

Т.С. ЕРЕМИНА

# МИР ИКОНОПИСЦЕВ

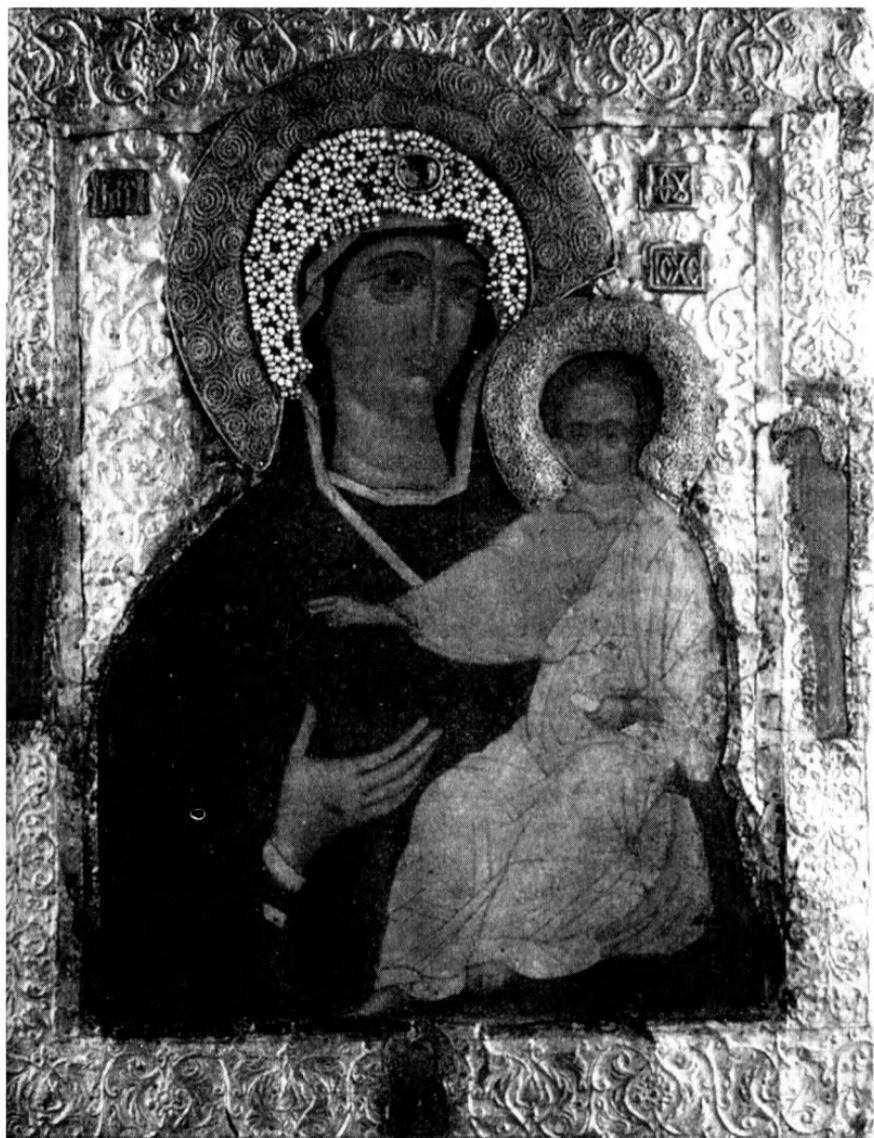
История, предания



1370951

МОСКВА  
ТЕРРА – КНИЖНЫЙ КЛУБ  
2005

# ДИОНИСИЙ



Великий князь Иван Васильевич III, заключив второй брак с греческой царевной Софьей Палеолог, задумал окружить молодую жену не только любовью и вниманием, но и византийской роскошью. Иван III решил перестроить Московский Кремль и по-новому, богато и величественно, украсить его. Пусть иностранные гости, что приезжают в первопрестольную, видят белокаменные храмы и цветные терема, великолепно и пышно убранные, пусть проникаются мыслью, что «Москва — это третий Рим»<sup>1</sup>.

Государь показал широту своих взглядов: привлек к обширным строительным, живописным, ювелирным, резным работам не только своих, русских мастеров, но и выписал западных художников и архитекторов, главным образом из Италии. Там, в теплых средиземноморских краях, под южным небом расцветало в XV веке искусство Возрождения. В Москве стали слышаться непривычные итальянские имена Марко Руффо, Антонио Солари, Алевиз, Аристотель Фиораванти.

Можно себе представить, как торжественно проходило 12 августа 1479 года освящение нового Успенского собора Московского Кремля, возведенного итальянским мастером по образцу Владимирского храма<sup>2</sup>.

Великий князь, митрополит, епископы, церковный клир и знатные бояре в богатых праздничных одеждах присутствовали на торжественной службе в соборе, который должен стать первым главным храмом Русского Государства. Собор поражал «величием и высотой, светлостью и звонностью и пространством», как писалось в Московском летописном своде конца XV века<sup>3</sup>.

Но великолепно построенный храм должен быть и украшен так же великолепно. По обычаю, в первое лето собор не расписывали: давали просохнуть штукатурке. Наверное, немало думал великий князь, и митрополит, и их приближенные о том, кому поручить столь ответственное дело. Много было на Руси живописных артелей, многие знали толк и в настенной росписи, и в иконописном деле. Но нужен был лучший из лучших, мастер из мастеров.

