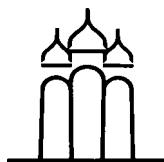


ХУДОЖЕСТВЕННО-  
- ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
КУЛЬТУРА  
ДРЕВНЕЙ РУСИ  
XI-XVII ВЕКА



1264975



МОСКВА

НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

«ЛАДОМИР»

ЖИВОПИСЬ МОСКВЫ XV ВЕКА.  
АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ДИОНИСИЙ

Пятнадцатый век знаменует собой наивысший расцвет древнерусского искусства. Многие произведения русской средневековой живописи, вошедшие в сокровищницу мировых шедевров, были созданы в этом столетии. Русская культура XIV в. не мыслима без новгородских росписей и икон, в которых нашли отражение важнейшие тенденции духовной жизни того времени. Основные достижения русской культуры XV столетия связаны с Москвой, с именами двух выдающихся художников — Андрея Рублева и Дионисия. Подспудные стремления к наиболее совершенному воплощению сформировавшихся в Москве к концу XIV в. духовных, нравственных и эстетических идеалов, сказавшиеся в настойчивых, бурных и нередко противоречивых поисках новых художественных средств, в разнообразии стилистических направлений и тенденций, на рубеже двух веков увенчались явлением гения Андрея Рублева. Его творчество запечатлело одну из самых великих эпох в истории нашего Отечества, явилось своеобразной концентрацией созданных тогда непреходящих духовных ценностей, питавших русскую культуру на протяжении последующих столетий. Духовный строй рублевских образов и новая живописная система их воплощения оказали влияние на развитие московского искусства XV в., нашли отклик в творчестве мастеров из других культурных центров. В середине XV в. родился другой крупнейший художник этого времени — Дионисий. Его незаурядное дарование открыло и донесло до нас иные аспекты национального идеала, определившиеся к концу столетия. Этические нормы и художественные идеи эпохи Андрея Рублева были глубоко усвоены и творчески интерпретированы Дионисием, искусство которого выросло уже на иной исторической почве и воплотилось в изысканно-рафинированных образах, созвучных мироощущению, настроениям и вкусам русских людей последних десятилетий XV столетия.

Год рождения Андрея Рублева неизвестен. Считается, что он родился около 1360

или 1370 г. Рублев постригся в монахи (возможно, уже в зрелом возрасте) и был тесно связан с жизнью двух подмосковных монастырей — Спасо-Андроникова и Троице-Сергиева. В летописях начала XV в. имя Андрея Рублева встречается дважды: в 1405 г. он вместе с Феофаном Греком и «старцем» Прохором с Городца расписывал придворную церковь Благовещения в Московском Кремле (фрески не сохранились: ныне существующее здание церкви было построено в 1495 — 1498 гг.), а в 1408 г. вместе с Даниилом — Успенский собор XII в. во Владимире<sup>49</sup>. Согласно сведениям «Сказания о преложении мощей Сергия», составленного на основе «Жития Сергия» и «Жития Никона», преемника Сергия, Андрей Рублев украшал Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, построенный в 1423 — 1424 гг. Полагают, что в конце своей жизни Рублев принимал участие в росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря, где он умер в 1427 или 1430 г.

С именем Андрея Рублева<sup>50</sup> и его «школой» связывают много произведений, но среди них выделяются три памятника, признанные всеми исследователями бесспорно рублевскими. Это уже упомянутые фрески Успенского собора во Владимире 1408 г., икона «Ветхозаветная Троица» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и Звенигородский чин. К творчеству Андрея Рублева относят также, особенно в последнее время, миниатюры Евангелия Хитрово и росписи Успенского собора на Городке в Звенигороде. Можно согласиться с исследователями, по мнению которых критерии искусства Андрея Рублева еще не выработаны, что для выявления его творений среди других произведений требуются особые подходы и методы. Однако именно этим памятникам присуща такая совокупность художественных принципов, качеств и особенностей, которой нет ни в одном другом приписываемом Рублеву произведении. Они представляют разные виды и техники живописи — монументальные настенные росписи, иконы и книжные миниатюры, но их сближает между собой и выделяет среди всех других ныне известных произведений начала XV в. глубокая оду-

хотворенность интеллектуальных и одновременно созерцательных, доверительно открытых миру благородных образов, высочайшее качество исполнения, проявляющееся в ритмическом совершенстве композиций, богословской осмысленности живописных приемов, изысканности цветовой гаммы драгоценных, сияющих красок, гармонии плавных, упругих линий безупречного рисунка, соединенного с пластично трактованными крупными формами, а также не имеющее аналогий особое, чисто рублевское сочетание реального и абстрактного — портретности образов и их идеальной обобщенности, типичности. Миниатюры Евангелия Хитрово и росписи Успенского собора на Городке требуют дополнительных исследований; последние к тому же дошли в плохом и очень фрагментарном состоянии; поэтому в настоящем очерке эти произведения не рассматриваются.

Фрески Успенского собора во Владимире были исполнены Андреем Рублевым совместно с иконописцем Даниилом. Древний владимирский храм был уже дважды украшен фресками — в 1161 и 1189 гг. К началу XV в. старые росписи сильно обветшали. Новая «подпись» была предпринята заботами великого московского князя Василия, сына Дмитрия Донского. Даниил и Андрей учитывали и, вероятно, в чем-то следовали системе древней росписи собора; отдельные, хорошо сохранившиеся фрески они включили в новую роспись. От стенописи 1408 г. остались немногочисленные композиции и фрагменты (большая часть росписей собора погибла). В западной части, под хорами, на сводах, стенах, арках и столбах центрального и бокового южного нефов (фрески в северном нефу не сохранились) находятся сцены «Страшного Суда». На своде центрального нефу в ореоле «славы» представлен Христос Вседержитель. Под ним, на лобовой стене свода (в люнете над западной аркой), изображен «Уготованный престол с орудиями страстей» («Етимасия»), которому предстоят в молении Богоматерь и Иоанн Предтеча, а на переднем плане, у престола — коленопреклоненные прародители Адам и Ева. Богоматерь и Иоанн Предтеча возглавляют ряды сидящих с раскрытыми книгами апостолов и стоящих за

ними ангелов. На плоскости люнеты, по ее краям, — апостолы Петр и Павел, за ними, уже на сводах нефу — фигуры десяти апостолов (по пять на каждом своде) и сонмы ангелов.

На том же своде, на его восточном конце, два летящих ангела в развевающихся одеждах свивают небо в свиток. В замке восточной арки, на которой изображены последние в ряду фигуры апостолов и ангелов, — символы четырех царств (Римского, Македонского, Вавилонского, Антихристового): четыре фантастических зверя с гибкими телами, виртуозно вписанными в круг (медальон). В замке арки западной — аналогичный медальон с «Душами праведных в руке Божией» (души представлены в виде спеленутых младенцев). С этим символом райского блаженства были связаны надежды и чаяния входивших в собор людей. Медальоны на восточной и западной арках расположены на одной оси с ореолом Христа Вседержителя на своде. На склонах западной арки — трубящие архангелы, возвещающие о Втором Пришествии и конце мира. Под изображениями апостолов южного склона, на участке стены, прорезанной аркой, ведущей из центрального нефу в южный, — «Земля и море отдают своих мертвецов» (почти полностью утрачена). На другой, северной, стене фреска не сохранилась (здесь было, видимо, изображение Ада — «Геены огненной»). На северном столбе под хорами, на его южной стороне, обращенной внутрь подхорного пространства, — «Ангел с пророком Даниилом» (композиция сохранилась не полностью). На южном столбе, на его северной стороне, — «Лик праведных жен». Ему соответствует «Лик праведных мужей», представленных на склонах арки, ведущей из центрального нефу в южный. Вся роспись центрального нефу, как и других частей собора, отличается соответствием композиций друг другу и системе росписи в целом. Реальное пространство храма с его разнообразными пространственными ячейками и криволинейными поверхностями сливается с пространством изобразительным, превращаясь в сакральную одухотворенную среду, создаваемую стенописью.

В южном боковом нефу представлены

сцены Рая: на своде — «Шествие праведных в Рай»; «Праотцы и души праведных в Раю»; на западной люнете — «Райские врата и Благоразумный разбойник в Раю»; на восточной люнете — «Богоматерь на престоле с поклоняющимися ангелами»; на склонах восточной арки — «Святой Савва Освященный» и «Святой Макарий Великий»; на склонах южной арки — «Святой Макарий Египетский» и «Святой Онуфрий».

В восточной части храма, на северной стене жертвенника, остались следующие изображения: «Благовестие Захарии», «Уход младенца Иоанна Предтечи в пустыню» (фрагменты фигур, архитектурных кулис, деревья; хорошо сохранились одежды ангела, фигура младенца Иоанна, горки); верхние части фигур двух неизвестных молодых святителей. На западной стороне юго-восточного столба, в медальоне, полуфигура мученика Зосимы (закрыта иконостасом XVIII в.). На северной стороне южного подкупольного столба — фрагмент изображения святого воина в доспехах (открыт при реставрации 1974 — 1979 гг.)<sup>51</sup>.

Изучая росписи Успенского собора, следует помнить о совместной работе Даниила и Андрея. Имя Даниила летописец поставил на первом месте. Это, вероятно, означает, что в начале XV в. Даниил был более известным художником, старшим по возрасту. Видимо, оба названных в летописи мастера являлись «знаменщиками» артели, возглавляемой старшим из них — Даниилом. Поэтому замысел всей росписи в целом, расположение композиций, духовные и художественные идеи и идеалы, воплощенные в сохранившихся фресках, являются общим достоянием творчества Даниила и Андрея.

