

МАССОВАЯ
БИБЛИОТЕЧКА
ПО ИСКУССТВУ

ДИОНИСИЙ





Г. ЧУГУНОВ

ДИОНИСИЙ

Ленинград «Художник РСФСР» 1979

Ц $\frac{80102-182}{М 173(03)-79}$ 300-78

© Издательство «Художник РСФСР», 1979

До сего времени Дионисий представляет собой загадку. Сущность его творчества, основы его живописного мышления, художественный метод изучены еще недостаточно и вызывают противоречивые суждения. В сущности, строго научное изучение творчества древнерусского мастера началось совсем недавно — с 1950-х, в особенности, с 1970-х годов.

Неясно, когда родился Дионисий. Принято считать, что это произошло в 1430—1440-е годы, ибо тридцатью—сорока годами позже художник почитался уже известным на Руси мастером. Вряд ли моложе тридцати пяти лет Дионисий мог столь прославиться.

Дату смерти художника мы знаем также приблизительно. Последними из дошедших до нас работ Дионисия были две иконы для церкви в Павлово-Обнорском монастыре, датируемые 1500 годом¹. В 1508 году ответственный великокняжеский заказ — роспись Благовещенского собора Московского Кремля — исполнял не Дионисий, а «мастер Феодосий, Деонисиев сын с братиею». Это заставляет предполагать, что прославленный художник или к этому времени скончался, или пребывал в немощи.

Неизвестно, где родился художник и кто были его родители. Догадывались, что Дионисий не «худого» рода, и это оказалось верным: в синодике (хранящемся в Кирилло-Белозерском художественном заповеднике и в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина) перечислен род художника, который начинается с царевича Петра. Какая историческая личность имеется в виду, установить не удалось, однако синодик убеждает, что род Дионисия очень знатного происхождения. К сожалению, список составлен так небрежно и запутанно, что определить непосредственных предков художника невозможно².

Неясно также, у кого учился Дионисий; некоторые исследователи его творчества, например В. Н. Лазарев, предполагают, что учителем художника мог быть иконник Митрофан. Таким образом, биография Дионисия известна весьма фрагментарно; случайные сведения в летописи или житиях лишь изредка дают возможность догадываться о тех или иных событиях, чаще они делают жизнь художника еще более таинственной. Например, возникает вопрос — каким образом человек столь высокого рода оказался живописцем? Случай беспрецедентный в истории Руси, и ответить на этот вопрос по меньшей мере трудно. Отрывочные сведения о Дионисии в раз-

личных житиях и летописях помогли лишь составить довольно значительный список его произведений, большинство которых или не сохранилось, или не раскрыто, или не опознано.

Еще недавно в истории древнерусского искусства бесспорными творениями Дионисия считались «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского монастыря в Москве (Государственная Третьяковская галерея), две иконы из Павлово-Обнорского монастыря близ Вологды — «Спас в силах» и «Распятие» (Государственная Третьяковская галерея) — и часть росписей в церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Теперь к этим работам присоединяют две житийные иконы — митрополита Петра (Успенский собор Московского Кремля) и митрополита Алексия (Государственная Третьяковская галерея) — и некоторые произведения, в частности, из иконостаса церкви Ферапонтова монастыря.

Именно эти работы, составляющие столь небольшой перечень, и являются основой для представления о творчестве Дионисия, характеристики его мировосприятия и системы художественного языка. Однако кроме них существует еще ряд произведений, принадлежность которых Дионисию хотя и не признается бесспорной, но тем не менее считается, что их образный и живописно-пластический строй близки произведениям художника. Источник их происхождения, вероятно, мастерская Дионисия.

Первой известной работой Дионисия была роспись церкви Рождества Богородицы в Пафнутьев-Боровском монастыре, которую он исполнил вместе с иконником Митрофаном (1467). Автор жития Пафнутия Боровского, значительный русский писатель XV века Вассиан Рыло, называет имя Дионисия вторым, отмечая тем самым старшинство Митрофана. Характеризуя живописцев, Вассиан Рыло говорит о них как о «пресловущих тогда паче всех в таковем деле»³, то есть в росписи церквей.

Следующей известной работой живописца были иконы, созданные в «новую церковь святой Богородицы». Сейчас установлено, что названная церковь не что иное, как Успенский собор Московского Кремля. Этот заказ был сделан Дионисию по инициативе Вассиана Рыло, который был связан с Дионисием еще во время работы последнего в Пафнутьев-Боровском монастыре. Вместе со священником Тимофеем, Ярцом и Коней Дионисий, их руководитель (его имя в летописи поставлено на первое место), в 1481 году

выполнил деисус, серию праздников и несколько икон с изображением пророков. Летописец так характеризует эту работу: «Иже и написаша чудно вельми». Он же сообщает, что Дионисий и его помощники получили за свою работу гигантскую по тем временам сумму — сто рублей⁴. И поразительно высокая оплата труда и предоставление такого ответственного заказа (Успенский собор главным русским храмом) — все это убеждает в том, что к началу 1480-х годов Дионисий почитался славнейшим русским живописцем.

Иконы Успенского собора почти не сохранились. Погибли и росписи церкви Рождества Богородицы Пафнутьев-Боровского монастыря. Также не сохранились датируемые концом 1480-х годов дионисиевские росписи сгоревшей в 1547 году Спасской церкви Чигасова монастыря в Москве.

Почти та же судьба постигла иконы и роспись соборной церкви Успения Богоматери в Иосифо-Волоколамском монастыре. Над его украшением под руководством Дионисия работали сыновья художника Феодосий и Владимир, старец Паисий и два братанича (племянника) Иосифа Волоцкого — Досифей и Вассиан. Заказ был велик: в описи монастырского храма, ризницы и библиотеки (составленной старцем Зосимой и книгохранителем Паисием) насчитывается восемьдесят семь икон Дионисия. Надо полагать, что исполнялся заказ художниками раздельно: кроме авторских работ Дионисия, в описи отмечены двадцать икон Феодосия, семнадцать — Владимира, двадцать — Паисия и так далее.

Дионисий был приглашен игуменом и основателем этого монастыря Иосифом Волоцким — крупнейшим религиозным писателем, философом и церковным деятелем. Автор жития о нем Савва Черный, епископ Крутицкий, с большим почтением отзывается о работе художников, называя их «изыщными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы»⁵.

Некоторые летописные упоминания о художнике проливают свет на его всерусскую славу и огромную ценность его произведений. Например, когда у Иосифа Волоцкого зашла распря с удельным князем Волоколамским Федором Борисовичем, «начать преподобный (игумен.— Г. Ч.) князя мздою утешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисьева». Автор поставил иконы Дионисия рядом с иконами Рублева, а произведения последнего уже в то время полагалось особо оговаривать в духовном завещании.

Первой по времени дошедшей до нас подлинной работой Дионисия является икона «Богоматерь Одигитрия», датируемая 1482 годом. И все же она не дает оснований для всесторонней характеристики творчества художника этого времени. Дело в том, что «Богоматерь Одигитрия», почитавшаяся русской святыней, была греческого происхождения; во время пожара она сильно обгорела, лишившись красочного слоя, и Дионисию был дан заказ в точности повторить оригинал на той же (уцелевшей) доске: «И написа Денисей иконник на той же дъске в той же образ»⁶.

Нередко связывают с Дионисием роспись старого Похвальского придела московского Успенского собора, которую трактуют или как раннюю работу художника, или как произведение близких ему предшественников. Действительно, в стилистике этих фресок есть общее с ферапонтовскими росписями — удлиненность фигур, светлый колорит, решенный на принципе тональности, и все-таки между ними больше различий, чем сходства. Фрески Похвальского придела более монументальны, в них отчетливо главенствует живописный принцип: обобщенные формы лишены детализации, переданы энергичной живописной лепкой, нет и намека на ферапонтовскую изящную разделку мелких черт ликов, напротив, — крупные, резко очерченные носы, большие глаза. И наконец, в них ярко выражена эмоциональность образов, что было совершенно не свойственно творчеству Дионисия в 1480-е годы. Вероятнее всего, что эти фрески принадлежат учителю Дионисия Митрофану, о котором высоко отзывается Вассиан Рыло.