Таким живописцем в то время на Руси считался Дионисий. Вот ему-то вместе с его подручными — священником Тимофеем, и еще двумя мастерами, имена которых тоже зафиксированы в летописях (Ярец и Конь), поручили создать иконостас. Мастера приступили к работе в летний период 1481 года. Ростовский архиепископ Вассиан, духовник великого князя, вдохновлявший правителя на сражение с татарами во время «великого стояния на Угре» в 1480 году, пожертвовал 100 рублей для того, чтобы «писати деисус в новую церковь святую Богородицу»<sup>4</sup>. Богатое жертвовање было сделано в честь знаменательного события: чуда на реке Угре, когда татарские войска в ночь с 11 на 12 ноября 1480 года бежали со своих позиций, даровав русским бескровную победу. Это было концом татарского ига на Руси: Иван III окончательно отказался платить дань Орде. Отныне Русь стала независимой.

Иконостас был написан, видимо, в этом же, 1481 году. Летопись отмечает, что мастера «написаша его чудно вельми, и с праздники, и пророки»<sup>5</sup>.

К великому сожалению, ни деисус, ни праздники, ни пророки, созданные артелью мирянина Дионисия для московского Успенского собора, не сохранились. Однако летописные упоминания об этой работе — надежное свидетельство о замечательном живописце, преемнике Андрея Рублева, московском мастере Дионисии, который в конце XV — начале XVI в. играл ведущую роль в развитии русского живописного церковного искусства.

Известия об Успенском иконостасе крайне скудны. В XVI веке, во второй его половине, был надстроен новый ярус — праотеческий. Описи Успенского собора начала XVII в. упоминают иконостас именно в таком виде. Однако в 1653 году патриарх Никон решил обновить Успенский собор и сменил старый, Дионисиевский иконостас на новый. Судьба икон Дионисия неизвестна. Искусствоведы пробовали найти его, связывая то с одной церковью, то с другой: из истории известно, что старые иконостасы продавались в небогатые церкви, как, например, был продан иконостас работы Рублева из Успенского собора Владимира в село Васильевское. Существовало предание о передаче икон из Успенского Московского собора в Кашинский Духов монастырь, но оно не имеет документальных подтверждений. На данный момент ни одна из доступных изучению икон, относящихся к XV веку, не может быть отождествлена ни с деисусным, ни с праздничным, ни с пророческим ярусом Успенского собора.

Так что Дионисиевский иконостас надо считать полностью погибшим<sup>6</sup>.

Несомненно, ко времени создания иконостаса Успенского собора Московского Кремля Дионисий был уже очень известен. Более того, его имя было овеяно легендой, которая позже вошла в Житие Пафнутия Боровского под названием «Чудо о Дионисии иконнике». «В ее основе лежит эпизод из времени работы Дионисия и его учителя Митрофана в Пафнутьево-Боровском монастыре в 1467—1477 годах<sup>7</sup>. Тогда у мастера иконника сильно разболелись ноги, и он совсем не мог работать. Преподобный сказал ему: «Дионисий, Бог да благословит тебя приступить к благому делу; начни работу и Бог и Пречистая Богородица даруют здравие ногам твоим!»

Дионисий, как пишется в Житии, поверил словам святого, радостно принялся за украшение церкви и, действительно, «абие болезнь его отбеже».

С работой Дионисия в монастыре связано еще одно предание<sup>8</sup>. В Житии Пафнутия Боровского, написанном его учеником архиепископом Вассианом (тем самым, что пожертвовал 100 руб. на иконостас Успенского собора), рассказывается, что с икописцем Дионисием случилось еще одно несчастье, ибо он нарушил запрет преп. Пафнутия вкушать в обители «мирские яствия» и велел для этого «отходить в ближнюю весь» (деревню). Однажды артельщики не выдержали, принесли в монастырь баранью ногу, жареную с яйцами, и вечером после работы хотели ее съесть, однако пища была поражена червями. Дионисий испугался, выбросил еду собакам, но сам почувствовал вдруг «недуг лют». Он не мог двинуться с места: и напала на него такая чесотка, что все тело в один час покрылось сыпью.

Послали за преп. Пафнутием. Стал Дионисий просить у него прощения за нарушение заповеди. Преподобный простил иконописца, взял слово больше не нарушать монастырских порядков, и приказал болящему идти в церковь. Отслужив молебен, Пафнутий окропил иконника святой водой, затем смочил освященной водой все тело. Дионисий крепко заснул и проснулся здоровым.

Вероятно, архиепископ Вассиан слышал этот рассказ от самого Дионисия, ибо был хорошо с ним знаком со времени работы последнего в Боровском монастыре.

Рассказ Вассиана о живописцах Митрофане и Дионисии является самым ранним упоминанием о художниках, которых Вассиан называет «пресловоущих тогда паче всех в та-

ковом деле»<sup>9</sup>, то есть именуется самыми известными в своем деле.

Пафнутьево-Боровский монастырь, прославившийся благодаря своему игумену Пафнутию Боровскому, был подписан и убран «велми чудно». Соборную церковь Рождества Богородицы «украси... иконами, и книгами, и всякою утварию церковной»<sup>10</sup>. Более того, летописец упоминает о том, что «яко дивитися [чтобы дивиться]» на храм, ради благословения и молитвы приходили к Пафнутию при жизни его «самодержцы Рускыа земля», то есть Иван и его семейство. Возможно, именно тогда и привлекло живописное искусство Дионисия великого князя, запомнил государь иконописца и пригласил затем для украшения Успенского собора, где заказчиком выступил Вассиан Рыло, ростовский архиепископ и духовник великого князя.