Распределение сохранившихся росписей между двумя мастерами впервые было сделано И. Э. Грабарем<sup>52</sup> и впоследствии принято большинством историков искусства. В целом оно представляется убедительным. Вместе с тем, авторство некоторых образов и сцен остается не выясненным. Не исключено, что в исполнении отдельных композиций и изображений участвовали оба художника. Однако росписи центрального нефа, где представлены сцены «Страшного Суда»,

все исследователи относят к кисти Андрея Рублева. Индивидуальные черты его стиля выражены здесь ясно и последовательно, они прослеживаются на всех уровнях создания художественного образа, несмотря на плохую сохранность живописи<sup>53</sup>. Первоначально колорит был многоцветным, ярким, светоносным, построенным на чистых, интенсивных и насыщенных по цвету прозрачных красках — синих, голубых, зеленых, лиловых, золотисто-охристых, серебристо-розовых, вишневых и красно-коричневых. Ныне исчез лазурно-синий цвет фонов (осталась только серая краска нижнего слоя — рефть), золотистые охры превратились в серые, грязные цвета. Оказались утраченными главными художественные качества фресок — мягкая, «бархатистая» фактурность сияющей живописной поверхности, «светящаяся плывь» ликов, «невесомая материальность» сверкающих переливами цветных рефлексов одежд. Контурные многих фигур и ликов сейчас усилены, что создает впечатление излишней графичности, резкой очерченности, сухости (особенно в центральном нефе). Первоначально внешних контуров практически не было: одежды соприкасались с фоном мягко, широкими живописными притенениями, подобно тому, как это можно видеть в иконах Звенигородского чина и в миниатюрах Евангелия Хитрово.

Один из главных принципов искусства Рублева — гармоническое соотношение общего и частного, их соподчинение и взаимосвязь. При этом частное (будь то отдельная композиция, фигура или лик) всегда воспринимается как завершенная часть целого, способная выразить всю его полноту и совершенство. Система росписи существует в неразрывном органическом единстве с архитектурой храма, с каждой его пространственной ячейкой. Смысловой и композиционный центр росписи среднего нефа — изображенный в зените свода образ Христа Вседержителя в золотистых одеждах, восседающего в сине-голубых сферах сияния, которое окружает кольцо огненных серафимов. Ореол со Вседержителем, правой рукой указывающим путь праведникам вверх, на небо, а левой — путь грешникам вниз, в преисподнюю, воспринимается как сродоточие Вселенной. Здесь начинается и

концентрируется круговой ритм, объединяющий все уровни композиционного построения: отдельные фигуры соединяются в группы, группы — в сцены, сливающиеся в единую систему росписи, удерживаемую в гармоническом равновесии, плавном ритмичном движении идеальной формой доминирующего круга.

В каждой композиции тот же принцип взаимосвязи отдельных элементов, бесчисленные вариации асимметрических повторов (излюбленный композиционный прием Рублева) в границах строго уравновешенной и симметричной схемы. Плавные, круглящиеся линии создают силуэты, очень похожие в основных очертаниях, но отличающиеся изгибами контуров, рисунком складок, жестами рук, поворотами голов. Каждый образ святого или ангела самоценен, но эти качества не приводят к замкнутости и изолированности фигур. Апостолы сидят на одной общей скамье, а не в креслах (так в росписи Дмитриевского собора XII в.), их склоненные головы, ритм спадающих драпировок, легкое соприкосновение тканей одежд объединяют их в группы и в единый ряд.

Градации пространственных планов служат выражению идеи, пронизывающей всю роспись храма: созданию высшего единения, имеющего свои законы бытия. Ангел, стоящий за скамьей между апостолами Матфеем и Лукой, предстает так, что ладонь его руки частично закрывает нимб Матфея: ангел как бы обращается к нему с вопросом. Справа от Луки полуфигуры нежно склоняющихся друг к другу ангелов с характерными жестами раскрытых перед грудью ладоней (знак приятия благодати, покорности и служения) образуют композиции, воспринимающиеся то как Святая Троица, то как Деисус. Такие симметричные трехчастные деления, несущие идею деисусного предстояния, взаимного согласия и любви, объединяющие апостолов и ангелов, нарушающие иерархию рядов, наполняют роспись северного склона.

Еще одна особенность рублевских композиций: линейным ритмом, асимметричными повторами сходных форм создается гармоническая согласованность силуэтов и рисунка свободных участков фона между

ними, что усиливает впечатление легкости и вознесенности монументальных изображений. Фигуры теряют реальную тяжесть, окутывающие их ткани — материальную фактурность. Так возникает богословски осмысленное и художественно представленное пространство, передающее образ того преображенного мира, в котором пребывают ангелы и святые.

Рисунок у Рублева безупречен. Его длинным гибким линиям свойственна особая упругость и внутренняя сила, выявляющая структурность и архитектоничность создаваемых им форм. Для рублевских силуэтов характерны красивые изгибы линий, обрисовывающих крепкие «точеные» шеи, волнообразные очертания покатых плеч и закрытых тканями рук, чистота округлых абрисов голов и овалов юных лиц. В описях складок преобладают широкие дуги, сочетающиеся с геометрически четкими прямыми линиями. Складки спадающих тканей, образующие характерные для палеологовского искусства «ласточкины хвосты», приобретают кристаллическую ясность пересекающихся под острыми углами линий, наполняясь тем редкостным по выразительности ритмом, который справедливо сравнивают с музыкальным. Рублевским линиям присуща удивительная точность. Поэтому складки тканей, облегающих фигуры, кажутся столь естественными и простыми, выявляющими совершенные формы тела.

В изображениях центрального нефа доминирует пронизанная светом золотистая охра и излучающая сияние небесно-голубая краска. Эти символизирующие Божественный свет цвета концентрируются в образе Христа в зените свода, отражаясь в других композициях нефа. Светлой охрой с ярким золотистым ассистом и легкими белильными высветлениями окрашены широкие плоскости скамьи и подножия. Охряно-желтые краски разных оттенков используются в одежде и крыльях ангелов. Золотистые диски нимбов образуют плотные ряды на сводах, вспыхивают на арках, стенах и столбах, объединяя своими формами, светоносностью и ритмом всю роспись нефа. Лазурная синева фонов отражается в многочисленных тонально-цветовых градациях синих и

голубых одежд апостолов и ангелов на сводах, тонко гармонируя с нежнейшими оттенками зеленых и лиловых цветов. Из этих сочетаний возникает холодная, кристально чистая переливчатая красочная гамма. Оттенки охряно-умбристых и розово-коричневых цветов в обрезах книг, одежд и прическах апостолов и ангелов на своде образуют постепенный переход от теплых охр к насыщенным коричнево-вишневым краскам в изображении «Етимасии» в люнете западной арки.

В основе палитры Рублева — те же сочетания холодных синих, лиловых и зеленых, что и в лучших образцах палеологовского искусства Византии. Но у Рублева они приобретают новое качество: легкость и прозрачность, особую чистоту и мягкое сияние, что отличает его колорит от более насыщенной и глубокой по цвету красочности византийской живописи. Характерные для византийских памятников темные лазурно-синие Рублев превратил в более светлые и прозрачные сине-голубые цвета. Подобно греческим живописцам он избегал больших локальных пятен чистой киновари, заменяя ее оттенками кирпично-коричневых, розово-красных, бархатисто-вишневых, но активно применял ее яркий огненный цвет в деталях. Киноварь окрашивала крылья херувимов в ореоле «славы» Христа Вседержителя, описи нимбов, жезлы ангелов, разгранки композиций, оттеняя изысканную красоту холодной нежной гаммы красок.

Светоносность цвета — одно из важнейших качеств рублевских росписей 1408 г. В трактовке одежд почти совсем нет теней, лишь широкие живописные линии, выявляющие складки и обрисовывающие контуры, насыщенные по цвету, но сохраняющие свою чистоту и звучность. Света, напротив, обильны. Многослойные пробелы создают рельеф одежд, придают фигурам легкую объемность и своеобразную невесомую телесность. Столь же лучезарны исполненные охрами лики, также лишенные теней. Округлость, пластика ликов передается не контрастами охр и санкиря, светов и теней, а их мягким сопоставлением, упругими линиями описей, точными, уверенно положенными белильными штрихами на скулах, носгах, надбровных дугах. Некоторые ангельские

лики из второго и третьего рядов написаны вообще без санкиря, непосредственно по белой штукатурке, что усиливает светоносность образов, а переход от ликов к фону становится еще более легким и незаметным.

Во фресках центрального нефа круг и круговой ритм являются главными элементами духовно осмысленного структурного строя не только композиций, но и отдельных образов. Все круглящиеся линии стремятся к этой идеальной форме. Головы старцев, средовеков и юношей, помещенные строго в центре крупных нимбов, обрисованы единой округлой, почти циркульной линией. Рублев нашел то неповторимое соотношение земного и небесного (реального и сакрального в трактовке изображений), благодаря которому был достигнут идеальный синтез двух исконных начал византийского образа: конкретной исторической достоверности и символической обобщенности. По своеобразно выраженному, но очень верному по сути наблюдению М. В. Алпатова, «искусство Рублева проникнуто стремлением эстетику чувства слить с эстетикой чисел, красоту свободно льющегося ритма с красотой правильного геометрического тела, это составляет основу его метода»<sup>54</sup>.

В изображениях апостолов и ангелов из «Страшного Суда» отчетливо проявляется восходящая в своих истоках к высокой греческой классике эллинистическая основа искусства Рублева, усвоенная им благодаря классическим палеологовским образцам. Созданные Андреем Рублевым образы величественных, задумчивых старцев, облаченных в широкие античные одежды, по своим классически правильным пропорциям и чертам ликов вызывают в памяти самые совершенные создания древних средиземноморских культур.

В образах ангелов запечатлены тончайшие градации просветленного чувства, взаимной любви и согласия, служения и соперничества. Из всего разнообразия ангельских ликов выделяются два типа. Один из них — с классически правильными чертами. В другом — детская припухлость щек, носы короткие, губы маленькие, глаза поставлены то близко к переносице, то, напротив, широко расставлены. Но именно эти земные неправильности, смело введенные

Рублевым в идеальные по своей неземной природе ангельские образы, придают им особую характерность, живую непосредственность и теплую сердечность выражения.