Житийные иконы митрополитов Петра и Алексия, исполненные, видимо, в 1480-е годы, дают возможность более подробного художественного анализа и обобщений.

Митрополиты Петр и Алексий призывали к национальному единству и всемерно поддерживали русских князей в борьбе с Золотой Ордой.

В 1480 году, после великого стояния на реке Угре, русское воинство, руководимое Иваном III Васильевичем, добилось окончательной победы над монголами. С этим событием связывается исполнение иконостаса нового Успенского собора, памятника освобождению Руси от монгольского ига. Поэтому закономерно было появление и житийных икон Петра и Алексия. Идея борьбы за независимость и укрепление Русского государства ярко проявилась

в клеймах иконы митрополита Алексия, который, вероятно, дважды бывал в Орде как представитель Руси. Наиболее интересным среди клейм, отражающих эти его поездки (посещение Бардабека в Орде, встреча с ханом), является клеймо, повествующее об исцелении митрополитом Алексием Тайдулы — жены золотоордынского хана. Летописи рассказывают, что от успеха этого деяния зависело многое и, в первую очередь, выигрыш времени для подготовки к борьбе против Орды.

По композиционному, живописно-пластическому и образному решению оба произведения очень близки между собою. И в том и в другом — большие средники, в которых свободно размещены стоящие фигуры митрополитов, одинаковое количество клейм, близкие форматы досок и поразительное единство, почти аналогия красочной палитры.

И Петр и Алексей подчеркнута отстранены от всего материального, связанного с их мирской деятельностью. Эпизоды их жизни, представленные в клеймах, отражают наиболее значительные события и характеризуют митрополитов, как людей, хотя и живущих в миру, но в то же время далеких от него. Другими словами, художник создал не всесторонние образы, а выразил духовную сущность этих людей.

Такая характеристика сделана Дионисием чрезвычайно доходчиво. Пропорции деталей изображения, компоновка фигуры в среднике, композиции клейм организуют спокойный, размеренный, сдержанно-торжественный ритм. Человеку, живущему в таком ритме, свойственны ясность мирозерцания, покой духа и твердость воли, сомнения ему неведомы.

Еще более значительным средством в создании образов является цвет. Определяющим цветом обеих икон, на основе которого строится тональность произведения, является белый. В трудах деятелей церкви белый цвет трактуется как символ духовной силы, находящейся в покое. Дионисий, столь решительно применивший этот цвет как символ духовности митрополитов, а также близко знакомый с лучшими представителями русской философской мысли того времени, должен был хорошо знать древнее учение о символике цвета. Необходимо отметить, что такое широкое использование белого цвета ранее в русском искусстве не наблюдается.

Прекрасно увязываются с основным цветом желтые, светло-голубые и легкие зеленые тона; задачу акцентирования цветовой композиции выполняют ритмически организованные небольшие пятна черного и красного цветов в клеймах — проемы входов в церкви, хитоны святых.

Сами фигуры Петра и Алексея решены без всякого намека на объем и как бы совсем лишены веса. Это живописное «безвесие» (фигуры, лишенные тяжести) еще раз подчеркивает духовную сущность митрополитов.

Такое настойчивое стремление отделить духовную основу чело- века от его физической жизни было новым явлением в русской иконописи. В эпоху Рублева столь четкого разделения еще не было. Образы в иконах рублевской школы отличаются благородной простотой, жесты и позы персонажей — жизненной естественностью, лики исполнены духовной значимости, на каждом из них видна печать непосредственного, хотя и сдержанного, переживания того или иного события и сознание важности этого события. Образы Рублева были гармоничными, их выразительность нерасторжима с эмоциональной сущностью.

В произведениях Дионисия эта гармония исчезла. Удлиненные фигуры, очерченные мягким контуром, расцвеченные красками нежнейших сочетаний, словно парят в пространстве.

Персонажи дионисиевых икон в значительной степени лишены естественности человеческого отклика на события. Их движения скорее условны, чем жизненны, жесты обычно символизируют чувство, а не выражают его, та или иная поза почти обязательна при передаче данного состояния. Определенная степень такой условности свойственна всей древнерусской живописи; Дионисий придал условности характер всеобщности. Значение символики всех компонентов произведения резко возросло. Это привело к логической и почти рациональной конструктивности всех средств художественного выражения. С мастерством виртуоза художник использует композицию, ритм, цвет, линию для наиболее цельного и точного выражения сложнейших образно-художественных задач. Эта логическая конструктивность весьма открыто читается в работах Дионисия 1480-х годов, что придает им характер творения в высокой степени разумного, но лишенного теплоты эмоционального переживания.

Особенности дионисиевой иконописи были следствием глубокого процесса, происходившего в конце XV века в русском искусстве, когда завершалось развитие и само существование великой Московской школы живописи и нарождался, проявляясь пока лишь некоторыми внешними признаками, новый этап русской иконописи, отчетливо выразившийся в XVI веке. основополагающие причины этого процесса, в свою очередь, теснейшим образом связаны с коренными преобразованиями религиозной жизни Русского государства.

В конце XV века противоречия между жизнью русского человека и религией усилились, и в эпоху деятельности Дионисия этот процесс проходил с поражающей быстротой. Не случайно на территории Руси возникали один за другим десятки монастырей. С 1340 по 1440 год образовалось сто пятьдесят обителей. Однако даже монастырским уставом нельзя уже было отгородиться от жизни бурно развивающегося общества. Накопление богатств быстро захватило монастыри. Они приобретали обширные земли, крепостных крестьян, получали щедрые дары князей. Из тихих обителей они превращались в крепости, становясь опорными пунктами абсолютизма.

Этот процесс не остался незамеченным современниками. Многие наблюдали обогащение монастырей, несовместимое со старыми принципами их существования. Псывлялись недовольные, возникал все больший разлад в управлении церковью.

В 1483 году пятнадцать «больших» старцев демонстративно покинули Кирилло-Белозерский монастырь, восстав против присоединения к монастырю новых земель. Движение нестяжателей, как стали называть ревнителей старых принципов монастырской жизни, ширилось и росло. Духовными руководителями их были Нил Сорский, Гурий Тушин, Вассиан Патрикеев. Нил Сорский, выступая против «вещелюбия», говорил, что «съсуди злати и сребрени и самыа священныя не подобает имети, тако же и прочая украшения излишня»⁷.

Учение Нила Сорского, крупнейшего на Руси философа во второй половине XV—начале XVI века, является чрезвычайно важным для понимания главных особенностей мировоззрения Дионисия, которое имеет много общего с философией Нила Сорского. Хотя утверждать существование этой связи с документальной до-



БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ. 1482



МИТРОПОЛИТ ПЕТР 1480-е гг.

казательностью невозможно, ибо такого рода свидетельств не существует, само творчество художника достаточно убедительно говорит о близости взглядов Дионисия и Нила Сорского, вернее, о влиянии последнего на художника. Это заставляет коснуться хотя бы основной мысли философа.

Нестыжательство было лишь приводящей, не главной мыслью в учении Нила Сорского. Он призывал к нравственному очищению и самосовершенствованию, указывая путь к самопостижению через умное, «сердечное делание». Однако философ отлично понимал многочисленность путей человеческих к совершенству. Он был человеком широких и свободных представлений, не видя греха в том, если тому или другому человеку не по силам будет указанный путь; в этом случае он советовал: «преложи помыслы на иную некую вещь Божественную или человеческую»⁸, но предупреждал: «Но горе нам, яко не познаваем душ наших, ни разумеем, в кое жительство звани быхом»⁹.