Роспись Пафнутьево-Боровского монастыря не дошла до нас. Мельчайшие фрагменты живописи 1467-1477 г. не позволяют судить сколько-нибудь точно о художественном мастерстве Дионисия, тем более, что в это время он работал над началом иконника Митрофана, который был старше годами и опытнее<sup>11</sup>.

Вообще имя Дионисия в истории древнерусской живописи было на время как бы забыто. Андрея Рублева знали и помнили все, а Дионисий приобрел известность и посмертную славу только в XX веке. Отрывочные и крайне скудные сведения летописей позволяли помнить, что был такой живописец-мирянин, расписывал Пафнутьево-Боровский монастырь, писал иконостас для Успенского собора Кремля, но поскольку работы эти не сохранились, о нем в лучшем случае просто упоминали как о «пресловушем паче всех в своем деле».

К сожалению, великокняжеские летописи вообще крайне скудно отражают все, что касается мастеров-икоонников, расписывавших и украшавших древние храмы. Вот и о Дионисии сведения почти отсутствуют и только небольшие фрагменты во второй Софийской и Львовской летописях говорят о работах мастера, но сведения эти принадлежат к более позднему времени. Так, описывая грандиозный московский пожар 1547 года, летописец упоминает о гибели «чюдной» росписи Дионисия-художника в соборе Чигасова монастыря за Яузой<sup>12</sup>.

Известна из летописей еще одна работа Дионисия — икона Богородицы Одигитрии, написанная им в 1482 г., после росписи Успенского собора, на доске сгоревшей иконы ви-

зантийского письма. Летописи, как всегда, сообщают об этом событии кратко: «В лето 1482 сторе икона Одигитрие на Москве в церкви каменной святого Вознесения, чюдная Богородица гречьского письма в ту же сделана, яко же в Ца-реграде чюдная, еже исходит во вторник да в среду на море; толико образ той сторе да кузнь (т. е. оклад), а доска ся оста-ла. И написа Денисей иконник на той же дъске в той же образ»<sup>13</sup>.

Как видно из этой записи, в церкви Вознесения была икона, точная копия почитавшейся древней Константино-польской иконы. Когда была сделана эта копия и когда ее привезли в Москву — неизвестно, но икона особо чтилась и, наверное, действительно была превосходна, недаром ее на-звали «чюдной». Вообще, образ Богоматери Одигитрии (путь-водительницы) весьма почитался на Руси, и гибель одного из древнейших образов не прошла незамеченной. Дионисий точ-но повторил образец по рисунку; вероятно, старался пере-дать и краски греческого образца, чтобы приблизить свою работу к живописи византийских мастеров.

Этой иконе мастера повезло — она сохранилась и нахо-дится сейчас в Государственной Третьяковской галерее. С иконой обращались бережно даже во времена самые тяже-лые: ведь она происходила из собора Вознесения Вознесенс-кого монастыря в Московском Кремле, заложенном в 1407 г. вдовой Дмитрия Донского великой княгиней Евдокией на месте его княжеской палаты. После разрушения монастыря ико-на находилась в Синодальной (бывш. Патриаршей) библиоте-ке, затем попала в Государственный Исторический музей, а затем уж в Третьяковскую галерею.

В «Каталоге древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи» она описывается так: «Величествен-ная фигура Богоматери представлена несколько ниже пояса. Обратясь слегка вправо, она держит на левой руке чуть от-кинувшегося назад изящного младенца, опершего о свое ко-лено белый свиток»<sup>14</sup>. В углах наверху — архангелы Михаил и Гавриил. Фон иконы светлый, зеленовато-голубой, корич-невый мафорий Богоматери соседствует с темно-изумрудным цветом чепца и отделки рукавов.

Сухое каталожное описание дает явно недостаточное представление об этой иконе, размеры которой соответству-ют средним размерам церковных икон (135 x 111). Возможно, этот образ попал на Русь еще в 1381 году. Из летописи изве-стно, что именно тогда суздальский архиепископ Дионисий привез из Константинополя две точных копии с прославлен-

ного образа Богоматери Одигитрии и поместил одну в своем суздальском соборе, а другую — в нижегородском<sup>15</sup>. Не исключено, что одна из этих копий и попала затем в Вознесенский монастырь. Но это лишь версия, которая вполне может быть заменена и другими. Несомненно одно: Дионисий в своей работе был тесно связан с образом, контуры которого остались на пострадавшей доске. Икона написана в обычной для Дионисия манере. Мягкие лики, в которых отсутствует резкий переход от света к тени, тонкие слои краски ( в живописи-плавии) незаметно переходят одни в другие. Лик Богоматери как бы теряет свою материальную природу, становится неземным, потусторонним. Изящная, тонкая техника миниатюры находится в этой небольшой иконе на высоком уровне.

Известно, что когда Дионисий расписывал Пафнутьево-Боровский монастырь, там жил ученик и постриженник преп. Пафнутия Боровского Иосиф Волоцкий. Впоследствии он стал известным церковным деятелем, основал свой Волоколамский монастырь, где и воздвиг каменный собор в честь Успения Божией Матери. Конечно, Иосиф Волоцкий хорошо знал Дионисия по его работе у преп. Пафнутия Боровского. Он упросил уже известного мастера украсить соборный храм в Иосифо-Волоколамском монастыре, и Дионисий согласился. Артель иконописцев возглавил он сам, а вошли в нее два сына Дионисия — Феодосий и Владимир, два племянника Иосифа Волоцкого, ставшие впоследствии епископами — Вассиан Коломенский и Досифей Крутицкий, и старец Паисий.