Среди изображений «классического» типа особое место занимают архангелы, возвещающие трубным гласом о Втором Пришествии. В их красивых ликах и стройных фигурах так много сложных ракурсов и градаций планов, что при всматривании в эти высокохудожественные образы древнерусского живописца невольно вспоминаются величайшие достижения мирового искусства. Помещая изображения Божественных посланцев, созывающих человечество на праведный Суд, на склонах арки, через которую верующие входили внутрь центрального нефа, Рублев как бы предлагал им предвкусить здесь, на земле, в стенах храма, ожидающее праведников райское блаженство.

Сцены «Страшного Суда» в Успенском соборе ясно показывают, что на творчество Андрея Рублева оказало влияние то направление православного богословия, которое во второй половине XIV в. получило широкое распространение в Византии и славянских странах — исихазм. Главным его представителем на Руси был преподобный Сергей Радонежский, имевший множество учеников и единомышленников. К ним, вероятно, принадлежал и Андрей Рублев, о чем свидетельствуют созданные им образы.

Духовная атмосфера, в которой жил Андрей Рублев, видимо, была насыщена идеями созерцательного исихастского богословия, идеалами праведной жизни и внутренней чистоты, ведущими к спасению и преобразению Божественной благодатью. Не случайно тихие, кроткие образы из «Страшного Суда» вызывают ассоциации с мыслями и «Словами» Нила Синайского, Симеона Нового Богослова и других Отцов Церкви, сочинения которых активно переписывались и читались в XIV — XV вв. Так, ценнейшим качеством человека Нил Синайский считал совесть — «вечный дар Творца», «внутреннее, невольное влечение к добру», сближающее всех людей. Цель человеческой жизни — развить в себе твердую волю и следовать своей совести (это —

условие и залог спасения)<sup>55</sup>. Для понимания образов из «Страшного Суда» следует вспомнить также «Слово» Симеона Нового Богослова «О страшном дне Господнем». Изображенные Рублевым люди — это праведники, «духоносцы, чада света и сыны будущего дня», а для них «никогда не придет день Господен, потому что они всегда с ним и в нем находятся»; для праведников это будет день, когда Иисус Христос «воссияет сиянием Божества и блистанием Владычным»<sup>56</sup>. «Духоносцы, — говорит Симеон Новый Богослов, — имеют житие свое на небесах, сделавшись из людей более ангелами, а не имеющие Духа сидят еще во тьме прародительской и сени смерти, прикованные к земле и земному»<sup>57</sup>. Достигнув «смирennemудрия души», человек изменяется так, что «бывает земным ангелом; телом соображается он с людьми в мире сем, а духом ходит на небесах и соображается с ангелами...»<sup>58</sup>.

Близкие по своей сути высказывания встречаются и у исихастов XIV в.: «Отрешившись от помыслов суетных и отвергнув все ради любви к Богу, душа, как бы сделавшись нечувствительной и безгласной, предстает Богу и наслаждается небесным покоем, так как ничто внешнее не стучит в дверь ее; но Божественная благодать, внутри ее заключенная, преобразовывает ее в лучшее состояние, освещает ее неизреченным светом и усовершенствует внутреннего человека <...> удостоившись такого света, ум и сопряженному с ним телу передает многие свидетельства Божественной красоты, примиря Божественную благодать и дебелисть плоти и делая последнюю способной к восприятию невозможного»<sup>59</sup>.

Изобразительной параллелью приведенным выше словесным образам являются праведные жены, мужи, апостолы и ангелы из центрального нефа Успенского собора. Здесь главным является объединяющий их особый душевный настрой: они созерцают открывшееся им светлое видение, прислушиваются к звучащему в них Божественному голосу. Их образы наполнены преобразившим и внутренним мир, и телесные формы светом небесной благодати, сообщившим материи новые качества — невесомость и прозрачность.

Дошедшая до наших дней в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры икона «Святая Ветхозаветная Троица» является одним из самых достоверных произведений Андрея Рублева. По мнению М. В. Алпатова, именно «Троица» должна стать критерием подлинности, занять центральное место внутри тех «концентрических кругов», в которых следует расположить приписываемые Андрею Рублеву произведения<sup>60</sup>. Несмотря на новую, не связанную с именем Андрея Рублева, версию происхождения знаменитой иконы<sup>61</sup>, его авторство остается неопровержимым, ибо ближайшие прямые аналогии «Троицы» — изображения из «Страшного Суда» в центральном нефе Успенского собора. К сожалению, живопись иконы имеет большие утраты и искажения<sup>62</sup>. Однако и при таком состоянии сохранности ясно ощущается близость «Троицы» к рублевским композициям из стенописей 1408 г. Уверенное движение одной и той же талантливой руки видно в силуэтах, очертаниях складок, в плавных, гибких линиях покатых плеч, в ритме склоненных голов, в особой «графической пластичности» широких, обобщенных контуров, в мягкой, живописной рельефности монументальных фигур. В композиционном построении «Троицы», в ее круговом ритме, в сияющей, переливчатой гамме небесно-синих, светло-зеленых, лиловых, бархатисто-коричневых и золотисто-охристых красок как будто отобрано всё самое лучшее и совершенное из росписей Успенского собора во Владимире. Поэтому датировка «Троицы» 1410-ми гг. представляется наиболее убедительной. Сходство этой иконы с изображениями из «Страшного Суда» (в духовном содержании, стиле, индивидуальной манере исполнения, колористической гамме) особенно важно и показательно в том отношении, что эти два памятника принадлежат к разным видам живописи: в одном случае — икона, моленый образ, в другом — монументальные росписи, расположенные высоко на стенах, арках, сводах и столбах.

Главное богословское содержание «Святой Троицы» — триединство Бога, единственность трех его ипостасей — Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого. Относительно отождествления трех ангелов с тре-

мя лицами Троицы существуют две точки зрения. Согласно одной из них, средний ангел — Бог Отец, ангел слева — Христос. Согласно другой, три ангела представляют собой три ипостаси, расположенные в соответствии с Символом Веры (слева направо): Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух. Вторая точка зрения кажется более правильной, так как исходит из неизменной богословской традиции (Символа Веры) и находит полное подтверждение в иконографии и цветовой символике иконы. Средний ангел — Бог Сын, второе лицо Троицы, представлен в земных одеждах Иисуса Христа: вишнево-коричневом хитоне с золотистым клавом и синем гиматии. Одежды ангела справа, отождествляемого с третьим лицом Святой Троицы, Святым Духом, светло-зеленые, символизирующие вечное обновление и возрождение жизни Святым Духом. На синем хитоне этого ангела как будто также дан намек на клав (синего цвета) — знак посланничества. Над средним ангелом изображено дерево, соответствующее Мамврийскому дубу ветхозаветного рассказа и одновременно символизирующее Древо Жизни и Древо Распятия Иисуса Христа. Над головой ангела, сидящего справа, — гора, знаменующая духовное восхождение. Ангел слева, облаченный в светло-лиловый, с голубыми пробелами гиматий, отождествляется с Богом Отцом. К нему обращены склоненные лики двух других ангелов-ипостасей Святой Троицы — посланцев Бога Отца в мир. Над его головой здание — дом Авраама и образ земной Церкви. В самом центре стола-престола — Евхаристическая чаша с головой жертвенного тельца; над ней простерта благословляющая и принимающая жертву рука среднего ангела. Симметричные очертания нижних частей фигур двух крайних ангелов (линии их бедер и коленей) придают престолу форму огромной чаши-потира, над которой кротко склоняется ангел, символизирующий собою Новозаветную жертву — Иисуса Христа. Таким образом, на иконе наглядно сопоставляется Ветхозаветная жертва с Новозаветной (телец и Ангел-Христос, престол и чаша). Ветхозаветная трапеза-угощение трех ангелов превращается в Новозаветную Евхаристию, встреча Авраамом трех ангелов — в вечную



встречу человека с триединым единосущным Богом, открывающимся в Евхаристии.

И все же не эти смысловые акценты являются главными в иконе. Главное здесь — нераздельно-неслиянное единство трех ипостасей, таинственное бытие единосущной Святой Троицы, являющей собой образ мировой гармонии, Рая, идеальный образец устройства земной жизни в братском союзе согласия и любви.

Для воплощения этих богословско-философских и нравственных идей Рублев нашел поразительные по своей точности средства художественного выражения, важнейшие из которых — круговая композиция, ритм гибких, плавных линий, сияющие, лучезарные краски. Небесно-синий голубец — самое яркое и звучное цветовое пятно в иконе. Первоначально, когда сохранялся золотой фон и золото нимбов, когда не были потерты охряно-золотистые краски ангельских крыльев и престола, его звучание было еще более сильным. Сине-голубой цвет имеет здесь не только художественное, но и образно-символическое значение. Синий — цвет сапфира и лазурита — всегда ассоциировался с реальной синевой неба и, следовательно, с местопребыванием Божества, что нашло отражение в древнейших памятниках. Так, библейские «сыны Израилевы» зрят под ногами Бога «нечто подобное работе из чистого сапфира и как само небо ясное» (Исход 24, 10). Согласно высказываниям Исаака Сирина, «небесный» цвет выражает «чистоту ума при молитвенном изумлении»<sup>63</sup>. Эта мысль повторяется и в других святоотеческих сочинениях: «Если кто желает видеть обновление ума, пусть лишит себя всех помыслов и тогда увидит себя подобным сапфиру или небесной краске»<sup>64</sup>. Исходя из этой символики, Павел Флоренский так определил суть «Троицы»: «Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само земное небо <...> эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг перед другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы»<sup>65</sup>.

