

И. Е. ДАНИЛОВА

Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора в Кремле в связи с русской агиографией

Житийные иконы митрополита Петра и митрополита Алексея (первая в Успенском соборе в Кремле, вторая — в Государственной Третьяковской галерее) представляют собой интереснейшие памятники древнерусской живописи. Хотя не сохранилось ни прямых, ни косвенных свидетельств о принадлежности этих икон кисти Дионисия, искусствоведческая наука без колебаний связывает их с именем прославленного мастера. Впервые это предположение было высказано Грищенко в 1917 г.,¹ и с тех пор все специалисты приписывают иконы либо самому Дионисию, либо его мастерской.

Что касается их датировки, то на этот счет до сих пор не существует единого мнения. Иконы впервые были изданы В. Бориним в 1914 г.² Автор дал расшифровку сюжетов в клеймах, но так как он руководствовался при этом надписями на самих иконах, сделанными позднее, при расчистке и реставрации, то сюжеты истолкованы им в некоторых случаях неправильно. Это приводит к необоснованным выводам при датировке.

Так, В. Борин считает, что в иконе митрополита Алексея в двух предпоследних клеймах изображено следующее чудо: «Святой Алексей митрополит умирающа младенца воскресил, жена принесе икону его в церковь в честь Алексея митрополита». Основываясь на этой надписи, В. Борин утверждает, что икона написана после 1483 г., когда архиепископом Геннадием была выстроена церковь имени св. Алексея митрополита.³ Однако в двух первых редакциях жития — 1448 и 1459 гг. об этом чуде вообще не упоминается. В третьей редакции, 1486 г.,⁴ рассказано о двух различных чудесах. Первое — это чудо о воскрешении строка, тело которого поставили в церковь Чуда Архангела Михаила у гроба Алексея. Это чудо и изображено на иконе. Однако здесь речь идет о событии, совершившемся до построения новой церкви в честь митрополита Алексея, т. е. до 1483 г.

¹ См.: А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917.

² В. Борин. Две иконы новгородской школы XV века свв. Петра и Алексея митрополитов московских. — Святильник, 1914, № 4.

³ См.: там же, стр. 30.

⁴ Первая редакция жития митрополита Алексея составлена Питиримом в 1448 г. (ПСРЛ, т. VII, СПб., 1859, стр. 26—28). Вторая редакция составлена Пахомием Лагофетом в 1459 г. (Житие митрополита всея Руси святого Алексия, составленное Пахомием Лагофетом, IV, изд. ОЛДП, СПб., 1877—1878). Третья редакция составлена в 1486 г. (ПСРЛ, т. XI, М., 1965, стр. 55—65).

Совершенно очевидно, что в следующем клейме представлено второе чудо, о котором упоминается в редакции 1486 г.: исцеление слепой женщины, принесшей икону в церковь ко гробу Алексея: «... и принесе в церковь святого и поставлене ей бывши».⁵ Однако из приведенного текста не следует, что икона была принесена в церковь, построенную в 1483 г. архиепископом Геннадием. «Церковью святого» могла называться и церковь Чуда Архангела Михаила, заложенная самим Алексеем в 1365 г. Не лишено вероятия, что здесь речь идет о Благовещенском приделе этой церкви, в котором впоследствии стоял гроб Алексея. В летописи иногда иногда придел назывался церковью. Так, в Московском летописном своде под 1479 г. в рассказе о перенесении мощей в новый Успенский собор сказано: «Фегноста же митрополита мощи поставиша въ церкви святого апостола Петра (имеется в виду придел Петра, — И. Д.) наверх мосту и окладаша кирпичем об едину стену с чудотворцем Петром ... Потом же князь Юрья Даниловича мощи в древяне гробе принесоша и положиша в церкви святого Дмитрея (придел св. Дмитрия, — И. Д.) в застенке».⁶ Аналогичные записи часто встречаются в летописи.⁷

Это положение в значительной степени подтверждается анализом самих изображений. Церковь Чуда Архангела Михаила во всех клеймах представлена одинаково, причем каждый раз художник старательно изображает справа пристроенный к церкви придел Благовещенья в виде одноглавой ротонды с шлемовидным покрытием. Такая же ротонда представлена и в чуде со слепой. Нет ничего невероятного в том, что здесь перед нами изображенный отдельно Благовещенский придел, названный в житии «церковью святого».