В Житии Иосифа Волоцкого работа этой артели оценивается очень высоко. Дионисия и его сподвижников называют «изящными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же реши живописцы»<sup>16</sup>.

Исследователь и искусствовед В. Т. Георгиевский, изучавший работы Дионисия в течение многих лет, нашел в архивах Иосифо-Волоколамского монастыря рукопись 1545 года, которая содержала драгоценные сведения о работе прославленного мастера в этой обители. В Описи храма, библиотеки и ризницы, составленной через тридцать лет после смерти основателя монастыря Иосифа Волоцкого, содержатся весьма ценные сведения об имуществе обители, в частности, об иконах, окладах, драгоценных украшениях, служебной утвари. Особенно важно то, что «эта драгоценная опись, сообщая целый ряд имен художников-иконописцев, украсивших церковь иконами, а также писцов и переписчиков книг,

дает нам возможность представить ясно убранство церквей в конце XV в. и в начале XVI века и разрешить вопрос, какие иконы в то время разумели под словом деисус и какие назывались местными иконами и проч...»<sup>17</sup>.

Так вот, из этой рукописи известно, что в то время в главной церкви Иосифо-Волоколамского монастыря было девять икон кисти Андрея Рублева, а Дионисием был написан «деисус большой», в 36 икон, из которых 19 было праздников и 6 икон пророков. Кроме того, им же были украшены Царские врата традиционным сюжетом Благовещения Божией Матери и четырьмя евангелистами. Дионисий со своей артелью были весьма плодотворной бригадой, и потому в описи значится целых 87 икон его письма, принадлежавших монастырю<sup>18</sup>.

Насколько высоко ценились работы Дионисия уже при его жизни, говорит следующий факт, приведенный в Житии Иосифа Волоцкого. В одно время у самого Иосифа не заладились отношения с удельным Волоколамским князем Федором Борисовичем, на землях которого обосновалась обитель. Преподобный Иосиф в обиде хотел уйти из монастыря, но братия, не желая разорения обители, стала умолять игумена остаться и помириться с князем. Иосиф решил утихомирить гнев правителя, и, как говорится в Житии, «начат преподобный князя мздою утешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисиева»<sup>19</sup>. Так что из одной этой фразы можно понять, как высоко ценились работы двух прославленных живописцев, и Дионисий в славе, пожалуй, не уступал своему предшественнику. Их иконы передавались от отца к сыну, о них упоминали в завещаниях, как о наиболее ценных семейных вещах, их судьба находила отражение в летописях. Правда, это случалось не часто.

Вот и о судьбе работ Дионисия в Иосифо-Волоколамском монастыре нам ничего не известно.

Сам монастырский собор был перестроен в XVII веке. Древние иконы, которые к тому времени потемнели и наверняка потеряли свою первоначальную прелесть, частью были вынесены, частью отданы неизвестно кому, частью записаны или переписаны вновь.

Что с ними стало, какие погибли, какие сохранились — пока на все эти вопросы ответа нет. А вот из иконостаса Павлово-Обнорного монастыря сохранились две иконы Дионисия, хранящиеся в Государственной Третьяковской галерее: «Спас в силах» и «Распятие»<sup>20</sup>.

Эти два произведения датируются 1500 г. когда мастер работал в монастыре, основанном в 1414 году преподобным Павлом Обнорским, учеником Сергия Радонежского. Собор во имя Троицы, откуда происходят иконы, построен в 1505—1516 гг. Василием III, но иконы были написаны, видимо, раньше для более старого храма. По описи 1683 г. иконостас Троицкого собора состоял из 14 деисусных, 20 праздничных и 15 пророческих икон. Однако, когда в 1767 году разразился пожар, часть иконостаса сгорела, и остались только 25 икон в верхних ярусах.

«Спас в силах» — это средник деисусного чина, где Спаситель изображен сидящим на престоле на фоне красного ромба, вписанного в голубовато-зеленый овал славы. Правая рука сложена в благословляющем жесте, левая придерживает Евангелие, поставленное на колено. Под верхней шпонкой заметна не сохранившаяся надпись начала XVI века. Ниже, видимо, повторена эта же надпись, только в более позднее время. Она говорит, что в лето 7008 (то есть 1500) создан деисус, и праздники, и пророки «Денисьева письма».

К сожалению, и лик, и одежды Спасителя плохо сохранились. На лице частично оставлены записи XVI и XVII веков.

Икона «Распятие» из этого же иконостаса, в отличие от многих других икон такого же сюжета, насыщена действующими лицами. На семиконечном узком и темном кресте распято тело Христа, удлиненное, слегка изогнутое, с небольшой головой. В левой группе у креста стоят женщины; Богоматерь прижала ладони к щеке, ее поддерживает Мария Магдалина, за ними стоят еще две Марии — Клеопова и Иаковлева. Справа склонил голову и прижимает руку к груди в горестной позе ученик Христа Иоанн, за ним стоит воин Лонгин-сотник в красном плаще, со щитом перед грудью, в белой повязке на голове. Над стоящими у креста пролетают ангелы, которые сопровождают олицетворения двух церквей: приходящую Церковь Нового Завета — христианскую и улетающую ветхозаветную церковь — синагогу. Над верхней поперечной перекладиной креста еще два ангела, оплакивающие смерть Иисуса.