Идея «умного» делания проникла в Россию главным образом через Афон в 20-х годах XIV века. К середине следующего века возникшие в Византии «экстатические формы византийского подвижничества уступили на Руси место спокойному «деланию сердечному»¹⁰.

Надо полагать, что в 1470-е годы Дионисий был еще далек от этих идей и не помышлял о пути самосовершенствования. Известно, что художник не соблюдал посты, а в ту пору это считалось большим грехом. Работая в Пафнутьев-Боровском монастыре, Дионисий однажды принес в обитель «ходило агнче с яйцы учинено» (то есть баранью ногу, зажаренную с яйцами), а между тем игуменом Пафнутием было строго заказано вносить в монастырь скромное. За это послушание, как рассказывает Вассиан Рыло в «Житии Пафнутия Боровского», с Дионисием приключился «недуг лют», «нападе скоробь», то есть чесотка, так что тело его «в един час, яко един струп сляся». Пафнутий простил Дионисия, «повелел ударити в било» (колокол), и художник был спасен: «абне болезнь его отбеже»¹¹. Таким образом, в 1470-е годы мирские радости еще были слишком важны для Дионисия.

Художник до конца дней своих так и не вступил на путь иночества, обычный для иконописцев той эпохи, а остался мирским живописцем — это очень важное обстоятельство для понимания ми-

ровоззрения Дионисия. «Всяка [...] мера изящна по премудрых»— эта мысль Нила Сорского, в основе которой лежит широкая терпимость и любовь к человеку, была, вероятно, диалектически воспринята Дионисием. Далекая от фанатической церковной непримиримости и изуверского догматизма, она позволила ему трезво и реалистически соотнести свои стремления с силами и возможностями.

Нет сомнения в том, что Дионисий воспринял византийские идеи, преобразованные Нилом Сорским для возможности их постижения и принятия на Руси; во всяком случае, они отразились в произведениях художника. Уже в иконах митрополитов Петра и Алексия отчетливо проявилось противопоставление мирского духовному. И все-таки было бы ошибочным считать, что учение об «умном делании» было принято тогда Дионисием всем сердцем; оно было принято, но только разумом: не случайно в иконах наблюдается такая холодноватая «мозговая» построенность и «железная» логика мысли. Во фресках ферапонтова собора Рождества Богородицы эта четкая логическая конструктивность, сохранившаяся в своей основе, лишилась той обаятельности, которая характерна для икон митрополитов. А в иконе «Распятие» логичность композиции оказалась до такой степени соединена с ее душевностью, что впору говорить не об «умном», а, скорее, о «сердечном делании». Что послужило причиной такого изменения в мировоззрении Дионисия? Естественность ли его развития, постепенного и непрерывного, или какое-то событие, ускорившее этот процесс? Некоторые косвенные доказательства склоняют принять второе предположение. Практически это могло выразиться поездкой на Афон—центр тогдашней православно-религиозной философии. Такая поездка могла состояться в конце 1480-х—начале 1490-х годов, когда летописи молчат о каких бы то ни было делах Дионисия в русских церквах. Если допустить эту вероятность, становятся понятными многие неясности, возникающие при изучении росписей в соборе Ферапонтова монастыря.

Наиболее значительной личностью, влиявшей на различные сферы жизни Ферапонтова монастыря в 1470—1500 годы, нужно считать Иоасафа, происходившего из рода князей Оболенских. Он принял постриг в этом монастыре и был впоследствии в нем игуменом, в 1481 году его возвели в сан архиепископа и дали Ростовскую



МИТРОПОЛИТ АЛЕКСИЙ. 1490-е гг.



АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ ИСЦЕЛЯЕТ ТАЙДУЛУ. КЛЕЙМО ИКОНЫ «МИТРОПОЛИТ АЛЕКСИЙ»

епархию, куда входил и Ферапонтов монастырь. Однако, прожив в Ростове восемь лет, Иоасаф вернулся в Ферапонтов, отказавшись от новой епархии, которую ему предложили в 1489 году. Таким образом, Ферапонтов монастырь был для Иоасафа как бы средоточием его помыслов и стремлений. Поэтому не удивительно, что именно он нашел средства, необходимые для постройки каменного собора Рождества Богородицы (1490) и его росписи. Есть все основания предполагать, что Иоасаф, являясь родственником Василиана Рыло, хорошо знал Дионисия и почитал его творчество. Но особая близость между Иоасафом и Дионисием, по-видимому, возникла по причине общности их религиозно-философских взглядов. Иоасафу была чрезвычайно близка идея «умного делания», он посвятил ей свою жизнь, отказавшись от официальной церковной карьеры.

Именно такой внутренней общностью можно объяснить довольно странное обстоятельство: Дионисий, выполнявший великокняжеские заказы и получавший очень большие деньги, вдруг принял заказ на роспись церкви в заштатном монастыре, в глуши, куда и княжеский возок добирался лишь за два месяца, в бедной обители, не имевшей возможности на свои доходы ни построить храм, ни расписать его. В таком освещении становится понятным согласие Дионисия работать в Ферапонтове.

Впервые в русской литературе о росписях собора Рождества Богородицы упомянул И. Бриллиантов в 1899 году, через девять лет К. Романов сделал о них большое сообщение, а спустя еще два года В. Георгиевский выпустил книгу «Фрески Ферапонтова монастыря». Так был открыт выдающийся памятник древнерусской стенописи, подобного которому более не сохранилось.

На софите северного входа в собор до сего времени отлично сохранилась надпись, сделанная самими авторами фресок: «В лето 700[3] месяца августа в 6 день на преображение Господа нашего Иисуса Христа начата бысть [по] дписивати церковь а кончана на 2 лето месяца сентявреа в 8 [день] на Рождество пресвятыя владычица наша Богородица Мариа и при благоверном князе Василие Ивановиче всея Руси и при арх[иепископе] Тихоне, а писци Деонисие иконник с своими ча[д]ы. О владыко Христе всех царю избави их Господи мук вечных»¹². Первую датировку росписи, 1500—1502 годы, установил крупнейший русский ученый К. Романов. Од-

нако она оказалась неточной. Дело в том, что последняя буква, обозначающая дату в надписи, сделанной художниками (в старославянском письме вместо цифр писали буквы), сильно стерлась, и сейчас установить ее можно, пожалуй, лишь логическим путем. Это повлекло за собой несколько новых датировок. По последним весьма убедительным данным роспись собора Рождества Богоматери относится к 1495—1496 годам¹³.

Иконография фресок ферапонтова собора во многом не имеет прецедента в стенописи русских церквей. Никогда не встречалось прежде изображение Иоанна Предтечи в жертвеннике, не известны более ранние сюжеты, рассказывающие о Василии Великом, Григории Богослове и Иоанне Златоусте, не было и изображений Вселенских соборов. И наконец, акафист Богородицы — большой цикл росписей,— надо полагать, впервые появился в Ферапонтове. Однако было бы неверно думать, что Дионисий самостоятельно ввел такие сюжеты: все они уже были известны в Греции, Византии, отдельные сюжеты встречались в сербских и болгарских церквях. Маловероятно, что Дионисий, следуя только рассказам, решил столь сильно изменить канон росписи собора. Чтобы пойти на такой смелый шаг, Дионисий должен был видеть эти росписи, а он мог их видеть, будучи на Афоне. Правда, решение многих сюжетов заметно отличается от афонских или сербских росписей, но тогда еще не существовало строгих канонов данных сюжетов, и Дионисий мог воспользоваться этим обстоятельством. В основе собственной композиционной трактовки сюжетов лежит стремление Дионисия самостоятельно осмыслить некоторые догмы христианского учения. Повествование о житии Богоматери — то, что было основной целью всех предыдущих живописцев, украшавших храмы Рождества, для Дионисия стало второстепенной задачей. Главной его целью явилось прославление Богородицы, ее славословие. Весь цикл акафиста представляется единым гимном «Радуйся» — это неизменный лейтмотив росписей. «Иллюстрируя повествовательные песни акафиста,— замечает исследователь древней живописи И. Данилова,— греческие и славянские художники выбирали для изображения те моменты, которые отличают их друг от друга. Внимание ферапонтовского иллюстратора привлекает, напротив, то общее, что соединяет отдельные песни в единое целое. Это создает не только единство внутренней темы [...] но





СВЯТОЙ МУЧЕНИК. РОСПИСЬ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ. 1495—1496

← ПОРТАЛЬНАЯ ФРЕСКА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ, 1495—1496

и единство композиционного принципа, так как почти все изображения построены по схеме «предстояния»¹⁴.

