is. 2. Moscow, 1988. Pp. 9–98. In Russian.

Shalina 2005 – Shalina I. A. The Chronicle Record of Dionysius and the Features of the Murals of the Side Aisles of the Ferapontov Monastery Cathedral. *Ancient Russian and post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th – the Beginning of the 16th Century*. Moscow, 2005. Pp. 163–189. In Russian.

Shelkova 2007 – Shelkova E. N. Techniques of the Masters in Writing Compositions of Nicholas the Wonderworker's "postavleniya" in the Cathedral of the Nativity. *Ferapontov Readings 2004–2006*. Is. 1: History and Culture of Monasteries of the Russian North. Ferapontovo, 2007. Pp. 129–137. In Russian.

Shelkova 2013 – Shelkova E. N. Wall Painting of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Ferapontov Monastery. Dionysius. 1502. Paintings of the Nikolsky chapel. Catalog. *Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve*. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9.

Tsarevskaya 2007 – Tsarevskaya T. Yu. The Painting of the Church of Theodore Stratilat on the Stream in Novgorod and Its Place in the Art of Byzantium and Russia of the Second Half of the 14th Century. Moscow, 2007. In Russian.

Информация об авторе
Ольга Владимировна Силина
ведущий методист экскурсионно-методического отдела
Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника
Российская Федерация, 161120, Ферапонтово, ул. Каргопольская, 8
соискатель кафедры русского искусства
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-0145-3720
e-mail: silina.mfd@gmail.com

Information about the author
Olga V. Silina
Leading Methodologist of the Excursion and Methodical Department
Museum of Dionisy's Frescoes,
The Branch of Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve
8, Kargopolskaya St., Ferapontovo, 161120, Russian Federation
PhD Applicant of Russian Art Department
Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts
17, Universitetskaya Embankment, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-0145-3720
e-mail: silina.mfd@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 21.03.2024
Принят к публикации / Accepted 20.05.2024