Поскольку чудо о слепой в редакции жития 1459 г. не фигурирует, можно утверждать, что оно было внесено в текст между 1459 и 1486 г. Значит, икона Алексея была написана после 1460 г., однако никаких оснований для более точной датировки это обстоятельство не дает.⁸

Путаница в надписях приводит В. Борина к сбивчивой датировке иконы Алексея последним пятнадцатилетием XV в., в то время как икону Петра автор считает написанной до 1472 г. (год перенесения мощей Петра в новый Успенский собор).⁹ В то же время автор утверждает, что обе иконы очень близки по стилю и несомненно написаны одним мастером одновременно.¹⁰

А. Некрасов в своей книге «Древнерусское изобразительное искусство»¹¹ относит обе иконы к 1481 г., никак, впрочем, не аргументируя свою датировку. В. Лазарев в главе о Дионисии в III томе «Истории русского искусства»¹² присоединяется к более ранней датировке икон, предложенной автором данной статьи в 1951 г.¹³ Считая убедительными приведенные мною доводы, которые будут изложены ниже, В. Лазарев считает,

⁵ В. Борин. Две иконы, стр. 30.

⁶ ПСРЛ, т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 325.

⁷ См., например: ПСРЛ, т. III, СПб., 1842, стр. 155.

⁸ Ошибочная расшифровка клейм, данная В. Бориним, повторяется в «Каталоге древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи», т. I (М., 1963, стр. 338).

⁹ См.: В. Борин. Две иконы, стр. 30.

¹⁰ Там же.

¹¹ А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 262.

¹² В. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III, М., 1955.

¹³ См.: И. Данилова. Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук, М., 1951, стр. 6.

однако, более осторожным «пока не уточнять дату выполнения обеих икон и ограничиться отнесением их к двадцатилетию, заключенному между 1462 и 1483 годами».¹⁴

М. Алпатов также относит эти иконы к раннему периоду творчества мастера.¹⁵ В книге «Художественные памятники московского Кремля», где разделы по древнерусской живописи написаны Н. Мневой, икона Петра датирована концом XV в.¹⁶ В. Антонова считает иконы произведением начала XVI в.¹⁷ К поздней датировке склоняется и Н. Е. Мнева в своей книге 1965 г.¹⁸

Поскольку никаких неопровержимых доводов в пользу той или иной даты никому из исследователей пока еще привести не удалось, всякое соображение по этому поводу может помочь найти правильное решение

Иконы были написаны не раньше 1461 г. Об этом свидетельствует изображение в последнем клейме иконы Алексея, где представлено чудо исцеления сухоногого чернеца Наума, записанное в летописи под этим годом. «... в монастыре архаггела Михаила у гроба чудотворца Алексея прощен бысть чрънецъ того же монастыря именем Наум, иже от младенства в том же монастыре в поварне и в пеколнице. Тогда же пришед к образу святого, иже написан у гроба святого, и начат молити святого и понося святому, глаголя: «Многа чудес и исцеления многим дает тобою бог, аз же многаа лета от младенства моего работаю во обители твоеи и братии, мене не помилуешь». И в той час простресе нога его и скину древялину, на ней же хожаше, и отъиде здрав в келью свою, в ней же преже бе».¹⁹ Этому чуду придавалось настолько большое значение, что митрополит Феодосий посвятил ему специальное похвальное слово.²⁰ 1461 годом кончается в иконе история мощей митрополита Алексея. События, изображенные на иконе Петра, кончаются его похоронами. В последнем клейме представлено только исцеление больных, пришедших ко гробу, но ни одно из них нельзя связать с каким-либо определенным чудом, записанным в летописи, это «чудеса вообще», традиционное последнее клеймо всякой житийной иконы.