Если бы положить или поставить рядом несколько икон с изображением данного сюжета, икона Дионисия бросилась бы в глаза своими особенностями: вся гамма цветов высветлена, фигуры вытянутые и хрупкие, головы маленькие, люди не стоят на земле, а как бы чуть парят в воздухе. Рисунок тщательный, с четкой проработкой всех деталей. Как заметил

В. Н. Лазарев, «на этом пути Дионисию удалось создать новое художественное произведение, отмеченное печатью особой изысканности...»<sup>21</sup>.

Издавна вызывают интерес две иконы Дионисия, похожие одна на другую: «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей». Обе принадлежат к так называемым житийным иконам, где в центре изображен сам святой (это образ для моления, для поклонения), а по бокам идут клейма — небольшие иконки, рассказывающие о различных эпизодах из жизни данного святого. Клейма следует «читать» слева направо по рядам, ибо это своеобразные Минеи-Четьи для неграмотного населения. Предположительно обе эти большие иконы изготовлены для Московского Успенского собора и располагались на стенах либо напротив друг друга, либо через проем. Сейчас икона «Митрополит Петр» находится в Успенском соборе Московского Кремля, а икона «Митрополит Алексей» — в Государственной Третьяковской галерее<sup>22</sup>.

И тот, и другой святой изображены в рост, на светло-зеленом фоне, украшенном наподобие облаков легким воздушным орнаментом. Оба в святительских одеяниях, с простертыми в стороны руками, причем пальцы правой сложены в благословляющем жесте, а в левой руке митрополиты держат Евангелие.

Клейма иконы первого русского митрополита изображают сцены поставления Петра в митрополиты Константинопольским патриархом, перенесение митрополичьей кафедры из Владимира в Москву, предсказание им Ивану Калите и его преемникам блестящего будущего, строительство Успенского собора и сооружение в нем гробницы: Петр еще при жизни позаботился о своем захоронении. Присутствуют эпизоды перенесения праха умершего митрополита в Успенский собор, исцеления больных у его раки.

На иконе с изображением митрополита Алексея в двадцати клеймах изображена практически вся жизнь святителя, тесно связанного с Дмитрием Донским, воспитателем которого он являлся в малолетстве великого князя, и с Сергием Радонежским, которого прочил на митрополию вместо себя. Клейма рассказывают о рождении Елевферия-Алексия, учении его, пострижении, поставлении в епископы города Владимира, поездке в Орду, о пребывании в Троице-Сергиевой лавре и беседе с Сергием Радонежским, когда Алексей просил ученика Сергия Андроника на игуменство в основанный святителем Спасский (Андроников)

монастырь в Москве. Четыре клейма повествуют о второй поездке Алексия в Орду и об исцелении им от слепоты царицы Тайдуллы. Замыкают ряд клейм изображения смерти Алексия, обретения его мощей, чудо оживления умершего младенца и чудо об иноке-хромце, исцелившемся у гроба митрополита.

Говоря о красочной стороне этих двух произведений Дионисия, тот же В. Н. Лазарев отмечает, что иконы «выдержаны в одной гамме красок — светлой и праздничной. Преобладают белоснежные цвета, определяющие весь красочный строй, которому они придают особую прозрачность. Так широко белый цвет никогда не применялся в палитре русского иконописца. Уже одно это является большим новшеством. Белый цвет — светоносный цвет. Ему всегда присущ серебристый оттенок, он обычно подчиняет себе другие цвета, как бы перенося на них этот свой оттенок. Именно это мы наблюдаем на обеих иконах»<sup>23</sup>.

Чтобы познакомиться с еще одним уникальным творением древнерусской живописи — настенными росписями Ферапонтова монастыря, созданными замечательным русским изографом Дионисием, отправимся в Вологодские земли. Там, недалеко от Кирилло-Белозерского монастыря, на невысоком холме, возвышающемся над Бородавским озером, стоит сказочно-красивая обитель, основанная в конце XIV века<sup>24</sup>.

Местность здесь живописная: лесные холмы с острокопечными елями по вершинам, прозрачные озера, небольшие речушки. Не случайно преподобный Ферапонт облюбовал эту гору, когда ушел из Кирилло-Белозерской обители, от своего товарища преподобного Кирилла, вместе с которым явился в эти края из Москвы. Монахи проделали столь дальний путь в поисках места для основания монастыря, что указала в видении Кириллу сама пресвятая Богородица. Недолго прожили сотоварищи вместе. Решил Ферапонт искать уединения для своего монашеского жития, испросил благословения преподобного Кирилла и удалился от его обители почти на двадцать верст, чтобы здесь, между двумя озерами — Бородавским и Паским, на берегу речки Паски, на холме основать свою обитель с деревянной тогда церковью во имя Рождества Богородицы.

Сам Ферапонт прожил здесь недолго — всего десять лет, а затем князь Андрей Дмитриевич отозвал его к себе в Можайск, дабы и там он устроил божескую обитель. Монастырь, носивший имя своего основателя, сначала было захирел, а

потом стараниями игумена Мартиниана превратился в довольно большую обитель, «зело красную», «много имуще бра-тии работающих».

В 1488 году монастырь постигло большое бедствие: сильный пожар истребил многие деревянные строения, в том числе и церковь. Тогда решено было возвести каменный храм во имя Рождества Богородицы. Затем для росписи его пригласили изографа Дионисия, уже прославившегося тем, что украшал Успенский собор Московского Кремля и писал для него иконы.