Большинство фресок, объединенных по своей тематике в несколько серий, построены, в сущности, на одном композиционном принципе (например, «Вселенские соборы»). Дионисий создал опеределенный ритм всего цикла росписей. Спокойная уверенность, незыблемость, незамутненная чистота духа — вот к чему стремился художник, организуя общую ритмику росписей, которая ассоциируется с медленной величавой поступью. Во фресках почти нет никакого внешнего движения.

На фоне этой тишины и спокойствия, внешней статичности (иногда при внутреннем напряжении) обычные человеческие движения (взмах руки Николая святителя во «Вселенском соборе» или движение Христа в «Исцелении слепого») воспринимаются необычайно экспрессивными.

Кроме композиционного принципа и единого ритма, объединяющим элементом росписи является цветовая тональность. «Нежная яркость красок», как выразился В. Георгиевский, характерна для всех фресок. Нежнейшие оттенки розового, желтого, зеленого, фиолетового, серого и других цветов комбинируются в гармоничные красочные сочетания, лишь кое-где отмеченные глубоким красным или коричневым цветом. Однако самым распространенным явился голубой лазурный цвет, вошедший почти во все фрески как тонально объединяющее начало.

Цветовое богатство фресок и, главное, мягкая, нежная тональность, объединяющая росписи, явилась своеобразной загадкой для К. Романова и В. Георгиевского. Действительно, история не знает примеров, близких тому, который можно наблюдать в соборе Рождества Богородицы. По обыкновению, росписи русских храмов XV — начала XVI века гораздо более контрастны по цвету и производят впечатление не женственной мягкости, как в Ферапонтове, а мужественного спокойствия.

На некоторых фресках собора Рождества Богородицы исследователю древнерусской живописи И. Кочеткову удалось обнаружить остатки киновари — одной из наиболее распространенных красок в древнерусской стенописи того времени. Сейчас киновари совершенно нет в росписях храма: факт весьма странный, казалось бы, необъяснимый. Дальнейшие исследования привели к выводу, что

красный цвет был во многих фресках, а также употреблялся для разделок (цветные полосы между отдельными сюжетами), однако за несколько веков он изменился до неузнаваемости и превратился в серо-голубой. Сильнейшему изменению подверглись также голубой цвет фонов на многих фресках и зеленый цвет поземов. Если представить себе первоначальный вид росписей с учетом яркой киновари, глубокого голубого цвета и мощной зелени, то весь характер росписей предстанет совершенно иным. Изыск и цветовая тонкость ферапонтовских росписей — это печать времени. Подлинное цветовое решение фресок в значительной степени было основано на контрастах, что придавало им мужественный акцент. Таким образом, характер росписей храма не выходил из руслу стиля, который известен нам по памятникам того времени. И далее: то странное противоречие между цветовой гаммой дионисиевых росписей и его же икон теперь поддается объяснению.

Элементом, играющим роль объединяющего начала, является строгая логическая основа при построении цикла. Это типичная особенность всего творчества Дионисия, но, в отличие от его предыдущих работ, логика конструктивного замысла не выходит на первый план, она достаточно завуалирована. Геометрическая точность расположения фресок относительно друг друга дает дополнительный смысловой акцент, рассчитанный на восприятие человека, входящего в храм. Он охватывал взглядом порталную фреску, строго по центру которой изображена «Богоматерь Знамение». По той же вертикальной оси, но уже в самом соборе на уровне парусов он видел затем «Богоматерь Знамение», несколько ниже — «Покров Богоматери», а еще ниже, сквозь открытые царские врата в конхе алтаря — изображение Богоматери с младенцем. Таким образом, тема росписи, ее смысл становились сразу понятными.

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению фресок, необходимо сказать об их авторстве. Дело в том, что многие исследователи считают нужным определить «руку» каждого художника: самого Дионисия, его сыновей Феодосия и Владимира, а кроме того, неких помощников, о существовании которых делались предположения. Такое разграничение представляется весьма сомнительным: объединяющего начала во фресках несравненно больше, нежели разъединяющего. Некоторые исследователи относят авторство Дионисия к одним фрескам, иные — к другим. Надо полагать,





что Дионисий, будучи руководителем живописцев и их отцом, так или иначе участвовал в росписи абсолютного большинства фресок.

Собор был расписан не только внутри, но и частью снаружи. На главном, западном, фасаде хорошо сохранилась фреска, которая встречала человека, входящего в монастырь¹⁵, и давала нужное направление мыслям и чувствам. Роспись посвящена Рождеству Богоматери и состоит из трех поясов. Верхний — деисус, средний составляют две сцены — «Рождество Богоматери» и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной», нижний — архангелы, слева от портала — Михаил, на свитке у которого написано: «Божий есмь воевода, оружие движу на высоту устрашая», справа от портала — Гавриил, держащий в руках свиток с надписью: «Ангел господень напишет имена входящих в храм». В центре порталной арки изображена Богоматерь с припавшими к ней по бокам Иоанном Дамаскином и Косьмой Маюмским — византийскими религиозными поэтами, воспевавшими Богоматерь.

Портальная фреска — прелюдия росписи собора. Акафист начинается уже здесь или, точнее, здесь основательно подготавливается его восприятие. Главную роль в этом играют сцены из жизни Богоматери. Образы персонажей исполнены необычайной душевной деликатности. Движения плавные, незаконченные, жесты намечены, но не завершены, участники сцены лишь обозначают касание, но не касаются друг друга. Композиция построена на основе строгого овала, объединяющего всех изображенных замкнутой линией. Нежнейшая голубоватая тональность фрески объединяет легкие, светлые розовые, зеленые, желтые тона. Мягкие, закругленные контуры одной формы повторяются в другой. Фигуры легки и живописно бесвесны. Все эти элементы художественного языка согласованы общей ритмикой, плавной и замедленной.

В трактовке сцен Дионисий сместил обычные логические центры композиций. Главное действующее лицо — Анна — в значительной степени перестает быть таковым. Например, в сцене купания младенца она становится в ряд с другими персонажами, а центром оказывается Мария, и, таким образом, житийное изображение приобретает характер славословия, поклонения Богоматери. Так уже в порталной фреске Дионисий раскрывает смысл всей соборной росписи.

Наиболее эффективная точка восприятия росписей — центр собора. На самом освещенном его месте — куполе — изображен Христос-Вседержитель. По общему мнению, этот образ напоминает «Пантократора» из Софийского собора в Новгороде. Однако связь между ними чисто внешняя — в расположении рук, Евангелия. Сущность же образа сильно отличается от новгородского. В ферапонтовом «Христе-Вседержителе» нет грозной и непреклонной силы новгородского «Пантократора».

В барабане между окон шесть архангелов образуют медленное круговое шествие, остановленное обычным приемом древнерусского искусства: шестой архангел смотрит в противоположную остальным архангелам сторону, сдерживая их движение. Круговое движение фигур в барабане — типичная черта русских росписей, продиктованная архитектурой. Сами архангелы, особенно некоторые из них, например, Уриил, исполнены напряженного духовного горения и внутренней твердости.

