

Мы не располагаем достаточными данными, чтобы определить, в какие именно годы второй половины XV столетия были написаны иконы митрополитов, какой именно этап взаимоотношений русской церкви и государства они отражают. Можно только утверждать, что концепция их, их сюжетная программа множеством нитей связана с теми событиями истории русского государства, которые составляли злобу дня в 60-х, 70-х и 80-х годах XV в. Это были годы, когда моральный авторитет митрополита был еще очень силен, когда он не превратился еще в «потаковника» государя всея Руси Ивана III. Этот период закончился церковным собором 1491 г., ознаменовавшим компромисс между церковью и государством, когда смертные приговоры, вынесенные еретикам, положили конец свободе мысли и началась пора политической и церковной нетерпимости.

Не только по содержанию, но и по самому образному строю своему, по своему художественному языку иконы Петра и Алексея органично впаяны в атмосферу великокняжеской Москвы 70—80-х годов XV в. Они поражают обилием изображенной архитектуры, особенно в верхних и нижних рядах клейм, не разделенных рамками, где здания, храмы, монастырские стены и звонницы сливаются в одну богатую архитектурную «ведуту». Архитектурный фон настолько самостоятелен, что иногда сам по себе, не будучи даже оживлен фигурами, занимает большую часть композиции. Особенно заметно это в иконе Алексея, клейма которой менее каноничны. Мастер то раздвигает фигуры, помещая светлый силуэт здания в центре клейма, то, напротив, отодвигает их к самому краю, так что почти все поле клейма занимают здания. В верхних клеймах, где речь идет о далеких детских годах святого или о его поездке в Константинополь, представлены фантастические палаты и храмы, обычные во всех житийных иконах. В нижних — архитектура приобретает более индивидуальные черты. Художник дает почти «портретные» изображения. Конечно, это не точное воспроизведение современной ему архитектуры. По этим иконам вряд ли можно сделать реконструкцию древних зданий. Скорее это синтетические образы, в которых Дионисию удалось с большим художественным тактом передать основное эстетическое качество древнерусской архитектуры — замкнутый силуэт зданий, чистую гладь стен, прорезанных строгими темными пролетами дверей и окон, спокойные полукруглые завершения дверей и кровель, особую красоту белого камня.

Эти архитектурные фоны дионисиевских икон во многом аналогичны тем архитектурным утопиям, которые изображали на своих картинах и фресках современные Дионисию итальянские художники. Итальянцы в своих утопиях создавали архитектуру будущего, здания, еще не осуществленные. Своеобразие «архитектурной утопии» Дионисия состояло, по видимому, в том, что она стремилась воссоздать памятники прошлого, такие, какими они сохранялись в памяти народной; в этом смысле утопия Дионисия скорее похожа на архитектурную реконструкцию. Во всяком случае, московский Успенский собор в иконах изображен одноглавым. Можно видеть в этом попытку воспроизвести старый Успенский собор 1326—1327 гг.; не менее вероятно и другое предположение — Дионисий изобразил новый собор таким, каким его хотели видеть в Москве: «В меру храма пречистыа Богородица, иже во Володимере, ея же създа благоверный велики князь Андрей Боголюбский Юрьевич, внук Манамашь, об едином версе».⁴⁰ В таком случае это была утопическая реконструкция в полном смысле этого слова; одноглавого Успенского собора во Владимире уже не существовало, а одноглавый Успенский собор в Москве, зало-

⁴⁰ ПСРЛ, т. XXV, стр. 293.