Мастер Дионисий, мирянин из Москвы, вместе со своей бригадой, куда входили и два его сына, работал в Ферапонто-вом монастыре два сезона: с августа 1502 по сентябрь 1503. Он расписал внутренние стены собора, написал также иконостас, украсил великолепной фреской наружную стену западного фасада, выходящую на паперть.

Когда приближаешься к Ферапонтову монастырю со стороны Бородавского озера, когда медленно, не спеша поднимаешься к его воротам по дорожке, ведущей все вверх и вверх, невольно поражаешься умению древних мастеров выбирать то самое необходимое место, которое только и нужно для монастыря. Удивляешься, как легко и свободно возносится к небесам собор, поставленный на высокий подклет. Склоняешь голову перед необычным чувством красоты древних мастеров, что сумели соединить стройность, изящность своего творения с торжественно-величавым характером храма. Гордый и легкий, собор как бы тянется к небесам, задевая тучи своей шлемовидной главой на высоком барабане. Небольшая главка над Никольским приделом, оригинальный, нарядный наружный декор придают собору неповторимое своеобразие.

Храм с трех сторон окружает крытая галерея. Поднимаешься по ступеням,ходишь на паперть и тут же соприкасаешься с одним из величайших чудес искусства — ферапонтовской росписью, выполненной рукой великого мастера Дионисия.

Когда известный изограф приехал в Вологодские земли, он был уже в преклонном возрасте, и роспись храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре вполне могла быть его последней работой, своего рода лебединой песней. Наверное, понимал это иконописец, старался вложить в это настенное и иконное письмо все свое умение, мастерство, что приобрел за долгие годы. Наверное, остался доволен своей работой, потому и решил запечатлеть имя свое на

стене храма, что было необычно и удивительно для того времени.

Широко известное в XV веке, к XIX веку имя Дионисия забылось. Его иногда даже путали с другим Дионисием, Глушицким, который был иноком, живописцем, подвизался в северных краях и умер в 1437 году, то есть приблизительно лет на семьдесят раньше мирянина Дионисия. Может быть, мы и сегодня бы знали об этом художнике очень мало, если бы не искусствовед и горячий ценитель древнерусского искусства В. Т. Георгиевский. Именно ему выпало во время одной из своих поездок по северным землям обнаружить настенную живопись отстоящего от больших дорог Ферапонтова монастыря, и здесь порадоваться не только прекрасно сохранившимся необычным по мастерству фрескам, но и найти надпись с именем мастера.

Сам В. Т. Георгиевский пишет в предисловии к своей книге «Фрески Ферапонтова монастыря» так: «Нам посчастливилось найти в глухом углу Новгородского края, в полузабытом древнем Ферапонтове монастыре целую стенную фресковую роспись, сохранившуюся чудом, принадлежавшую кисти... иконописцев Великого князя Иоанна III — Дионисия и его сыновей — Феодосия и Владимира, продолжавших дело отца при дворе великого князя Василия III<sup>25</sup>...»

Ценителю древнерусского искусства повезло вдвойне, ибо рядом с северной дверью храма сохранилась надпись — поистине бесценное свидетельство об одной из последних работ замечательного мастера-живописца конца XV — начала XVI века: «Лето 7008(1500) месяца августа в 6 день на преобразование Господа нашего Иисуса Христа начата быть подписывати церковь и кончена на 2 лето месяца октября в 8 день на рождество пресвятыя владычицы нашей Богородицы Марии при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси, при великом князе Василии Ивановиче всея Руси и при архиепископе Тихоне, а писцы Дионисий иконник со своими чады, о владыко Христе, всех царю, избави их Господи мук вечных»<sup>26</sup>.

Перед глазами взошедшего на паперть предстает уникальная фреска, посвященная Рождеству Богородицы — тому главному празднику, в честь которого и был освящен собор.

Вверху находится плохо сохранившийся Деисус: в середине Христос, сидящий на престоле, а справа и слева от него

пресвятая Дева Мария, Иоанн Предтеча, апостолы Петр и Павел молят Спасителя за весь мир.

Ниже, разделенные верхом остроконечной части дверного украшения, расположены две сцены: «Рождество Богородицы» и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной».

Слева и справа от входной двери возвышаются фигуры ангелов чуть больше человеческого роста. Один с мечом в правой руке и хартией в левой, другой — склонившийся к своему свитку. Они ведут запись входящих в храм, отмечают их грехи и добродетели.

Живопись сюжета Рождества Богородицы традиционна и вместе с тем необычна. Анна сидит на ложе, от фигуры ее веет спокойствием и даже некоторой величавостью. Женщина за ложем, почтительно наклонив голову, прикасается к одежде госпожи. Служанки с благоговением протягивают золотую чашу с едой. Канонический сюжет древнерусской церковной живописи написан так, что человек ощущает свершение особого таинства. Родилось дитя — будущая мать Иисуса, избранница Божия. Поклонение будущей Богоматери — вот суть поведения всех присутствующих в сцене: и подруг, пришедших навестить роженицу, и служанок, купающих Марию-дитя.

В другой фреске — «Ласкание Марии Иоакимом и Анной», ее родителями, главная фигура опять-таки Мария, ребенок, которому уготована необычная судьба. Прославление будущей Богородицы и здесь выходит на первый план.

