

лением в московской литературе конца XV в. Все указанные иконы несут ярко выраженное влияние аскетического мировоззрения.

V

Переходя к общим выводам, напомним, что московская живопись конца XV—начала XVI в. очень мало изучена. Поэтому каждое вновь раскрытое произведение этого времени, тем более связанное с именем Дионисия, представляет значительный интерес.

Не случайно, очевидно, изучаемый извод, тесно соприкасающийся с идеями скитского монашества и его идеолога Нила Сорского, берется за образец при создании местной иконы Ферапонтова монастыря. Всей своей идейной направленностью она связана с учением этого «крупнейшего церковного деятеля Северной Руси».⁷²

Своеобразие состава надписей, иконографии и стиля ферапонтовского «Сошествия во ад» говорит о том, что оно могло быть создано только творчески мыслящим, живо откликающимся на все передовые идеи своего времени человеком, сознательно претворяющим хорошо знакомые ему мотивы произведений церковной, в том числе и акафистной литературы. Необычайное идейное истолкование традиционной иконографической схемы могло быть иконописцу заказано. Но рассматриваемое произведение тем и отличается от коломенского «Сошествия во ад», в котором изображен один из сыновей Симеона Праведного, что в нем уже почти ничего не осталось от иллюстрации к апокрифическому рассказу Иосифа Аримафейского об этих воскресших из мертвых, которые якобы записали все, что видели в аду во время сошествия туда Христа. Идейное содержание иконы значительно шире. В ней показана борьба светлых и темных сил, торжество добродетели над пороком, вечной жизни над смертью. И это, по-видимому, не случайно в произведении, созданном в период ожесточенной политической борьбы, в атмосфере церковных споров.

Глубокое философское содержание иконы, ее необычайная эмоциональная окраска и совершенство исполнения, наконец, происхождение из местного ряда иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря свидетельствуют о том, что она могла быть создана вторым после Андрея Рублева «художественным гением Древней Руси».⁷³

Кто после Рублева мог избрать наиболее философский аспект истолкования темы, да к тому же еще и близкого к росписи собора извода? Кто, кроме Дионисия, мог проявить подобную широту обобщения и написать такое произведение? Если «Рублев создавал вершины философского и художественного обобщения»,⁷⁴ то мажорные и динамичные, блистательные по мастерству работы Дионисия в свою очередь отмечены глубоким, самостоятельным, говорящим о большой эрудированности художественным мышлением. Ранее этот художник представлялся как мастер по своей сути созерцательный, не изображающий движения.⁷⁵ Но, гово-

⁷² Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в., стр. 208.

⁷³ М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, стр. 119.

⁷⁴ Н. А. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 324.

⁷⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 513.