Знаменитый Звенигородский деисусный

чин — иконы Спаса, архангела Михаила и апостола Петра — был обнаружен иконописцем-реставратором Г. О. Чириковым в 1918 г. в сарае возле собора на Городке в Звенигороде. Об исполнении Звенигородского чина Андреем Рублевым нет никаких, даже косвенных исторических свидетельств. Тем не менее, авторство Рублева представляется бесспорным. Архангел Михаил настолько близок к ангелам «Святой Троицы», что не возникает сомнения в их создании одним и тем же мастером — автором изображений центрального нефа Успенского собора во Владимире. Во-первых, это один и тот же тип, совпадающий в очертаниях красивых удлинённых овалов ликов, в форме и рисунке прически — пышной шапки кудрей, обрамляющей лик, крепких «точёных» шей. Совершенно одинаковы и черты ликов: удлинённые, тонкие прямые носы, мягко сомкнутые уста с небольшой округлой нижней губой, рисунок изящных дуг бровей и глаз с характерными изображениями зрачков, поднятых к верхнему веку, что придает взгляду особое ласково-кроткое выражение. Похожи очертания силуэтов, рисунок легких, «имматериальных» тканей, наброшенных на покатые ангельские плечи и спадающих крупными, невесомыми складками. Вместе с тем, некоторые особенности в трактовке Звенигородского чина обусловлены, вероятно, более ранней датой его исполнения. При сравнении двух произведений возникает ощущение, что в линейно-пластической художественной структуре «Троицы» акцент поставлен на линейном ритме плавных, упругих, гибких контуров (возможно, это впечатление несколько усилено плохой сохранностью живописи), в образе архангела Михаила — на мягкой живописной моделировке, легкой пластической рельефности монументальных форм, выполненных в то же время с поразительной, чисто иконописной тщательностью в проработке деталей.

Образ звенигородского Спаса близок Христу Вседержителю из рублевских росписей 1408 г. Оба произведения воспроизводят один и тот же тип. Более того, имеется сходство в абрисе прически, шеи и лика с его характерными чертами. Отличия касаются в основном характера выражения двух образов — более экспрессивно-эмо-

ционального у Христа-Судии в сиянии «славы» из «Страшного Суда» и созерцательно-самоуглубленного у звенигородского Спаса из Денсуса. Вседержитель в росписях 1408 г. действенен и активен. В иконном образе Спаса всё предельно сгармонировано и обобщено. Однако это не приводит к схематизации и упрощению. Напротив, подобно тому, как внутренняя цельность образа достигнута сочетанием сложнейших смысловых оттенков, так и идеализация лика воплощена в рафинированных и очень индивидуальных по своим формам чертах. Во всем древнерусском искусстве, вероятно, нет изображения Спасителя равного рублевскому по полноте и гармонии выражения всех аспектов этого главного христианского образа.

Икона апостола Павла по своему образному строю и высочайшему художественному качеству не отделима от двух других икон чина, хотя в ней есть нюансы как в содержании, так и в манере исполнения. Композиционная и живописная структура иконы в основных чертах аналогична рассмотренным изображениям архангела Михаила и Спаса. Но в линиях, таких же уверенных и точных, как будто больше остроты и беспокойства, меньше гибких, скругленно-плавных очертаний в силуэте и складках тканей, их ритм дробнее и многословней. Гиматий, окутывающий спину и плечо апостола, ложится острыми, ломающимися складками, их высветления обильней и контрастней. Красочная гамма такая же звучная и чистая, и в ней использован лазурно-синий голубец, характерный для одежд архангела и Спаса, но цветовое сочетание здесь несколько резче и насыщенной. В сверкающих, переливчатых красках лилово-коричневого гиматия с его пепельно-дымчатыми бликами больше определенности тональных контрастов. В обресе огромного полураскрытого Евангелия (сохранился только фрагмент) звучит яркая киноварь, противопоставленная белому (страницы) и золотисто-желтому (переплет). Лик апостола Павла трактован также по-другому: его пластическая лепка активной, подчеркнуты границы света и тени, выпуклости на лбу, на шее и щеках; высветления, а также контрасты санкиря и ох сильнее, чем у архангела и Спаса. Возмож-

но, образ апостола из Звенигородского чина исполнил не Рублев, а другой художник, близкий к нему по духу своего творчества. Не исключено, что это был друг и единомышленник Андрея Рублева — иконник Даниил, с которым они создали на редкость целостный фресковый ансамбль в Успенском соборе Владимира. В творчестве Даниила (относимых к его кисти фресках 1408 г.) сильнее ошутимы традиции искусства XIV в. как в стиле живописи, так и в выражении созданных им образов; они конкретнее, «реалистичней», в них меньше идеализации и классицизма. Однако различия между образом апостола Павла и другими иконами Звенигородского чина — это лишь нюансы, никак не влияющие на его в целом рублевскую окрашенность духовного содержания и художественного исполнения.

Искусство Андрея Рублева явило наиболее совершенное воплощение многогранного художественного образа средневекового искусства, идеальный синтез всех его аспектов и уровней, самую полную реализацию заложенных в нем возможностей.

Его творчество выросло на русской национально-исторической почве. В те годы на Руси было много бедствий, жестокости и кровопролитий, но здесь была и влекущая, дающая надежду и душевные силы светлая историческая перспектива. Духовные и нравственные идеалы преподобного Сергия Радонежского, идеи любви, согласия, мира и единения, его пример душевного целомудрия, высоты помыслов и устремлений, явленный им подвижнический путь духовного просветления во многом изменили образ мыслей и чувств его современников, способствовали победе православных русских войск над иноверными поработителями на Куликовом поле. Нашли они отклик и в душе Андрея Рублева, о чем свидетельствует его искусство.

Гениальность Рублева заключается в том, что, будучи светлым, пронизательным умом, натурой духовно одаренной и художественно восприимчивой, он глубоко усвоил и творчески переосмыслил многовековую греческую традицию, все достижения русской культуры и выработал такие средства образной выразительности, в которых идеально воплотился сформировавшийся в русском

обществе конца XIV — начале XV в. духовный идеал. Многогранность и полнота рублевских образов есть следствие его разносторонне одаренной личности. Он человек русского Средневековья<sup>66</sup>. Поэтому монах и мирянин, духовный подвижник и художник жили в его творческой личности в нерасторжимом единстве и рождали образы многогранные по содержанию и цельные по выражению.

Рублев — художник глубоко русский. Его ангелы и праведники могли появиться только на Руси и только в ту эпоху. Рублев, конечно, не наделал святых и ангелов чертами своих современников и не заимствовал прямо и непосредственно свои сияющие краски из многоцветья русской природы<sup>67</sup>. Его праведники русские не потому, что в их ликах есть сходство с крестьянскими типами<sup>68</sup>, а потому, что это идеализированные образы русской духовности, национального мировосприятия в целом и времени преподобного Сергия Радонежского и его последователей конкретно-исторически. В них живет русская душа с ее широтой и открытостью, чуть наивной откровенностью и мягкой сердечностью, добротой и участливостью. В образах Андрея Рублева выражены радостное восприятие мира, вера в Божественное милосердие и всеумиротворяющую любовь. Свою переливчатую, холодную гамму голубых, зеленых, лиловых, золотисто-охристых и насыщенных коричневых красок художник создал на основе развитой колористической традиции византийской и русской живописи предшествующих ему периодов. Русское проявилось здесь в специфическом этнически обусловленном чувстве линии и ритма, любви к чистым, ясным, открытым цветам, их сочетаниям и противопоставлениям, возникавшее спонтанно и sporadически во многих произведениях древнерусского искусства XII — XIV вв. и нашедшее у Рублева выражение наиболее совершенное и тонкое, гармонично соотношенное с классической византийской традицией.

Такова художественно-эстетическая специфика искусства Андрея Рублева, ярко проявившаяся во фресках владимирского Успенского собора 1408 г., иконе «Святая Троица» и образах Звенигородского чина.

Созданные великим мастером образы

были близки мироощущению русских людей того времени, и многие из современных Рублеву художников — его единомышленники, «сотоварищи» и ученики — стремились следовать его искусству. Их произведения, отличаясь по качеству и духовной глубине, несут в себе идеи, родственные рублевским. Творчество Андрея Рублева определило важнейшие черты не только московской, но и всей национально-русской школы живописи. Однако становление нового стиля XV в. было сложным процессом и источником его были разнообразны. Поэтому в одно и то же время (и даже в одной и той же мастерской) возникали образы очень разные по своему внутреннему строю и художественной структуре.

Среди произведений 1-й половины XV в. сохранилось три иконостасных комплекса, в которых ярко, в каждом памятнике по-своему, отразилась взаимосвязь высоких богословских идей, нравственных идеалов и художественных достижений рублевского творчества с местными, нередко архаизирующими живописными традициями, интерпретированными в соответствии с общей эволюцией стиля XV столетия. Это иконы Праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле, частично сохранившиеся Праздники, Деисус и Пророки из Успенского собора во Владимире и трехъярусный иконостас из Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре — единственный из трех оставшийся на своем первоначальном месте. Долгое время их относили к творчеству Андрея Рублева и его мастерской. Исследования последних лет показали, что иконы этих комплексов нуждаются как в уточнении их датировок и атрибуций, так и в дальнейшем изучении их стилистических особенностей и выявлении их художественного своеобразия<sup>69</sup>.

Духовные и эстетические традиции рублевской эпохи питали русское искусство на всем протяжении столетия, по-разному проявляясь в многочисленных вариантах стиля. Однако лишь немногие из дошедших до нас произведений того времени обладают художественным качеством, напоминающим произведения Андрея Рублева и мастеров его эпохи. К ним принадлежит образ Иоанна Предтечи из несохранившегося деисусного

чина. Икона происходит из Николо-Песношского монастыря<sup>70</sup>. Иоанн Предтеча похож на рублевские образы присущим ему состоянием «безмолвной молитвы», выражением глаз, созерцающих открывшееся небесное видение. Принципы композиционного построения, технические средства и приемы живописного исполнения также восходят к художественной системе Рублева. Но мастер этой иконы работал уже в другой хронологический период, в его творчестве ощутимы веяния иной эпохи. Из произведения исчезла легкость и воздушная бесплотность нежных, переливчатых красок, музыкальный ритм гибких и упругих широких контуров. Всё стало плотнее и определеннее, каллиграфичнее и резче. Прозрачные белильные пробы и тонкие суховатые линии ломких складок не столько выявляют рельеф и пластику тела, сколько придают образу остроту и хрупкость. Тонкие сплавленные слои охры, моделирующие лик и руки, тщательная выписанность черт лика, аккуратных прядей волос и бороды являют собой высокую «академическую» культуру мастерства и создают идеальную завершенность изображения, но при этом в значительной степени лишают его живости и внутреннего движения, свойственных образам Рублева. Утонченно-прихотливый абрис удлиненного лика Иоанна Предтечи, острые контуры прически и изгиба шеи дают ощущение той особой отточенности хрупких форм, которая предвосхищает искусство Дионисия. Эта икона — один из немногих дошедших до нас памятников, являющихся связующим звеном между познавшими Божественную Истину праведниками Рублева и образами умудренных старцев Дионисия.