Ниже, в парусах, — плохо сохранившиеся изображения евангелистов, между ними, на восточной стороне, — «Спас Нерукотворный». На четырех арках между столбами помещены медальоны с мучениками, мученицами и преподобными, восхитительные своим красочным богатством.

Еще ниже, на лбах вторых арок, расположены четыре сюжета, связывающиеся воедино общей мыслью. На южной стороне изображено учение Василия Великого, на западной — Григория Богослова, на северной — Иоанна Златоуста, на главной же, восточной, стороне изображена Богоматерь Знамение, которая благословляет и объединяет все учения. Это — один из основных циклов росписи собора, чрезвычайно важный для характеристики мировоззрения Дионисия. Нетрудно догадаться, что книги отцов церкви были основными источниками (разумеется, кроме священного писания) той религиозно-философской концепции, которой следовал художник. Ясно также, что решение писать эти фрески и, тем более, поместить их в центр собора исходило от Дионисия или, в крайнем случае, от Иоасафа и его ближайшего ученика князя Константина Макнувского, принявшего постриг и имя Кафьяна в 1489 году, взгляды которых были если и не общими, то очень близкими Дионисию.

В этих фресках склонность живописца к символике выразилась весьма отчетливо. Учение отцов церкви художник представил





в виде различных источников, спасающих от духовной жажды и наполняющих людей живительной влагой истинного знания. Однако Дионисий тем не ограничивается и дает градации значения и важности каждого учения. Если Василий Великий передает людям кубки, наполненные голубоватой водой, Григорий Богослов позволяет напитаться в маленьком ручье, то около Иоанна Златоуста изображено уже целое море, к которому припадают жаждающие света и знания. Но хотя эти учения и рознятся по силе своего воздействия, они едины как христианское мировоззрение, и Дионисий отмечает это, используя в трех фресках одну и ту же композиционную схему, разумеется, варьируя ее в каждой росписи. Так, на своем художественном языке трактует Дионисий религиозно-философские учения.

Следующий пояс росписей, охватывающий стены и столбы, посвящен акафисту Богоматери. Дионисий живописно трактует иконы и кондаки — отдельные части песнопения во славу Богоматери. Идущие одна за другой двухфигурные сцены создают мерный ритм, усложненный столь же ритмическими цветовыми всплесками темно-красного плаща Богоматери.

По направлению от юго-восточного столба по южной и северной стене идут еще тринадцать композиций, причем художник выделяет наиболее спокойные сюжеты и часто дает живописную трактовку некоторым частям акафиста, которые трудно назвать изобразительными. Например, на слова первого кондака «Взбранной воеводе победительная» Дионисий представил икону «Богоматерь Одигитрия запрестольная» на древке и вокруг нее святителей, дьякона и священника, а на слова одиннадцатого кондака «Пение всякое побеждается» изобразил Спаса с предстоящими и жаждущими исцеления¹⁶. И именно эти композиции, в которых нет и попытки что-либо рассказать, а есть только стремление словословить, оказываются художественно наиболее значительными.

Вся эта серия росписей, окаймляющих сбор, акцентируется тремя фресками, в которых как бы аккумулируется смысл акафиста на южной стене — «Похвала Пресвятой Богородицы», на северной — «О Тебе радуется» и на предалтарной — «Покров Пресвятой Богородицы». Они играют роль трех замковых камней, объединяющих все росписи, — и по своему расположению, и по значению сюжетов. В двух первых фресках, лежащих на противоположных стенах

повторяется не только композиция, но и в значительной мере содержание. И в той и в другой Богородица окружена как ангелами, так и людьми, и те и другие радуются ей и благодарят ее.

Третья фреска — «Покров Пресвятой Богородицы» — имеет уже иной смысл и, в отличие от первых двух, чисто русского происхождения. Идея «Покрова», то есть укрытия, защиты была чрезвычайно популярна на Руси с конца XII — начала XIII века, когда князь Андрей Боголюбский учредил праздник Покрова. С тех пор он приобрел любовь и почитание русских людей, видевших в Богородице защитницу русской земли от всяческих бед. Именно это побудило Дионисия сделать «Покров» центральной росписью собора.

Настоящей святыней храма воспринимается изображение Богородицы с младенцем Христом в конхе центральной апсиды. В решении ее лика выразился весь художественный гений Дионисия. Можно говорить о чрезвычайной геометрической и даже математической построенности этой фрески, о согласованности нимбов Богородицы, ангелов младенца Иисуса и круглых наверший трона как основе геометрической схемы композиции, можно сказать и о тональной завершенности росписи, и о линейной мягкости решения форм, и о значении овальных линий, объединяющихся двумя широкими округлыми цветными полосами, идущими по верху фрески. Однако перед гениальным решением самого лика Богородицы весь этот анализ воспринимается чем-то второстепенным. Множество чувств и мыслей, понятных человеку или далеких ему, наполняют образ и делают его необъятно большим.

В росписи конхи центральной апсиды проявилось качество, не свойственное раннему творчеству Дионисия, — глубокая эмоциональность образа, неразрывно связанная с его духовной сущностью. Ясность мировоззрения автора и простота художественного решения ставят эту его работу в непосредственную близость к творчеству Рублева. Даже среди блестящих росписей собора эта фреска выглядит одинокой.

На северном и южном сводах расположены евангельские сцены. В этих фресках внешнее движение персонажей выражено с гораздо большей полнотой — в них художник несколько меняет ритм, то замедляя его (тем самым приближаясь к ритму росписей на тему акафиста), то убыстряя, в зависимости от того или иного





сюжета. В некоторых композициях художественная символика, свойственная творчеству Дионисия, достигла глубокого выражения смысла явлений. Во фреске «Исцеление расслабленного» художник отмечает внутреннюю связь, образовавшуюся между Христом и расслабленным, передав это одинаковой трактовкой их одежды — цветовой и фактурной. Подобную же символику в использовании голубого цвета можно наблюдать во фреске «Пир у Симона фарисея».

Слева от главного алтаря находится жертвенник, на своде которого изображен Иоанн Предтеча, справа — придел Николы Угодника, который с благословляющими распростертыми руками написан на своде. По простоте и проникновенности образа это одна из наиболее значительных фресок собора. На стенах придела художник изобразил некоторые сцены жития Николы. Почти всю западную стену занимает роспись «Страшный суд», сильно испорченная в 1738 году при реставрации собора, на столбах — образы святых воинов-мучеников.

В юго-западном и северо-западном углах расположены фрески на темы шести Вселенских соборов. Появление их было совсем не случайно, ибо связывалось с усилением ереси в русской церкви. Отношение Дионисия к ересям можно легко понять по трактовке Вселенских соборов.

Как и все циклы росписей, фрески построены на единстве композиционного принципа. Этот элемент дает внешний ритмический ход, не вступающий в противоречие с общей ритмикой росписей. Однако в каждой отдельной фреске согласно ее содержанию ритмы меняются — от яростного столкновения противоположных церковных течений в Первом Вселенском соборе до примирения в последнем.

На протяжении всего цикла художник утверждает справедливость гнева святителей церкви и, напротив, неправедность обуреваемых сомнениями еретиков.

С «Вселенскими соборами» идейно связаны фрески «Видение брата Евлогия» и «Видение Петра Александрийского» (сюжеты, редко встречающиеся в русских церквях), также направленные против ересей.

Самой нижней частью росписей собора является пояс полотенец с декоративными кругами, рисунок которых ни разу не повторяется.

Впрочем, будучи декоративными, они обычно связываются композиционно с росписями, расположенными выше полотенец.