Таким образом, изображенные на иконах события обрываются на середине XV в. Между тем именно в последней трети XV столетия личность митрополита Петра, гробница с его мощами, построенный им собор постоянно находятся в центре внимания летописи; о них говорят, пишут, думают. В 1471 г. Иван III перед походом на Новгород приходит помолиться ко гробу Петра.²¹ Митрополит Филипп закладывает в 1472 г. новый Успенский собор, при этом, подражая Петру, «преже всех своима рукама ... начало полагает иде же олтарю быти».²² В том же году состоялось торжественное перенесение мощей в еще недостроенную церковь. Митрополит Филипп после долгого колебания приказывает вскрыть раку с мощами Петра, и обнаруживается, что, в то время как гроб сильно пострадал от пожара, самые мощи оказались не тронутыми огнем. В летописи

¹⁴ В. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 508.

¹⁵ См.: М. Алпатов. Памятник древнерусской иконописи конца XV в. М., 1964, стр. 20.

¹⁶ См.: Художественные памятники московского Кремля. М., 1956, стр. 39.

¹⁷ См.: Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи т. I, стр. 341—342.

¹⁸ См.: Н. Мнева. Искусство московской Руси второй половины XV—XVII веков. М., 1965, стр. 48.

¹⁹ ПСРЛ, т. XXV, стр. 277.

²⁰ ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853, стр. 325.

²¹ См. ПСРЛ, т. XXV, стр. 286.

²² Там же, стр. 294.

рассказывается об этом событии очень подробно и с большим пафосом.²³ Рака Петра была оставлена на некоторое время открытой, и толпы верующих стекались к ней, чтобы убедиться в этом новом чуде. Гроб с мощами Петра переносит сам великий князь со своим старшим сыном. День торжественного перенесения мощей решено было впрямь праздновать «яко же и на преставление чудотворца Петра». Пахомий Лагофет составляет по этому случаю похвальное слово.²⁴ Странно, что такое событие, рассматривавшееся в ту пору как «второе преставление чудотворца», могло не отразиться в иконе.

Следует сопоставить два события — 1461 и 1472 гг. Оба они зафиксированы в летописи, оба прославлены в специально написанных похвальных словах, обим придавалось, как видно, большое значение. Но чудо с чернцом составляло злобу дня в десятилетие между 1461 и 1472 гг. После 1472 г. оно, казалось бы, должно было уступить место в сознании современников гораздо более значительному факту перенесения мощей.

Праздник первого перенесения мощей был отмечен в 1479 г., когда состоялось второе перенесение, еще более торжественное. Поэтому, если отодвинуть дату написания икон в 80-е годы, то естественно предположить, что в иконе Петра должны были изобразить этот второй праздник, а в иконе Алексея — перенесение мощей Алексея в новую церковь его имени, состоявшееся в 1483 г. Это предположение как будто бы подтверждается тем, что в единственном, дошедшем до нас лицевом житии Алексея, относящемся к 1603—1606 гг.,²⁵ сюжет перенесения мощей в новую церковь изображен художником.

Житийные иконы Петра и Алексея встречаются редко. В житийной иконе Петра, хранящейся в Государственной Третьяковской галерее и датируемой началом XVII в.,²⁶ повторяются все клейма иконы Петра из Успенского собора. Это вполне понятно, так как икона происходит из того же собора. Но в последнем ряду, вслед за клеймом, изображающим исцеления, происходившие на гробнице Петра, помещены еще два клейма. Одно из них изображает, по всей вероятности, митрополита Феоноста, отправляющего посольство в Константинополь к патриарху, с известием о чудесах, творимых мощами Петра. В последнем снова представлен открытый гроб митрополита и торжественный молебен над ним. Трудно сказать с точностью, что изображает это клеймо, но иконографически оно тождественно с миниатюрой из Лицевого жития Алексея, на которой представлено перенесение мощей святого. Возникает естественное предположение, что, если бы анализируемая нами большая икона Петра из Успенского собора была заказана после перенесения мощей Петра, в нее должны были бы включить изображение этого события, как это доказывает икона Третьяковской галереи и более поздние памятники, возникшие после праздника перенесения мощей. Приведенные факты, казалось бы, говорят о том, что иконы митрополитов могли быть написаны в десятилетие между 1462 и 1472 гг. Однако до тех пор, пока не найдено других доказательств этой датировки, вряд ли можно считать ее окончательной. Пока что ответ следует искать в анализе самих памятников, их образного строя и художественного языка.