Эволюция стиля XV в., выразившаяся в изменении старых и возникновении новых художественных особенностей, происходила постепенно и по-разному воплощалась в произведениях. Творчество Дионисия, вообравшее в себя многое из достижений искусства 1-й половины XV в., представляет качественно новый этап, имеющий свои яркие эстетические принципы, обусловленные выдающимся дарованием живописца.

Год рождения Дионисия неизвестен. Исследователи относят его рождение примерно к 1430 — 1440 гг. Неизвестен и год его

смерти. Считается, что он умер до 1508 г., так как его имени нет среди мастеров (его сыновей), расписавших в этом году придворную церковь Благовещения в Московском Кремле. В письменных источниках неоднократно встречаются упоминания о работах Дионисия<sup>71</sup> (росписях и иконах), но большинство из них не сохранилось.

Исполненный в 1502 — 1503 гг. фресковый ансамбль церкви Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре дает исчерпывающее представление об особенностях искусства Дионисия и работавших под его руководством мастеров. Над росписью Рождественского собора Дионисий работал вместе со своими сыновьями (и, вероятно, другими мастерами), что следует из надписи в откосе северного портала собора. Роспись Рождественского собора Ферапонтова монастыря — единственный полностью сохранившийся фресковый ансамбль XV в.<sup>72</sup> Ее колорит, по сравнению с фрагментами стенописей XIV — XV вв., поражает первозданной свежестью. Однако здесь также имеются значительные утраты на некоторых композициях и на многих отдельных изображениях; большинство фресок покрыто белесым налетом (высолами), придающим росписи не свойственную ее первоначальному состоянию матовость и «дымчатость».

Сохранившая полностью почти все композиции и не утратившая первоначальную нежную яркость сияющих голубых, зеленых, белых, золотистых и пурпурно-коричневых красок, роспись интерьера являет собой образ Рая, чудесный поэтический мир, рожденный духовным прозрением художника-философа, запечатлевшего свои небесные видения на стенах, сводах, арках и столбах. Рафинированная красота хрупких, бесплотных фигур, утонченный ритм их изящных силуэтов, как легкие цветные тени скользящих по небесной лазури фона, объединенных то в многолюдные толпы, то в малые группы, то одиноко и величественно «парящих» на широких плоскостях столбов и вогнутых поверхностях конх, вызывают у пребывающего в храме чувство духовного ликования и эстетического восторга. Этот явленный человеку одухотворенный мир совершенной красоты создан тонко продуманными и с большим мастерством во-

площадными композиционными и живописными приемами, из сочетания которых и возникает индивидуальная художественная система дионисиевского творчества.

Дионисий воспринял многое от искусства Рублева. В украшенном им храме, как и во владимирском Успенском соборе, живописная декорация неотделима от архитектурного объема, его пространственных членений, сложных по очертаниям плоскостей, вогнутых поверхностей. Система росписи в целом и каждая ее композиция в отдельности исполнены так, что подчеркивают и выявляют конструктивно-пространственное решение интерьера<sup>73</sup>. Однако эта преемственность традиций начала XV в. не исключает и существенных отличий.

В декорации Рождественского собора при всем ее сходстве со строго упорядоченной рублевской системой росписи выражены иные аспекты богословских и художественных идей, присущих духовной жизни Руси XV в. Дионисий изобразил преображенный мир, имеющий отличные от земных законы бытия, Небесное Царство благодати, ожидающий достойных блаженный Рай, где, окруженная сонмами ангелов и толпами праведников, царит Богоматерь, избранная Богом для спасения человечества Пренепорочная Дева Мария, первая среди равных ей по чистоте души и красоте преображенной плоти. Расположение основных сюжетов и циклов в Рождественском соборе вполне традиционно, но главная его тема — прославление Марии — решена так, что вся роспись храма звучит как вдохновенная «песнь любви», обращенная к Богоматери<sup>74</sup>.

В системе росписи Рождественского собора рублевский принцип доминирующего круга, символизирующего единство, композиционная слитность монументальных образов заменены «формулой множественного подобия»: многофигурные сцены, перемежающиеся рассыпанными по всему интерьеру повторяющимися медальонами и кругами, сплошным ковром покрывают стены и своды<sup>75</sup>. Эта «композиционная формула» выражает главную в духовной жизни Руси XV в. богословскую идею восхождения человека в мир благодати, но ее художественное воплощение отличается от решений рублевского времени.

Образ Богоматери, соединившей небесное и земное, Заступницы и Покровительницы человеческого рода и Русского государства, стал у Дионисия важнейшим. Ее изображение, трехкратно повторенное под понижающимися ступенчатыми арками между восточными столбами («Знамение» — на щеке нижней арки, «Покров» — в люнете, «Богоматерь на троне» — в конхе алтаря) определяет главную вертикаль храма, связывая композиции верхних регистров. Ритм многочисленных кругов, лик «Нерукотворного Спаса», а также перекликающиеся между собой фигуры архангелов в барабане и поклоняющихся Богоматери ангелов соединяют погрудное изображение Христа Вседержителя в куполе с полуфигурой «Богоматери Знамение» в медальоне на щеке арки. Такое композиционное соотношение двух образов выражает их смысловую связь: Богоматерь принимает исходящую от Вседержителя благодать. Эта идея заключена и в самом иконографическом типе «Богоматери Знамение», являющемся наглядным, зримым свидетельством духовно-телесной связи Христа и Богоматери, Божественного и человеческого.

Ниже, в восточном предалтарном люнете, под изображением «Богоматери Знамение», Мария показана как покровительница Русской земли («Покров Пресвятой Богородицы»). Этому изображению соответствуют росписи в северном и южном люнетах, прославляющие Богоматерь как Царицу мира («О тебе радуется») и как воплотившую Бога («Похвала Пресвятой Богородицы»). Крупномасштабные, торжественные композиции трех люнет смысловой наполненностью сюжетов и ритмическими повторами обобщенных, ясно читающихся силуэтов объединяют росписи всего храма. В них акцентируются главные идеи Акафиста — поэтического славословия Богоматери; живописные иллюстрации его отдельных песен (кондаков и икосов) образуют сплошной фриз, опоясывающий интерьер собора (нижнюю часть сводов, стены и столбы). Представленные в нижнем поясе росписи «Вселенские соборы» также связаны с прославлением Богоматери: их постановлениями были утверждены догматы о воплощении Бога-Слова и связанное с ними учение

о божественности Девы Марии-Богородицы, установлено почитание ее икон.

На западных сводах и стене помещены картины «Страшного Суда». Соприкасаясь в верхнем регистре со сценами Акафиста, они образуют сложную, многофигурную композицию, органично включенную в систему росписи, пронизанную общей для всей декорации храма идеей милосердия и заступничества Богоматери. Ее грандиозное изображение как Царицы мира на востоке, в конхе алтаря, — апофеоз избранной Богом Девы, явившей человечеству Спасителя. Так, образ Богоматери, многократно повторенный в различных иконографических типах, становится смысловым и композиционным стержнем фрескового ансамбля, соединяющим вертикальные и горизонтальные членения росписи.

Красные полосы разгранки отделяют сцены, членят роспись на фризы, создающие «зрительные зоны», каждая из которых имеет свой масштаб<sup>76</sup>. Но эти линии не разъединяют композиции, а, напротив, связывают их в общую «декоративную» систему, усиливают синтез архитектурных форм и покрывающих их фресок. Единство, целостность живописной декорации создается также тонко продуманным соотношением идентичных по построению композиций, ритмом многократно повторяющихся сходных обобщенных форм и линий, цветовой переключкой локальных пятен — то светлых и «воздушных», то ярких и насыщенных, сияющих на окрашивающем все поверхности интерьера ярко-голубом фоне, типологической близостью архитектурных кулис, фигур и ликов, легкостью их пластической моделировки.

Композиционные и живописные принципы художественной системы Дионисия ярко проявились и в исполнении отдельных циклов и сцен. Рассмотрим их на примере росписи южного свода. На его западном склоне помещена «Притча о не имевшем одеяния брачна», изображающая восседающих за столом, уставленным сосудами, роскошно одетых гостей брачного пира. Напротив, на восточном склоне свода, — «Брак в Кане Галилейской». Построение обеих композиций, архитектурно-пейзажные фоны, позы, жесты и одеяния персонажей, а также ос-

новные цвета двух сцен переключаются и соответствуют друг другу по принципу асимметрических повторов. Обе сцены, как и многие другие в Рождественском соборе, наполнены архитектурными кулисами, предметами обстановки, орнаментальными украшениями костюмов. Расположение этих разнообразных элементов так ритмично и столь тонко соотнесено, так красиво и светло по цвету, так легко по моделировке, что фрески производят впечатление не перегруженных подробностями бытовых сцен, но прекрасных небесных видений.

«Брак в Кане» — одна из самых совершенных многофигурных сцен росписи. В ее построении отчетливо выражен круговой ритм, свободная зеркальная симметрия — черты, указывающие на преемственность рублевских композиционных принципов. Сидящие за полукруглым столом персонажи объединены в три группы: в центре — жених и невеста, слева — Христос и Богоматерь, справа — два старца (их силуэты почти точно повторяют очертания фигур Христа и Богоматери). Симметричные позы Христа и старца, изображенных напротив друг друга, расположение их подножий, минимум аксессуаров, простота архитектурных форм, акцентирующих группы, заставляют вспомнить рублевскую «Троицу». Но сконцентрированная в «Троице» идея неразсторжимого единства (три фигуры в круге) заменена здесь идеей множественного подобия, объединенного в гармоническое целое (три группы по две фигуры в каждой).