Такое содержание фресок собора Рождества Богородицы. Живописно-пластическая трактовка сюжетов имеет одну особенность, характерную для всей росписи.

Обращает на себя внимание подробная детализация, особенно в многофигурных сценах. Подчеркнутая графическая разработка одежды и украшений, архитектуры, предметов обихода (посуда, мебель), растительности характерна для большинства фресок. В соборе Рождества Богородицы подготовительные работы были проделаны необычайно тщательно, плоскость левкаса, состоявшего из извести, мелко рубленного льна и речного песка, гладко затиралась железной лопаткой и по ней можно было легко писать самые тонкие детали. Линейная разработка форм, однако, не входит в противоречие с живописно-пластической их трактовкой: по обыкновению, они находятся в полной гармонии, впрочем, это типично для большинства произведений древнерусского искусства. Каким же образом Дионисий смог допустить такую, в сущности, ненужную детализировку во фресках, расположенных на сводах и вверху стен? Ведь значение многих сцен и часто их художественное достоинство полностью раскрывается лишь в непосредственной от них близости. В связи с этим встает вопрос: что же лежало в основе художественного таланта Дионисия? Иконопись или стенопись? Ответить на него очень трудно, и все-таки при всем величии феррапонтовских росписей и гениальности отдельных фресок, вероятно, нужно признать, что иконопись была Дионисию ближе.

Иконостас собора создан, видимо, в те же годы. Его праздничный ряд утерян, а остальная часть разошлась по музеям, поэтому общее представление о нем составить нельзя. Можно говорить лишь об отдельных иконах, которые постепенно раскрываются реставраторами от поздних записей.

Более определенно можно сказать о деисусном чине, в решении которого видна общая композиционная мысль: головы и частью фигуры Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Гавриила и Михаила, святителей наклонены влево и вправо по направлению к центральной иконе Спаса, образуя тот же, что и во фресках, спокойный ритмический ход. Мягкие контуры форм, повторяющаяся округлость линий, то концентрирующихся, то почти затухающих,



СОШЕСТВИЕ ВО АД. 1495—1496.



БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ, 1495—1496

торжественное звучание красок при простоте их сочетаний — все эти черты являются общими для деисуса и типичными для творчества Дионисия. Значительно отличаются от этих произведений некоторые иконы из местного чина, например, «Сошествие во ад» и «Богоматерь Одигитрия» (обе в Государственном Русском музее). Они необычайно красочны и даже цветисты, что дает ощущение «пронзительной» радости. Это великолепное цветовое богатство художник использует чрезвычайно искусно. В иконе «Сошествие во ад» черный провал ада, смягченный серыми пятнами бесов, уравновешивается черными одеждами предстоящих, входами в пещеру и черным крестом. С другой стороны, сияющая золотом верхняя часть иконы поддержана такого же цвета архитектурными сооружениями и двумя ангелами в желтовато-голубоватых одеждах на фоне черного ада. Необходимость красочного равновесия привела художника к очень сложному цветовому ритму, создающему ощущение необычайной многолюдности, радостного праздника.

Сложное и логически продуманное цветовое решение свойственно и иконе «Богоматерь Одигитрия». В ней три цвета определяют колорит и играют равновеликую роль — темно-вишневый мафория Марии, золотисто-оранжевый плаща младенца Иисуса и различные оттенки фиолетового с зеленым (обрамление лика Богоматери, треугольник ее хитона и два пятна — у правой руки Богоматери и левой Иисуса). На последний цвет выпала также роль красочной акцентировки композиции.

Написанная Дионисием в 1482 году аналогичная икона позволяет сделать некоторые сравнения. Это все тот же тип «Богоматери Одигитрии бахромой украшенной», однако разница между иконами поразительная. В ранней работе бахрома идет только вокруг лика Богоматери, в поздней она занимает почти все поле изображения, окаймляя и плащ младенца. В одном случае бахрома представляет собою простую оторочку мафория материей иного цвета, в другом — это сложный и изысканный орнамент. Первая работа написана на сочетании двух основных красок, вторая характерна их необычайным разнообразием. Композиция правых рук Богоматери и Иисуса в раннем варианте характеризует отношение Марии к младенцу почти как матери к сыну; в позднем — система взаимоотношений их рук является настоящим богословским трактатом. Не случайно художник обеим рукам придал жест благослов-

ления, не случайно он поместил руку Иисуса на фоне треугольника хитона Богородицы, выделив ее цветовым контрастом. Такая характеристика этих жестов подтверждается образным решением Иисуса, начисто лишенного и намека на его детский возраст, что было явно присуще его образу в ранней иконе.

Образы и самой Марии очень разные в иконах. При всей духовности в ранней работе в нем отчетливо наблюдаются черты непосредственной связи с земной жизнью. Почти вертикально посаженная голова, широкие плечи, мафорий не повторяет, как в поздней работе, а, скорее, выявляет форму головы — эти и некоторые другие детали дают необходимый эффект. Во второй работе, напротив, все сделано для того, чтобы полностью исключить из образа все связывающее его с земной жизнью.

Таким образом, первая икона подчеркнута проста в своем художественном решении, вторая — изысканно сложна, первая — образно ясна, вторая проникнута философской изощренностью ума. Как будто не было росписи Богородицы в конхе главного алтаря ферапонтова собора, не было необычной для Дионисия цельности. И все-таки вряд ли можно сомневаться, по крайней мере, в участии Дионисия при создании иконы. Ясно одно — в этой работе наиболее сильно проявились те черты творчества Дионисия, которые роднят его с искусством следующего, XVI века.

Некоторые особенности в решении икон позволяют предполагать единство смысловой сущности фресок и иконостаса.

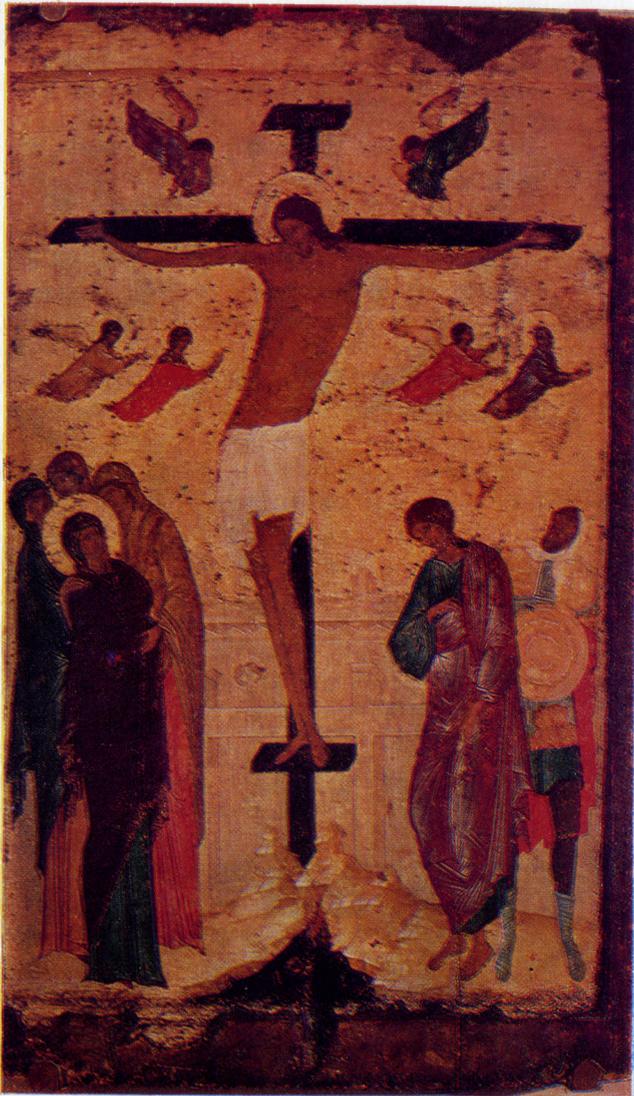
Фигуры в иконах, как и в росписях, лишены какого-либо активного движения, и даже то обозначение движения, которое указано канонами, художник сдерживает едва заметным изменением композиционной схемы и спокойствием ритма, создающегося самой структурой художественного решения. Как и в росписях, движение переносится внутрь человека, оно символизирует саморазвитие человека в его созерцательном, «сердечном делании».