²³ См.: там же.

²⁴ См.: ПСРЛ, т. VI, стр. 196

²⁵ См.: Житие митрополита всея Руси святого Алексея, составленное Пахомием Лагофетом.

²⁶ См.: Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. II М. 1963, 314—315.

Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея были парными, т. е. должны были составлять единое смысловое и художественное целое; хотя не сохранилось никаких письменных указаний, самый замысел их неопровержимо об этом свидетельствует. Одинаковые по размеру (197 × 152) и форме, они совершенно идентичны и по общему композиционному членению доски; размеры полей и средника, количество сцен и размещение их повторяются в обеих иконах. Всего клейм девятнадцать, в верхнем и нижнем рядах они не отделены друг от друга и образуют единый фриз; при этом в верхнем ряду объединены по шесть сцен, в нижнем — по пять.²⁷ Центральные фигуры митрополитов также почти повторяют друг друга, но только в зеркальном отражении. Объединяет иконы и общее колористическое решение. В настоящее время они хранятся в разных музеях, однако обе происходят из Успенского собора московского Кремля, и можно предполагать, что первоначально они были заказаны для этого собора. Правда, мы не знаем, для какого именно места в интерьере собора предназначал эти иконы Дионисий, но, внимательно взглядываясь в них, можно попытаться мысленно реконструировать, пусть в самых общих чертах, этот своеобразный живописный ансамбль.

На первый взгляд обе фигуры митрополитов кажутся построенными строго фронтально, однако на самом деле центральная ось их слегка сдвинута — в фигуре Петра вправо, в фигуре Алексея влево. Таким образом, создается как бы некоторый ракурс, едва заметный поворот, который слегка намечен и постановкой ног и легкой асимметрией в построении лиц. Фигуры митрополитов обращены друг к другу — и это уж позволяет до некоторой степени определить их первоначальное расположение: очевидно, икона Петра должна была висеть слева, икона Алексея — справа. Такой порядок вполне закономерен, он определялся иерархией, в которую были включены эти два святых еще в середине XV в. Образ митрополита Петра, канонизованного в 1339 г., был освящен более чем столетним культом и воспринимался как образ всеми признанного святого. Митрополит Алексей был канонизован только в 1448 г., поэтому на протяжении всей второй половины XV в. он считался еще «новым» чудотворцем. В расположении икон по отношению друг к другу уже заключена эта смысловая иерархия: художник как бы мыслит иконы в системе композиции деисуса — Петр по правую руку от центрального образа Христа, Алексей — по левую. Действительно, изображение митрополита Петра уже в конце XIV в. включалось в ряд фигур деисусного чина — причем справа от Христа.²⁸ Во второй половине XV в., после канонизации Алексея, имена двух этих митрополитов, живших в разное время и биографически друг с другом не связанных, все чаще начинают упоминаться рядом и наконец к концу столетия становятся такими же неразъединимыми, как имена популярных русских святых — братьев Бориса и Глеба. В соответствии с этим складывается и иконография Петра и Алексея. С конца XV в. Алексея также начинают изображать в деисусном ряду, где он составляет соответствие Петру, но помещается по левую руку от Христа.²⁹

²⁷ В варианте, предложенном В. И. Антоновой (Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. I, стр. 338), в нижнем ряду иконы Алексея представлено не пять, а шесть сцен. Мне кажется более вероятным, что Дионисий изобразил пять сцен, что соответствует пяти сценам в нижнем ряду иконы Петра.