В ферапонтовских фресках есть и архитектурника построения, и условные градации пространственных планов, и развитые архитектурные фоны. Однако их трактовка такова, что присущие композиции конца XIV и начала XV в. эффект соотносительности изображений с классической художественной традицией полностью исчезает. Контуры фигур достигают здесь предельной обобщенности, едва возможной в антропоморфном изобразительном искусстве геометризацией и уже не выявляют более пластические формы тела. Человеческие фигуры превращаются в легкие цветные силуэты. При всем том их внутренняя разделка сложна и детализирована. Одежды прочерчены густой сеткой цветных линий и белильных

высветлений, дающих намеки на мелкие струящиеся складки. Растительно-геометрические узоры бархатных и парчовых тканей, широкие золотые полосы оплечий, зарукавий, кайм подолов, усыпанные крупными жемчугами и драгоценными камнями, орнаментальные кресты святительских облачений усиливают плоскостную «декоративность» силуэтов.

Фигуры у Дионисия удлинены пропорций, с узкими покатыми плечами. Их головы, руки и ноги уменьшены, а торсы и бедра расширены. Благодаря такому построению фигур изображения окончательно теряют связь с земным миром, возносятся и парят на голубых фонах и близких им по тону и цвету голубовато-зеленых светлых позёмах. Длинными, обобщенными контурными линиями фигуры объединяются в монолитные группы (например, Мария и Елизавета из «Встречи Марии с Елизаветой» или три ритмично склоненные фигуры принимающих казнь в сцене «Святитель Николай останавливает казнь»). Плавные, круглящиеся линии у Дионисия стремятся не к кругу, а к параболе и овалу. Вместе с тем, в очертаниях силуэтов, и особенно в рисунке складок, есть острота и ломкость, придающая формам неорганическую хрупкость и «колючесть».

В полном соответствии с линейно-плоскостной трактовкой фигур исполнены и архитектурные элементы. Городские стены с ярусными башнями и пилонами, с переброшенными между ними велумами, увенчанные сводами портики, прорезанные узкими, высокими проемами палаты и кивории на колонках образуют фоны, воспринимающиеся вполне самостоятельными «декоративно-композиционными» элементами сцен. Их построение внешне как будто следует логике классических норм палеологовского искусства. Но по сравнению с изображением предшествующего столетия все формы дионисиевской архитектуры очень обобщены, в них нет пластичности и реального объема. Их очертания возникают как миражи и видения Небесного града. Вместе с наложенными на них силуэтами фигур они как будто плывут по синему фону.

Позы и жесты персонажей в произведениях Дионисия имеют важнейшее значение

для характеристики их духовного состояния. Поэтому расположение, пропорции и конфигурации архитектурных форм в ферапонтовских росписях таковы, что, сохраняя свою самостоятельность, они становятся отзвуком, эхом и тенью представленных в сценах действующих лиц<sup>77</sup>. Так, в «Благовещении у колодца» Богородица отпрянула назад, и стоящее за ней здание, повторяя округлые линии ее силуэта, «отступило» в глубину.

«Дематериализация» архитектурных фонов, выражающая эмоциональную приподнятость, одухотворенность персонажей, достигается также изменением их традиционных классических форм. Заостренные двускатные кровли превращаются в деформированные трехгранные пирамидки, похожие на раздуваемые ветром паруса. В композиции «Брак в Кане» такая гнутая треугольная кровля увенчивает здание за Христом и Богородицей, акцентируя жесты их рук. Изломанные формы тронов и круглящиеся своды портиков получают своеобразные козырьки и процветшие отростки, необычные формы которых концентрируют внимание на соотношенных с ними силуэтах фигур (смотри, например, композицию «О Тебе радуется»).

Рассмотренные способы и приемы трактовки композиций были введены Дионисием для выражения богословских и художественных идей, воплотивших представление русских ученых книжников и просвещенных знатоков XV в. о прекрасном благоустроенном царстве, Небесном граде праведников как конечном результате жизни на земле.

Для создания этого духовно-поэтического образа вечной чудотворной красоты и благодати ничто не имело такого огромного значения, как цвет, и Дионисий, наделенный тонким колористическим чутьем врожденного живописца, с непревзойденным мастерством и виртуозностью использовал всё тонально-цветовое богатство красок своей палитры. В искусстве Дионисия, как и в произведениях Рублева, вновь в полную силу зазвучал холодный, чистый, яркий голубой, противопоставленный теплым золотистым и пурпурным цветам. Образ мысленного Небесного града, явленного Дионисием в росписях Рождественского собора, возник как будто из сочетаний сияющих красок земного

неба и блеска драгоценных природных камней. Сине-голубой, зеленый, белый, золотисто-охристый и пурпурно-коричневый — главные цвета ферапонтовских росписей. Их символическое и эстетическое значение здесь органично слиты.

Среди всех красок преобладает синяя — цвет видимого с земли неба, драгоценного сапфира и лазурита; символ света, Божественной энергии, пронизывающей Вселенную и просветляющей человека, преображенной плоти, чистоты души и «обновления ума», праведности и благодати; образ Рая, Небесного града. Фоны композиций сине-голубые, одежды большинства персонажей имеют синий цвет, синим написаны кровли зданий. Оттенки синего разнообразны и использованы таким образом, что окрашенные ими фигуры и предметы как бы «развешиваются», «тают» в Божественной синеве. Так, остроконечные «пламенеющие» кровли и купола храмов Дионисий расцвечивает голубым, выделяя их на небесном фоне то белильными бликами и нюансами синего, то цветными контурами. В одеждах голубым исполнены обычно нижние из них, что придает фигурам невесомость, усиливает эффект парения. Иногда написанные синим части разноцветных одежд, как и завершения зданий, сливаются с синевой фона — фигуры становятся совершенно прозрачными, превращаются в красочное видение.

Зеленый — цвет весны, растений и всей живой природы; цвет камней «смарагда» и «ясписа», полезного «для нуждающихся в духовном врачевстве»; символ «Божественного естества, вечноцветущего, живописного и пищедавательного», неувядающей любви и теплой веры<sup>78</sup>. Зеленым окрашены позёмы, одежды персонажей, детали архитектуры. Зеленый, как и голубой, иногда дается на близком ему по тону зеленом фоне.

Белый — цвет русской зимы, кристальной чистоты нетронутого снега; символ света, праведности, благодати, преображения, «пресветлая одежда добродетелей», одежда нетления, одежда победивших зло<sup>79</sup>. Ни в одном произведении русской живописи, созданном до Дионисия, не было такого обилия чисто белого и светлых, слегка подцвеченных его оттенков, как в ферапонтовских росписях. Белый цвет присутствует во

всех композициях: белые ризы святителей и одеяния ангелов, одежды праведников, детали костюмов большинства персонажей, белые жемчуга плечий и кайм дорогих облачений, белые стены, палаты и башни архитектуры, белые поверхности мебели и предметов обстановки.

Холодной сине-зелено-белой гамме небесных красок (и красок водной стихии) противопоставлены теплые золотисто-желтые, коричнево-пурпурные и красные цвета земли, ассоциирующиеся также с отблесками восходящего и заходящего солнца. Золотистая охра в росписях Дионисия имеет такое же символическое значение, как и лазурный синий. Она окрашивает ризы Спасителя, представленного в образах Младенца, Отрока Еммануила и Судии, ореолы нимбов, крылья ангелов, одеяния святых, горки, архитектурные кулисы и предметы обстановки. Пурпурно-коричневый — символ царственности, избранности, цвет земных одежд Христа и Богородицы (второй цвет их одежд — синий); им написаны ризы некоторых праведников. Красный — очищающий цвет огня, символ возрождения и вечности — Дионисий, как и Рублев, использовал умеренно, в основном в деталях (разгранки композиций, велумы, части архитектуры и одежд)<sup>80</sup>.

Эти контрастные цвета неба и земли Дионисий редко применял в виде насыщенных локальных пятен. Колорит ферапонтовских росписей поражает светлостью, легкостью, особой «воздушностью», прозрачностью, обилием полутонов, цветовых нюансов, нежнейших сочетаний и красочных противопоставлений. Небесная лазурь образована многочисленными тонально-цветовыми градациями сине-голубых, варьирующимися также в зависимости от архитектурных поверхностей, их освещения, взаимодействий с красочной гаммой композиций. Охра имеет десятки оттенков: теплых — от красновато-золотистых до светло-розовых, холодных — от умбристо-желтых до жемчужно-серых. Особенно разнообразны и нежны по цвету горки, архитектурные кулисы и светлые одежды. На серебристых голубовато-серых горках притенения розово-красные, на золотисто-желтых — красные, коричневые и ярко-зеленые, на сиреневато-розовых —



зеленые и голубые. Света на лещадках горок — от ярких, плотных белильных бликов до тончайших прозрачных подцветочных лессировок.

Белые одежды объединенных в группы фигур иногда отличаются лишь разными, но часто близкими по цвету линиями внутренней разделки и внешними описями с легкими тональными притенениями. Так, например, исполнены одеяния приговоренных к казни в сцене «Святитель Николай останавливает казнь». Белое пятно их одежда перекликается с белильными бликами лещадок; зеленые и желтые линии контуров и складок — с желтыми горками и их зелеными тенями. В этой композиции использован излюбленный Дионисием искусный живописный прием сопоставления двух близких цветов: охряно-желтое одеяние палача (изображен в грациозной позе с изящным жестом поднятой руки, занесшей над головой меч) выделяется на желтых горках лишь благодаря коричневым линиям складок и описей с тонкими белильными высветлениями. Этот коричневый цвет линий, так же как и зеленый цвет описей одежд казнимых, как бы концентрируется в зеленых и коричневых облачениях святителя Николая, поднятой рукой удерживающего занесенный меч палача. Золотистый цвет его нимба, книги, крестов и епитрахили, белый омофор и пробела на одеждах соответствуют белым и охристо-желтым цветам других изображений, придают всей композиции гармонически уравновешенное цветовое единство.

Высветления, пробела одежд во фресках Дионисия, как и в большинстве произведений XV в., часто цветные. Но здесь они приобрели такую легкость и прозрачность, что уже не выявляют рельеф складок тканей, а, напротив, подчеркивают их «имматериальность» и символическую «декоративность».