Исследователи творчества Дионисия подчеркивают что «фигуры ферапонтовских фресок трактованы настолько плоско, что воспринимаются чисто силуэтно. В них не чувствуется ни объема, ни веса, они как бы парят в воздухе. Объемные элементы переводятся на язык плоскости. Такими средствами художник стремился подчеркнуть особую одухотворенность образов, отрывая их от материального и земного»<sup>27</sup>.

Вообще вся роспись Ферапонтова монастыря посвящена прославлению Богоматери. Многочисленны Богородичные сюжеты, кои украшают стены храма. Здесь и «Покров пресвятой Богородицы», и «Похвала Богородицы», и «О тебе радуется». Многочисленные композиции из сцен жизни пресвятой Девы Марии перекликаются с евангельскими сценами и притчами.

Так, несколько раз повторяется сцена Благовещения. Однако интересно, что в этом храме, посвященном пресвятой Деве Марии, отсутствует один из самых распространенных

сюжетов — Успение Богоматери. Видимо, это сделано специально: художники не хотели вводить минорные ноты в общую радостную струю настенной живописи храма.

Даже в обязательной фреске «Страшного Суда», расположенной как обычно на западной стене храма, сцены «Рая» преобладают над сценами «Ада». И сатанинский зверь, из пасти которого вырывается огненная река, совсем не так страшен, как на фресках, допустим, Снетогорского монастыря<sup>28</sup>.

Кульминация всей росписи — это образ Богоматери с Младенцем на троне в окружении ангелов, помещенный в центральной апсиде. Написанное в пурпурно-охристых тонах, это изображение царит над алтарем. Лик Девы Марии сосредоточен и чуть печален, но нет в нем сумрачности, горя. Это лик Богоматери, много знающей и много видевшей, заступницы и покровительницы всех людей мира.

Работа по украшению Богородичного храма продолжалась в течение двух лет, и мастер работал с сыновьями Феодосием и Владимиром.

Стоящий на отшибе древний монастырь сохранил удивительную, вероятно, последнюю работу великого старца. Бросается в глаза богатое, праздничное декоративное убранство его стен. Не случайно группы любителей древнерусского искусства, студентов, школьников ежедневно приезжают сюда для того, чтобы воочию узреть необычайно выразительные, прекрасные, яркие фрески Дионисия. «Есть поистине нечто ликующее в светлых, радостных красках фресок, покрывающих стены и своды», — отмечал В. Н. Лазарев<sup>29</sup>. Вся роспись собора — это прославление Божией Матери. Стройные, изящные фигуры, как бы парящие в воздухе, пышные одежды святых, здания, горки, колонны, троны — все это как бы утратило свою материальную сущность, все парит в воздухе, так что кажется особенно легким, одухотворенным.

Для того же храма Рождества Богородицы в Феропонтовом монастыре Дионисий со своей артелью написал также иконостас, из которого до нас дошли иконы местного ряда, деисусного чина, пророческого и праотеческого рядов.

Деисусный чин первоначально состоял из 17 икон. В 1918—1919 гг. большие доски из Богородичной церкви были переведены в комнаты монастырского корпуса, где и хранились. Затем часть из них была переведена в музей Кириллова Белозерского монастыря, а в 1933 году шесть икон (Богоматерь, Иоанн Предтеча, Архангел Михаил, апостол Павел,

апостол Петр и Дмитрий Солунский) поступили в Государственную Третьяковскую галерею. В 1958 г. из надворной церкви монастыря еще шесть икон были перевезены в Государственный Русский музей, где они прошли реставрацию и атрибуцию<sup>30</sup>.

Фигуры Деисуса представлены в рост. В парных иконах (Богоматерь и Предтеча, апостолы Петр и Павел) цвета перекликаются, создавая своеобразный ритмический рисунок.

На красоту красок, «взаимно друг друга обогащающих», обращает внимание и В. Н. Лазарев. Он считает, что «вероятно, общая цветовая композиция иконостаса была задумана Дионисием, отдельные иконы писались его учениками и исследователями, что не исключает выполнение им самим наиболее ответственных частей ансамбля»<sup>31</sup>.

Относительно недавно раскрыты две иконы, входившие в местный ряд: «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад»<sup>32</sup>. Расчищенные и тщательно отреставрированные, они позволяют думать, что принадлежат кисти самого Дионисия или, в крайнем случае, его ближайшему ученику, а таковым, несомненно, являлся сын Феодосий.

«Богоматерь Одигитрия» поражает тонким рисунком и необычным подбором красок: золотисто-оранжевый сочетается здесь с фисташково-зеленым, темно-вишневый соседствует с изумрудно-зеленым. Хитон и мафорий Богородицы богато украшены, они унизаны драгоценными камнями и тонкой бахромой, а плащ младенца Иисуса оторочен золотой узорчатой каймой. И подбор красок, и тип Богоматери, «бахромой украшенной», придают иконе торжественный вид. Лики же, написанные сдержанно и практически без всякого движения, усиливают впечатление парадности и бесплотности образов.