Подводя итоги ферапонтовского цикла, нужно отметить, в противоположность предыдущему творчеству Дионисия, значительные отличия в трактовке человека, основой чего явилось изменение мировоззрения художника.

Видимо, теоретическое изучение «отцов церкви» было первым этапом философского образования Дионисия. Духовная сущность человека, его личные особенности эмоцио-



АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ. 1495—1496



РАСПЯТИЕ. 1500

нального, волевого и психологического порядка, бывшие в основе учения Нила Сорского, не могли не задеть художественно восприимчивую натуру Дионисия. Несомненно, практика «сердечного делания», в центре которой оказался живописец¹⁷, произвела на него огромное впечатление и отразилась на его религиозно-философском понимании мира. А предпосылкой «сердечного делания» явилось самопознание человека, которое немыслимо без учета всех его свойств.

Все это должно было отразиться и отразилось в ферапонтовском цикле росписей и икон. Таким образом, Дионисий весьма своеобразно, через интеллектуальное, философское познание приблизился к искусству Рублева. И хотя в его произведениях все же нет такой неразрывной связи духовной основы и мирского начала человека, как у Рублева, эмоциональность — неотъемлемая черта ферапонтовских образов.

Связь с искусством Андрея Рублева еще отчетливее проявилась в иконах Троицкого собора Павлова-Обнорского монастыря «Спас в силах» и «Распятие» (Государственная Третьяковская галерея).

На обороте «Спаса в силах» сохранилась резная подпись, повторяющая более старую, которая, как предполагают, сделана была при Дионисии: «В лето 7008 [1500] писан Диисоус и празъники и проци Денисьева письмени». Общей композицией и деталями эта икона восходит к прототипам, созданным Рублевым, что позволило В. Лазареву заметить: «Здесь лишний раз убеждаешься в том, сколь многим был обязан мастер своему великому предшественнику»¹⁸.

Произведение плохо сохранилось, особенно лицо Христа. Напротив, икона «Распятие» дошла до нашего времени в хорошем состоянии. В ней Дионисий оказался еще более под влиянием Рублева, в значительной степени повторив его «Распятие» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.

Эта икона потрясает закономерной логичностью построения, гармонией замысла и художественного решения, необычайной ясностью и глубиной мысли.

При всей цельности композиции в ней можно различить несколько замкнутых по компоновке групп. Во-первых, фигура распятого Христа, во-вторых, левая группа с Богородицей, в-третьих, правая группа с Лонгином сотником и, наконец, шесть ангелов¹⁹

в верхней части иконы. Композиционно завершенные, они все связываются с фигурой Христа. В этом отношении вся икона воспринимается как гармоническая постройка из кристаллов, каждый из которых — сам гармония.

Очень четко определена связь Христа с правой и левой группами ритмом округлых форм и, кроме того, она подчеркивается треугольником желтоватых кругов — нимбов Христа, Богоматери и щита Лонгина сотника.

Глубоким замыслом композиции, именно ее языком, художник доносит смысл произведения.

В верхней половине иконы Христос изображен окруженным ангелами и вместе с ними образует композиционное целое. Компонировка этой части подчеркнута симметрична и несет в себе покой.

В нижней части иконы такой безмятежности нет и в помине, напротив, она проникнута страданием — обязательным по Новому завету элементом человеческой жизни. Христос частью своей фигуры композиционно входит в нижнюю половину иконы и, таким образом, оказывается причастным земному страданию.

Этой идее подчинено все живописно-пластическое решение иконы. Персонажи ее нижней части более или менее подчеркнута земные, особенно в правой группе. Лонгин сотник прочно стоит, вдавливая ноги в почву. Его фигура обладает определенным весом, гораздо менее заметным в других фигурах. В отличие от них, ангелы в верхней части иконы решены легкими, как бы лишенными веса, они воспринимаются частью живописного пространства. Они не летят, а как бы перемещаются вместе с пространством. Передавая движение, художник был связан принципами симметричности построения. Избегая противоречия (ибо движение могло нарушить этот принцип), он поворачивает голову правого крайнего ангела назад по отношению к направлению полета и тем самым останавливает полет, своеобразно используя прием остановленного движения, столь распространенный в древнерусской живописи.

Цветовое решение произведения не менее целенаправленно. Группа ангелов построена на принципе тональности, персонажи нижней половины работы — скорее на принципе контрастности. Отмечая и в цвете различие сущности «неба» и «земли», Дионисий тем не менее не забывает о цветовой цельности всего произведения, вводя черный цвет земли в верхнюю его половину (крест)

и светлые желтые, голубые и розовые тона неба — в нижнюю (почва и детали одежд).

Художественный язык произведения чрезвычайно ясный и цельный. Икона проникнута светлой печалью умиротворенности.

И «Распятие», и фрески Ферапонтова монастыря заставляют сделать вывод, что восприятие произведения Дионисия не должно заканчиваться первым впечатлением. Нужно неоднократное, активное изучение икон и росписей, которые «рассчитаны на постепенное постижение, требуют приобщения, предполагают интеллектуальную сложность зрителя, эмоциональную отзывчивость, эстетическую взыскательность»²⁰.

Творчество Дионисия — важное явление в русском искусстве. В его произведениях, как в фокусе, собраны наиболее значительные идеи того времени, переосмысленные в содержательных живописных образах.

Творчество Дионисия — искусство переходной эпохи, и для него характерны как положительные, так и отрицательные художественно претворившиеся черты этой эпохи. Оно соединило в себе высокие духовные помыслы уходящей, но еще не ушедшей школы Рублева и новые философские и живописные веяния XVI века, уже приходящие, но еще не пришедшие в русское искусство. Отсюда разное, почти противоположное отношение к художнику: одни видят в нем «светскость», другие духовность, очищенную от мирской жизни, одни видят в нем начало поверхностности, черты которой явно проявились лишь к середине XVI века, другие — духовного провидца, непосредственного продолжателя дела Рублева.

После Дионисия в русском искусстве стали развиваться иные тенденции, порожденные снижением идейно-духовных стремлений. Все большее значение приобретало украшательство, виртуозность письма, детализация. Сохранились художественные знания и высочайшая степень ремесла, развивалась изощренность художественных решений, становящихся все более сложными, однако духовная глубина дионисиевского искусства была утеряна навсегда. Именно поэтому совершенно необоснованно заявлять о школе Дионисия, можно говорить лишь о его мастерской. Все иконы, близкие по характеру исполнения к работам Дионисия, вышли из его мастерской, и вряд ли их нужно разделять со скрупулезностью. Гораздо

важнее на этом материале попытаться выяснить характерные признаки и особенности практической работы мастерской и роль ее руководителя.

Искусство Дионисия получило в нашем веке второе рождение; оно не умрет, как не умирает постоянное стремление человека к самосовершенствованию.

ПОЯСНЕНИЯ К ТЕКСТУ

В православной церкви алтарная часть отделяется от основного объема интерьера здания алтарной преградой, представляющей собой иконостас с несколькими горизонтальными рядами икон, или чинов (количество их может быть различным). Нижний чин называется местным, в числе других икон содержит обычно храмовую икону, посвященную тому святому, во имя которого построена церковь. Второй чин — деисусный (деисус от греческого слова *deesis* — моление) содержит композицию из икон с изображением Иисуса Христа (в центре, над царскими вратами), Богородицы и Иоанна Предтечи (по бокам) и других святых. Третий чин — праздничный — составляется из икон, написанных на евангельские сюжеты, ставшие со временем праздниками (например, «Крещение», «Преображение», «Вознесение» и т. п.).

