

движение пронизывает икону, словно порыв ветра врывается в ее пределы и сдвигает основные элементы композиции, порой даже нарушает симметрию — качество, столь важное для древнерусского искусства. Стремление связать композицию воедино, пронизать ее единым пространственным ощущением превалирует над волей к расчленению и упорядоченности. Другое в иконах Дионисия, художника гораздо более традиционного. Внутренняя мера, упорядоченность остается для него непреложной эстетической нормой. Она получает даже несколько нарочитое выражение. Его иконы передают не столько чувство огромного пространства, порождающего восторг и смятение, сколько ощущение строгой продуманности архитектурно-пространственной композиции.

Дионисий достигает впечатления просторности, оставаясь в пределах схемы, обязательной для древнерусской житийной иконы. Но обычно в житийных иконах поля с клеймами отделялись от средника темной полосой, что создавало подобие рамы, в которую заключена центральная фигура, стиснутая этим широким и перегруженным изображением обрамлением. В иконах Дионисия бледно-зеленый фон средника сливается с такими же светлыми фонами клейм в единое просторное поле, поэтому центральные фигуры, хотя и занимают весь средник, не производят впечатления вписанных в узкую прямоугольную рамку.

Просторность композиции, отсутствие тесноты само по себе является новшеством для древнерусской живописи. Однако в иконах есть попытка создать композицию не только по поверхности, но и в глубину. Особенно это заметно в построении изображений в клеймах. В них художник, не применяя перспективного построения, добивается впечатления двух пространственных слоев: близкого и далекого. Особенно ясно это в сцене, где представлен «сон отрока» в иконе Алексея. Нарушена даже хронологическая последовательность повествования, согласно которой эта сцена должна следовать непосредственно за первой; она помещена между двумя аналогичными по композиции изображениями таким образом, что темно-коричневые мантии монахов выполняют роль кулис, за которыми раскрывается розовая даль пустыни. Подобный образ возникает и во многих других сценах. Это достигается в значительной степени тем, что все предметы, обозначающие окружение людей, «мир», «вся земля и яже на ней»,⁴⁷ по древнерусской терминологии, изображены, как правило, без излишних мелочей и подробностей. Здания очень просты и лишены орнаментальных украшений, характерных для архитектуры, изображавшейся в иконах; горки не составляют, как обычно, сложных кристаллических образований; простые по рисунку, с чуть намеченными площадками, они кажутся плоскими и часто их очертания выравниваются в чуть волнистую линию далекой гряды.

Иконы Дионисия словно пропитаны атмосферой искусства, которой дышал в те годы Дионисий. В них отразился не только его восторг перед белокаменной русской архитектурой, не только «итальянские» впечатления от пространственного и светового решения интерьера Успенского собора. С какой-то особой, не свойственной древнерусской живописи обостренностью звучит в них упоенность самим искусством: изображение художественного творчества, произведений искусства — словом, тема искусства в искусстве. Дионисий дважды изображает самый процесс создания архитектурного произведения — строительство Успенского собора и гребницы Алексея в Чудовом монастыре. В иконе Петра, в одном из

⁴⁷ Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу и «слово» о почитании икон. — В кн.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения, стр. 328