Икона «Сошествие во ад» отличается редким, как говорили иконописцы, изводом, то есть рисунком. Представленный в центре Иисус Христос стоит на фоне голубой сферы славы, в окружении ангелов, которые держат в руках державы-круги с обозначением добродетелей: счастья, любви, истины, радости, мудрости, смирения... Ангелы длинными красными копьями пронзают изображенных внизу, в темноте ада, демонов. А сам Иисус Христос, попирая ногами сломанные врата ада, выводит из открытых гробниц Адама и Еву. Над головой Христа стоят три ангела, славящие Голгофский крест. В этой иконе, замечательной по своим краскам, «чувствуется рука незаурядного мастера» (В. Н. Лаза-

рев)<sup>33</sup>. Дионисий очень любит светлые краски, и потому его живопись по особенному прозрачна, как бы серебриста. Больше всего он предпочитает нежно-голубую краску, лазурь, которую видишь и на фоне, и в одежде персонажей. Благодаря такому осветлению колорита роспись Дионисия приобретает «необычную мягкость, нежность, лиричность». Особенного внимания заслуживают краски ферапонтовских фресок, их своеобразие, многоцветность вызваны тем, что Дионисий и его подручные изготавливали свою палитру на местном материале. Они использовали для росписи стен собранные около монастыря минеральные красители, выскивали их в виде разноцветных камней по берегам озер, на дне оврагов, у подножия горы, просто на дороге. Как образно писал поэт Э. Межелайтис: «Из маков — красную, из одуванчиков — желтую, из пепла — серую, из угля — черную сделали краски, смешали, развели на полотне, сотканном из трав земли, написали портрет земли...»<sup>34</sup>.

Ферапонтовские краски были заново открыты в 1924 году студентами монументального отделения ВХУТЕМАС, среди которых был и Н. М. Чернышев, впоследствии написавший книгу «Искусство фрески в Древней Руси».

Вот как он описывает те давнишние свои открытия<sup>35</sup>.

«...Узнав, что мне нужно, как взрослые, так и дети с большой готовностью старались принести мне по несколько камней, хотя далеко ходить за ними не нужно было: мы все ступали по ним.

Чтобы промыть и испробовать краски, я устроился у самой воды. У моих ног тихо плескалось озеро. Один бородатый крестьянин подал мне острый и мягкий камень типа сангины. Чтобы испробовать его, я нарисовал им на бумаге сидевшую около девочку, и для развлечений крестьянин вздумал раскрасить ее местными красками...

По способу первобытных людей, окуная палец прямо в озеро, я растирал им красящий камень и пальцем же наносил краску без всякого закрепителя на бумагу. В течение двух-трех минут, к удовольствию присутствовавших, работа моя была окончена».

В лето 1925 года обследование местности вблизи монастыря превзошло все ожидания автора: «Я вывез тогда из Ферапонтова около ста оттенков: нежнейшие фиолетовые, розовые, рябиновые, палевые, белые, голубовато-серые, зеленые, гороховые, кофейные, табачные, интенсивно красные, вишневые, серо-фиолетовые, коричневые, охристые, раз-

нообразных градаций серые и совершенно изумительную черную.

Но все эти краски не давались сразу. Разыскивая розовую, я долго любовался множеством разноцветных камешков, не подозревая об их красящих свойствах. И лишь найдя наконец розовые камни, я как-то сразу почувствовал всю палитру росписи Дионисия и стал пробовать все камни, рассыпанные всюду в таком изобилии.

Каково же было мое изумление, когда почти все они оказались красящими!»

В конце 1925 года автором был прочитан доклад о ферапонтовых красках для художников, реставраторов и искусствоведов, а затем сами краски демонстрировались на выставке «Техника стенописи».

Изучая краски, колорит, цвет фресок Ферапонтова монастыря, искусствовед В. Н. Лазарев подчеркнул особое необычайное богатство и праздничность декоративного убранства собора. «Есть поистине нечто ликующее в светлых, радостных красках фресок, покрывающих стены и своды. Художники... раскрыли здесь перед зрителем палитру такой сияющей красоты, что рядом с ней колорит всех росписей XIV века кажется сумрачным и даже несколько мрачным. Нежные голубые тона сочетаются с бледно-зелеными, золотисто-желтые — с розовыми, светло-фиолетовые — с бирюзовыми, белые — с вишневыми, серебристо-серые — с бледно-сиреневыми. Вся гамма предельно высветлена, и от этого она приобретает особую прозрачность и в то же время какой-то холодный, матовый оттенок...»<sup>36</sup>.

Фресковая роспись Ферапонтова монастыря как нельзя лучше доказывает, что древнерусские мастера объединяли живопись с архитектурой настолько, что фреска как бы сращивалась со стеною, так что архитектура храма уже не воспринималась отдельно, сама по себе. При чем рисунок, силуэты, краски делали изображение хорошо воспринимаемым на расстоянии. Эти заповеди, эти секреты мастерства переходили из поколения в поколение, шлифовались, совершенствовались и изливались со щедростью в храмах Новгорода и Пскова, Суздаля и Владимира, Ростова и Москвы.

Искусство Дионисия завершает собой творческие искания XV века и вместе с тем открывает новую эпоху, эпоху «начала кризиса тех художественных идеалов, которыми жили люди рублевской поры»<sup>37</sup>. Мягкость, грациозность, бесплотность тел, тяготение к пастельным тонам — все это уступает сильному, насыщенному, волевому искусству XIV века.

Вместе с тем, подчеркивает В. Н. Лазарев, «творчество Дионисия сыграло огромную роль в истории древнерусской живописи. Можно без преувеличения утверждать, что именно он первым сделал рублевское наследие, соответственным образом его переработав, общерусским достоянием. С Дионисием парадное, праздничное, торжественное искусство Москвы стало на Руси ведущим. На него начали ориентироваться все города, ему начали всюду подражать...»<sup>38</sup>.