Богатство и разнообразие художественных приемов искусства Дионисия со всей полнотой и наглядностью проявилось в образах воинов, изображенных на поверхности столбов. В их фигурах — широких в бедрах, с миниатюрными ручками и маленькими ножками, одетых в роскошные орнаментально-изукрашенные доспехи и развевающиеся цветные плащи, мало что напоми-

нает об идеалах мужественных борцов конца XIV — начала XV в., способных выступить на земное поле брани. Это бесплотные охранители иного, мысленного мира, благоустроенного Небесного Царства, «мягкие и изящные стражи Марии»<sup>81</sup>.

Великолепие ярких нарядных одежд, усыпанных драгоценными камнями, расшитых золотом, украшенных тканями узорами, в росписях Дионисия имеет такое же нерасчлененное символическое, богословское и эстетическое значение, как и цветовая гамма. Внешний блеск и красота у Дионисия есть зримое, образное выражение духовной красоты преображенного мира и населяющих его праведников. Наглядная, смысловая ассоциация была близка средневековому человеку и многое говорила его уму и сердцу. Так, богатые костюмы гостей в «Притче о не имевшем одеяния брачна», противопоставленные невзрачной короткой рубахе пришедшего на пир без «брачных одежд» (не приготовившего себя к брачному пиру, истолкованному как встреча души человека с Женихом-Христом в Царствии Небесном) — прямое, непосредственное выражение праведности и добродетели. Одетые в роскошные платья, гости в сцене «Брак в Кане», святители в нарядных крещатых ризах и другие подобные им образы — избранные, достойные райского блаженства. Красочная «декоративность», обилие драгоценных предметов и материалов в ферапонтовских росписях свидетельствуют о «слиянии великокняжеской (придворной) и митрополичьей (церковной) эстетик», что является «характерным признаком средневекового искусства в периоды устойчивых государственных образований»<sup>82</sup>.

В созданном Дионисием мире «неизреченной красоты» и гармонии всё глубоко осмысленно, соразмерно, подобно и равноценно, приведено к внешнему и внутреннему единству. Поэтому всем образам присуще единое малодифференцированное просветленно-созерцательное состояние, успокоенность и умиротворенность; фигуры предельно обобщены и схематизированы. Отсюда — повторяемость поз и жестов, однообразие типов лиц, их внешних черт и эмоционального выражения. В творчестве Рублева образ праведника являлся « сосре-

доточиим во едино всего существующего, возглавлением творений Божиих»<sup>83</sup>. Для Дионисия, напротив, была важна гармония целого, возникающая из совокупности подобного, определенная унификация внешнего и внутреннего. Однако если для лиц из толпы характерна обобщенность, некоторая монотонная повторяемость, то главные образы (Христос, Богородица, отдельные святые) более личностно портретны и одухотворены.

К таким изображениям относятся архангелы из барабана. Особенно прекрасен архангел в простенке между восточным и южным окнами, исполненный, вероятно, самим Дионисием. Его лик с утонченными благородными чертами — изысканно красивыми контурами носа, надбровных дуг, небольших миндалевидных глаз, маленьких плотно сомкнутых губ, принадлежит к самым совершенным, высокохудожественным созданиям мастеров XV в. Удлиненный овал лика, пышная шапка волос с упругими, виртуозно исполненными локонами и завитками, безупречная точность рисунка вызывают в памяти образ архангела Михаила из Звенигородского чина. Но письмо и содержание дионисиевского образа совсем другие. Вместо нежной, округлой мягкости и утонченности, грациозной плавности круглящихся форм и линий здесь хрупкая рафинированность, геометрическая определенность. В нем есть некоторая холодность и отстраненность. Это состояние образа создается также холодной прозрачной гаммой красок. Исполнение лика чисто иконописное: поверх зеленоватого санкира нанесено несколько тончайших, последовательно разбеленных слоев охры и легкая подрумянка. Прозрачные санкирные тени усилены аккуратно положенными, чуть суховатыми штрихами белых высветлений. Глаза архангела голубые, их взгляд пристален и сосредоточен. Голубизна глаз отражается в широкой голубой ленте в кудрях надо лбом, в острых, ломающихся бело-голубых концах ленты — тороках и ярко-голубом камешке, сияющем в центре золотого оплечья на груди. В этом образе, как и в архангеле Михаиле из Звенигородского чина, запечатлен идеал утонченной одухотворенной красоты и совершенства. Но если рублевский ангел влечет к

себе человека своей внутренней чистотой и милосердной кротостью, тихой ласковостью взора, наполняет его душу радостью и возносит ее к небесам, то ангел Дионисия являет себя людскому роду в блеске и великолепии сошедшего на землю горного мира.

В творчестве Дионисия есть и другие образы, более близкие рублевским. Сформировавшийся в эпоху Куликовской битвы в окружении преподобного Сергия Радонежского идеал мудрого, «всесовершенного» человека, «духоносца» привлекал русских людей на протяжении всего XV столетия. Но изменившаяся историко-культурная ситуация придала ему новые оттенки и черты. Духовный преемник Сергия Радонежского Нил Сорский, великий знаток внутреннего мира человека, тончайших особенностей души, был строгим аскетом и нестяжателем и одновременно гораздо большим, чем Сергей, «рационалистом», придававшим большое значение человеческому разуму. Его современник Иосиф Волоцкий проявлял не свойственный ни Сергию, ни Нилу интерес к «внешнему деланию», составной частью которого являлось церковное «устроение», забота о «праведном стяжании», о «благочинии чювств»<sup>84</sup>.

«Святитель Николай» Дионисия из конхи дьяконника (южной апсиды) Рождественского собора Ферапонтова монастыря — умудренный старец, опытный наставник, познавший тайны человеческой души, ее земные слабости и пороки. Он скорбит о несовершенстве человека, но не гневается и не грозит карами, а мягко и доброжелательно зовет к себе всех нуждающихся в «душевном врачевстве». Это портрет учителя «мысленного делания» и одновременно разумного «устроителя праведного жития», идеал духовной жизни 2-й половины — конца XV в. В нем нет неисчерпаемой духовной глубины и общечеловеческого пафоса рублевских образов, но есть острота и проникновенность, разумная умеренность, внешняя и внутренняя сдержанная красота, благородство и благочиние. Голова святителя Николая с высоким открытым лбом, очерченным округло-ровной, почти циркулярной линией, напоминает созданный Рублевым образ Саввы Освященного из Успенского собора во Владимире. Но его нос и окладистая борода утонченно-удлиненны, отто-

чены по формам и в значительно большей степени геометризованы. Брови, миндалевидные глаза и уголки губ опущены. Взгляд сосредоточенный, напряженный. Силуэт же святителя Николая трактован совершенно условно. Очертания его фигуры и спадающей с распростертых рук ткани одеяния сведены к чисто геометрическим линиям, не дающим даже намека на объемно-пластические формы тела. Сине-голубые кресты на белом фоне ризы святителя, расположенные ровными рядами, создают впечатление сильнейшей «геометрической дематериализации» фигуры. Ее полному «растворению» в архитектурном пространстве апсиды препятствует лишь белая полоса омофора с тремя крупными вишнево-коричневыми крестами. В линиях и узорах одежд выявляется прежде всего вогнутая поверхность конхи.

Воплощенный в образе святителя Николая идеал духовного учителя был популярен и в монашеской, и в светской среде. Поэтому образ преподобного Димитрия Прилуцкого на его житийной иконе<sup>85</sup>, исполненный, вероятно, при непосредственном участии самого Дионисия, так похож на святителя Николая из Рождественского собора. Это один и тот же тип: черты ликов и внутреннее содержание двух образов очень близки. Незначительные отличия обусловлены назначением изображений и принадлежностью одного из них к святительскому (Николай), а другого к монашескому чину (Димитрий Прилуцкий). Сияющий светлыми, радужными красками образ святителя Николая в крещатых ризах осеняет входящих в придел, является им во всем блеске, величии и красоте. Преподобный Димитрий Прилуцкий на иконе облачен в темные иноческие одежды — коричневые и травянисто-зеленые. В его лике больше жизненной конкретности, внутренней сосредоточенной собранности. Тончайшие светоносные розоватые плавни нанесены так мягко и «дымчато» (без видимых светов и теней), так органично слиты с точными линиями рисунка, что возникает идеальный иконописный образ, в котором со всей полнотой выражена художественно-эстетическая специфика древнерусской живописи периода ее последнего духовного расцвета в конце XV — начале XVI в.

Принципы построения композиций, отдельных фигур и ликов, соотношение живописных и графических приемов исполнения, с безупречным совершенством воплощенные в росписях Ферапонтова монастыря, определяют также и образный строй иконописных произведений Дионисия и его мастерской. Единство эстетических принципов создания монументальных росписей и икон особенно наглядно в исполнении клейм, окружающих средник иконы Димитрия Прилуцкого. Горизонтальные и вертикальные полосы и составляющие их сцены организованы так же, как фризы и композиции ферапонтовских росписей (сложные архитектурные фоны, соотносенные с фигурами, объединенными в группы, ритмические повторы их поз и жестов, замедленные, плавные движения, удлинненные пропорции). Однако есть здесь и отличия, обусловленные, возможно, индивидуальным решением темы, продолжающим традицию житийных икон XIV — XV вв.: высокая духовная характеристика святого в среднике сочетается с «камерной трактовкой событий» в клеймах; цветовая гамма клейм так же определена средником — портретом преподобного<sup>86</sup>. Различные оттенки коричневых, умбристо- и травянисто-зеленых, неярких охр дополнены нежными розовыми, лилово-сиреневыми, малиново- и вишнево-красными цветами. В целом палитра иконы столь же изысканна и утонченна, как и во фресках Рождественского собора, хотя и решена совершенно в другом колористическом ключе. Плотные, насыщенные цвета, окрашивающие одежды, кровли зданий и поэмы, повлекли за собой пластически более определенную трактовку фигур.