Канон в древнерусском изобразительном искусстве — совокупность твердо установленных правил, определяющих нормы композиции, колорита, систему пропорций или иконографию данного типа изображения.

Средником называют центральную часть житийной иконы (с клеймами), где изображается святой. В клеймах, расположенных рядами вокруг средника, — главные эпизоды жизни святого, которому посвящена икона.

Позем — фон нижней части иконы, более или менее условно передающий землю.

- ¹ Существует сведение, что около 1504 или 1506 г. вместе с сыновьями и их учеником Петром Тучковым Дионисий исполнил иконы для Богоявленной церкви и трапезной в Иосифо-Волоколамском монастыре (см.: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., «Наука», 1975, с. 76).
- ² Экземпляр синодика из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина впервые был опубликован в ук. соч. Г. В. Попова, с. 79.
- ³ Цит. по: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с. 21. Следующую цитату, не отмеченную сноской, см. там же, с. 23.
- ⁴ В эти годы постройка трехнефной каменной церкви обходилась в семьдесят рублей, а деревня вместе с крепостными крестьянами стоила двадцать рублей.
- ⁵ Цит. по: В. Т. Георгиевский. Ук. соч., с. 26. Следующую цитату, не отмеченную сноской, см. там же.
- ⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII века в 2-х т. Т. 1. М., «Искусство», 1963, с. 331.
- ⁷ Нила Сорского Предание и Устав. СПб., 1912, с. 8.
- ⁸ Там же, с. 54.
- ⁹ Там же, с. 31.
- ¹⁰ Н. К. Голейзовский. Отголоски исихазма в русской живописи. — «Византийский временник». Т. 26. М., «Наука», 1965, с. 238.
- ¹¹ Цит. по: В. Т. Георгиевский, с. 22.
- ¹² П. Покрышкин, К. Романов. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. — «Известия императорской археологической комиссии». Вып. 28. 1908, с. 128.
- ¹³ См.: И. Хлопин. К вопросу о датировке росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — В кн.: Памятники культуры (новые открытия). М., «Наука», 1975.

- ¹⁴ И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря.— В сб.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., Изд-во Академии наук СССР, 1960, с. 123.
- ¹⁵ Позже с этой стороны была выстроена паперть, и роспись оказалась внутри помещения. На южной наружной стене также сохранились фрагменты росписи, сейчас находящиеся внутри позже выстроенной церкви Мартинаиана.
- ¹⁶ В этой росписи, сильно отличающейся от обычных композиций, по мнению С. Чуракова, представлен сам Дионисий, его жена и оба сына — живописца. Они сидят по бокам шестигугольного водоема (живительная влага знаний), справа старик с женщиной, слева — молодой мужчина и юноша. Эта сцена расположена внизу основной композиции и выглядит несколько обособленно (С. С. Чураков. Портреты во фресках Ферапонтова монастыря. — «Светская археология», 1959, № 3, с. 107).
- ¹⁷ Кирилло-Белозерский монастырь, как и пустынь Нила Сорского, расположен вблизи Ферапонтова монастыря. Связи Дионисия с кирилловскими старцами, стремившимися к воссозданию норм монастырской жизни, вероятно, выразились в создании ряда икон для Кирилло-Белозерского монастыря. В частности, иконы «Кирилл Белозерский в житии» и «Кирилл Белозерский» (Государственный Русский музей) можно с полным основанием причислить к работам, созданным если и не самим Дионисием, то в его мастерской. То же можно сказать и об иконе «Дмитрий Прилуцкий в житии» (Вологодский историко-художественный краеведческий музей). В Кириллове, несомненно, весьма почитали Дионисия: не случайно именно там сохранился (а возможно, и составлен) синодик — род художника.
- ¹⁸ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — История русского искусства в 12-ти т. Т. 3. М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, с. 528.
- ¹⁹ Нижний ряд ангелов имеет символический смысл: левая от Христа группа изображает христианскую церковь (бескрылый ангел), сопровождаемую благословляющим ее ангелом; правая группа символизирует изгнание ангелом ветхозаветной синагоги (обернувшийся бескрылый ангел). Это изображение еще раз подчеркивает симпатии и антипатии Дионисия; положением символической синагоги художник отмечает не только ее поражение, но и незавершенность борьбы.
- ²⁰ Э. С. Смирнова. Живопись древней Руси (Находки и открытия). Л., «Аврора», 1970, с. 11, правый столбец.

БИБЛИОГРАФИЯ

- В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.
- Г. Недошивин. Дионисий. Русский художник 2-й половины XV—начала XVI в. М.—Л., «Искусство», 1947.
- В. И. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., [Изд. Государственной Третьяковской галереи], 1952.
- В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа.—В сб.: История русского искусства. Т. 3. М., Изд-во Академии наук СССР, 1955.
- И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря.— В сб.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., Изд-во Академии наук СССР, 1960.
- В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII в. в 2-х т. Т. 1. М., «Искусство», 1963.
- И. Е. Данилова. Фрески Ферапонтова монастыря. М., «Искусство», 1969.
- Н. Голейзовский, С. Ямщиков. Дионисий. М., «Изобразительное искусство», 1970.
- В. Н. Лазарев. Московская школа иконописи. М., «Искусство», 1971.
- Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы XV—начала XVI века. М., «Наука», 1975.

БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ. Икона. 1482. Государственная Третьяковская галерея

МИТРОПОЛИТ ПЕТР. Икона. 1480-е гг. Музеи Московского Кремля (Успенский собор)

МИТРОПОЛИТ АЛЕКСИЙ. Икона. 1480-е гг. Государственная Третьяковская галерея

АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ ИСЦЕЛЯЕТ ТАЙДУЛУ. Клеймо иконы «Митрополит Алексей»

ПОРТАЛЬНАЯ ФРЕСКА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ. 1495—1496

СВЯТОЙ МУЧЕНИК. Роспись юго-западного столпа собора Рождества Богоматери. 1495—1496

УЧЕНИЕ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Роспись лба второй северной арки собора Рождества Богоматери. 1495—1496

ПИР У СИМОНА ФАРИСЕЯ. Роспись на своде северного нефа собора Рождества Богоматери. 1495—1496

НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ. Роспись дьяконника собора Рождества Богоматери. 1495—1496

БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ. Роспись конхи главного алтаря собора Рождества Богоматери. 1495—1496

БРАК В КАНЕ ГАЛИЛЕЙСКОЙ. Роспись южного свода собора Рождества Богоматери. 1495—1496

ВТОРОЙ ВСЕЛЕНСКИЙ СОБОР. Роспись нижнего яруса южной стены собора Рождества Богоматери. 1495—1496

СОШЕСТВИЕ ВО АД. Икона. 1495—1496. Государственный Русский музей

БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ. Икона. 1495—1496. Государственный Русский музей

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ. Икона. 1495—1496. Государственный Русский музей

РАСПЯТИЕ. Икона. 1500. Государственная Третьяковская галерея

На обложке: РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ. Сцена из жития Николая Чудотворца. Фрагменты порталной фрески и росписи дьяконника собора Рождества Богоматери. 1495—1496

Геннадий Иванович Чугунов

ДИОНИСИЙ

Редактор А. Н. Тырса. Художественно-технический редактор В. А. Семенов. Корректор Л. Н. Любимова. Сдано в набор 6.02.78 г. Подписано в печать 23.X.78 г. Формат 70 x 108¹/₃₂. Бумага мелованная. Печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 2,677. Привед.-печ. л. 2,1. Изд. № 613776. М-26119. Тираж 30 000. Заказ 99. Цена 55 коп. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглаволиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.