Парные иконы митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора Московского Кремля были созданы в мастерской Дионисия в начале XVI в.<sup>87</sup>. Художественно-эстетические особенности ферапонтовских фресок подверглись здесь дальнейшему развитию в том направлении, которое было намечено в наиболее условно и плоскостно трактованных сценах и фигурах Рождественского собора. Этим иконам, как и росписям, присущ принцип равнозначности, подобия и взаимосвязи всех элементов композиции, средника и клейм. Величественные

образы митрополитов в средниках кажутся «имперсональными». Их фигуры, облаченные в широкие крещатые саккосы, покрытые геометрическим узором, превращены в плоские многокрасочные силуэты с небольшими головами и мелкими чертами лиц. Условные, обобщенные контуры митрополитов напоминают очертания фигуры святителя Николая из дьяконника Рождественского собора. Но разница двух образов заключается в том, что письмо лика святителя Николая продолжает традицию праведников Рублева, а изображения митрополитов воплощают типичную для конца XV в. идею величественной государственности и благоустроенности. Этим же смыслом наполнены и клейма, несмотря на то, что в некоторых сценах фигуры митрополитов выделены среди других персонажей размерами и подчеркнута импозантностью осанки.

В такой трактовке темы особую роль получают архитектурные фоны. Как и во фресках Рождественского собора, они имеют самостоятельную ценность. Но если в росписях архитектурные кулисы состояли в основном из условных эллинистических палат, символизирующих Небесный град, то в иконах митрополитов архитектура имеет конкретно-исторические черты. Купольные храмы, монастырские и городские стены, русские терема и открытые звонницы с колоколами обозначают, во-первых, реальное место действия реальных событий, а во-вторых, символизируют разумное, устроенное по подобию Небесного града земное царство, «богоизбранное» государство Русское. Позы и жесты персонажей продуманно соотносены, согласованы и композиционно связаны с формами, ритмом и пространственными интервалами архитектурных сооружений. Каждой группе и отдельной фигуре отведено свое строго определенное место в этой стройной системе. Их самостоятельное значение здесь еще меньше, чем во фресках. Они мельче по масштабу, трактованы еще более условно и плоскостно. Колорит икон предельно облегчен и высветлен. Богатая светоносная гамма зелено-голубых (от изумрудных до слегка подцвеченных зеленым белых), розово-вишневых и различные оттенки светлых охр сочетаются с золотом и яркими пятнами киновари в одеждах.

Творчество Дионисия, последнего великого средневекового художника-мыслителя, было возвращено высокообразованной, просвещенной книжной средой митрополичьего и великокняжеского двора. Поэтому образный строй его произведений так созвучен литургическим песнопениям, поэзии православного богослужения, торжественным церковным обрядам и «ритму столичной жизни»<sup>88</sup>. Его искусство, как и творчество Андрея Рублева, значительно превосходит всё то, что создавалось тогда мастерами, не принадлежащими к его окружению, воспринимается во многом уникальным явлением, обусловленным ярким индивидуальным талантом живописца. И тем не менее именно в произведениях Дионисия полнее всего воплотились духовные и эстетические идеалы русской культуры 2-й половины XV в. Именно в искусстве Дионисия и художников его мастерской впервые четко определился метод коллективной работы помощников и учеников под руководством ведущего мастера, что привело к возникновению в 1-й половине XVI в. большого количества икон, в которых повторялись и варьировались основные принципы творчества выдающегося русского живописца XV столетия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>49</sup> *Приселков М. Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 455, 466.

<sup>50</sup> Литература о творчестве Андрея Рублева: *Данилова И. Е.* Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе // Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей под ред. М. В. Алпатов. М., 1971. С. 17 — 61; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966; *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972; *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV — XVII веков. С. 19 — 25.

<sup>51</sup> В период реставрационных работ 1974 — 1979 гг. в верхней части собора под сводами, в лонетах, из-под записей XIX в. были открыты следующие фрагментарно сохранившиеся изображения: «Введение Богоматери во храм», «Жертвоприношение Иоакима и Анны», «Крещение», «Преображение», «Сошествие Святого Духа».

<sup>52</sup> См.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 167 — 174.

<sup>53</sup> Большая часть дошедших до наших дней фрагментов росписи в настоящее время испорчена многократными поновлениями, неудачными реставрационными расчистками и тонировками. Особенно сильно пострадала колористическая гамма.

<sup>54</sup> *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1959. С. 33.

<sup>55</sup> См.: *Архангельский А. С.* Нил Сорский и Вассиан Патрикеев. СПб., 1882. С. 157.

<sup>56</sup> Слова преп. Симеона Нового Богослова. М., 1890. С. 33 — 37.

<sup>57</sup> Цит. по: *Аникиев П.* Апология мистики по творениям преп. Симеона Нового Богослова. Пг., 1915. С. 29.

<sup>58</sup> Слова преп. Симеона Нового Богослова. С. 67.

<sup>59</sup> Цит. по: *Алексей, епископ.* Византийские церковные мистики 14-го века. Преподобный Григорий Палама, Николай Кавасила и преподобный Григорий Синаит // Православный собеседник. Казань, 1906. № 1 — 4. С. 424 — 425.

<sup>60</sup> См.: *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 153.

<sup>61</sup> См.: *Плугин В. А.* О происхождении «Троицы» Андрея Рублева // История СССР. 1987. № 2. С. 64 — 79.

<sup>62</sup> Поновлены лики (особенно у ангела слева), по всей поверхности разновременные тонировки и вставки, прописи по контурам фигур, большие потертости красочного слоя, почти полностью утрачено золото на нимбах и фоне. Первоначально живопись была ярче, плотнее, пастознее, складки выглядели рельефнее, пластическая лепка была более активная, объемная.

<sup>63</sup> Цит. по: *Демина Н. А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 75.

<sup>64</sup> Цит. по: *Алексей, епископ.* Византийские церковные мистики 14-го века. С. 424.

<sup>65</sup> *Флоренский П.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. Сергиев, 1919. С. 20.

<sup>66</sup> См.: *Прохоров Г. М.* Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. 34. С. 16 — 17.

<sup>67</sup> Сопоставление колорита «Святой Троицы» с «воспоминанием о зеленом, слегка бурющем поле ржи, усеянном васильками», впервые было сделано И. Э. Грабарем (*Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 173).

<sup>68</sup> См.: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 26.

<sup>69</sup> О новых исследованиях по Благовещенским праздникам см.: *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Советское искусствознание '81. М., 1982. Вып. 2(15). С. 81 — 129; *Она же.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 64 — 97; *Она же.* Станковая живопись // *Мясова Н. А., Качалова И. Я., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 45, 48, 56 — 59, ил. 129 — 152.

<sup>70</sup> См.: *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV — XVII веков. С. 283 — 284, ил. 116, 118.

<sup>71</sup> О Дионисии см.: *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. Под ред. И. Э. Грабаря М., 1965. Т. 3. С. 482 — 541; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра

Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 73 — 122.

<sup>72</sup> Большинство рассматриваемых в тексте фресок воспроизведено в кн.: *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

<sup>73</sup> См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 102 — 103.

<sup>74</sup> Там же. С. 104.

<sup>75</sup> См.: *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. С. 10 — 11.

<sup>76</sup> См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 102.

<sup>77</sup> См.: *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII века. М.; Л., 1941. С. 44 — 45.

<sup>78</sup> См.: Толкование на Апокалипсис Святого Андрея, Архиепископа Кесарийского. М., 1901. С. 36, 186.

<sup>79</sup> Там же. С. 26 — 27, 30, 32.

<sup>80</sup> Сейчас ярко-красный цвет в росписях почти полностью утрачен. См.: *Кочетков И. А.* О первоначальном колорите росписей Дионисия // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1977. М., 1977. С. 253 — 258.

<sup>81</sup> *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 104.

<sup>82</sup> Там же. С. 107.

<sup>83</sup> *Кривошеин В.* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // Семинар Кондакова. Прага, 1936. Вып. 8. С. 103.

<sup>84</sup> См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 82.

<sup>85</sup> *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV — XVII веков. С. 292 — 293, ил. 148, 150.

<sup>86</sup> *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — XVII века. С. 115 — 116.

<sup>87</sup> См.: *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. С. 293 — 295, ил. 151 — 154.

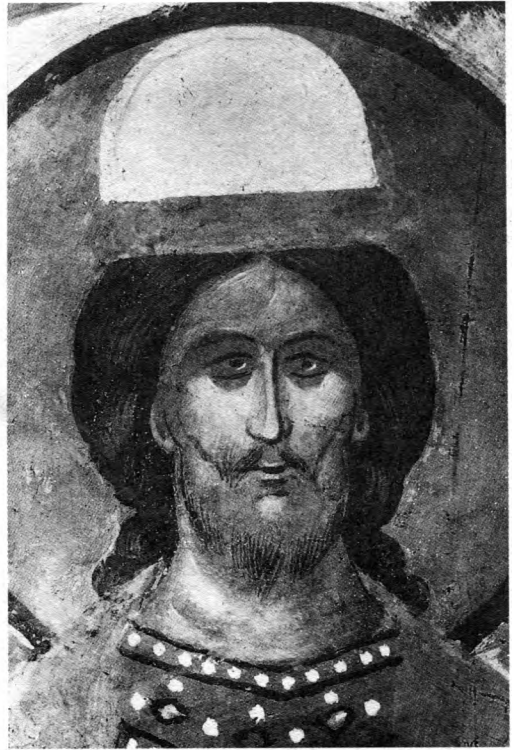
<sup>88</sup> *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 85.





99

Дионисий и мастерская. Лик ангела  
из росписей барабана собора Рождества  
Богоматери Ферапонтова монастыря.  
1502 — 1503



100

Дионисий и мастерская. Лик ангела.  
Фрагмент росписи барабана собора  
Рождества Богоматери Ферапонтова  
монастыря

101

Дионисий и мастерская. Лик святого князя  
Бориса. Фрагмент росписи собора Рождества  
Богоматери Ферапонтова монастыря





XVI  
Царь Давид. Фрагмент иконы. Около 1497.  
ГТГ

XVII  
Дионисий с сыновьями. Фрагмент росписи  
церкви Рождества Богородицы. 1502 – 1503.  
Ферапонтово