²⁸ Сохранилась шитая пелена 1389 г. с изображением Деисуса. Хранится в Москве в ГИМ (см.: История русского искусства, т. III, М., 1955, стр. 198—199; А. С. В и р и н. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 41, 43).

²⁹ Трехстворчатый складень с изображением Деисуса, 90-е годы XV в. Хранится в Государственной Третьяковской галерее. См.: Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. I, стр. 327, табл. 209, 210, 211. В том же

Внутренняя связь икон Дионисия с композиционной системой иконостаса несомненна. Мы не располагаем никакими документальными данными, указывающими на то, что эти иконы были так или иначе связаны с иконостасом Успенского собора. Однако Успенский собор, еще в 1326 г. заложённый по инициативе митрополита Петра, первым перенесшего кафедру из первопрестольного города Владимира в Москву, издавна связывался с его именем. Петр был похоронен в Успенском соборе, в гробнице, которую он построил себе еще при жизни. В новом здании собора, законченном в 1479 г. Аристотелем Фьорованти, гробница Петра, которая по его желанию не сдвигалась с места, оказалась перед входом в жертвенник, слева от главного алтаря, за иконостасом.³⁰ Принимая во внимание, что иконостас для этого собора выполнял Дионисий с группой мастеров, предположение, что иконы Петра и Алексея предназначались для этого иконостаса, кажется не столь уже невероятным.

Сейчас трудно решить, каким именно образом эти иконы могли быть связаны с иконостасом; по размерам своим они настолько велики, что вряд ли могли включаться в местный ряд. Однако до сих пор еще не ясно, каким образом этот местный ряд иконостаса Успенского собора был организован и входили ли в него фрески алтарной преграды.³¹ Возможно, иконы митрополитов помещались на боковых стенах собора, напротив друг друга, как бы продолжая местный ряд иконостаса,³² или были помещены перед иконостасом, прислонены к восточным столбам. Уже самый факт объединения икон митрополитов Петра и Алексея в единую композиционную систему заключал в себе концепцию прославления русской церкви. Включение этих икон в комплекс иконостаса и тем самым в грандиозный комплекс интерьера Успенского собора в целом должно было придать этой концепции особый образный и смысловой резонанс.

Иконы Дионисия — это не политический трактат, не документ по истории русской церкви или Русского государства. И все же они заключают в себе определенную программу, предложенную заказчиком или задуманную самим художником, или, может быть, сочиненную кем-нибудь из его ученых советчиков-монахов.

Характер этого либретто раскрывается при сравнении сцен, изображенных в житийных клеймах икон, с текстом житий Петра и Алексея. Митрополит Петр умер в 1326 г. Первая редакция его жития была со-

музее хранится другой трехстворчатый складень из села Сандыри, 1491 г. На нем изображена богоматерь Ярославская с предстоящими святыми. Фигуры митрополитов Петра и Алексея включены в группы предстоящих в том же порядке, как и в Денсусе: Петр по правую руку от богоматери, Алексей — по левую (см.: там же, стр. 328).

³⁰ См.: К. Романов. О формах московского Успенского собора 1326 и 1472 годов. — В сб.: Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1955, № 44, стр. 17.

³¹ В. Лазарев (История русского искусства, т. III, стр. 489) считает, что иконостас, написанный Дионисием с помощниками в 1481 г., должен был скрыть расписанную фреской каменную алтарную преграду. Г. Вздорнов (Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде. — В кн.: Древнерусское искусство, М., 1963, стр. 75) высказывает убедительное, с моей точки зрения, предположение, что написанные на досках иконы иконостаса должны были располагаться над каменной преградой. При этом, если преграда «имела роспись, то эти изображения в древности были открыты для обозрения как разновидность местного яруса». Аналогичной точки зрения придерживается М. Ильин в статье «Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV и XV веков» (Культура древней Руси. М., 1966).

³² О размещении иконостасных икон на боковых стенах, «в заворот», говорится в статье Н. Маясовой «К истории иконостаса Благовещенского собора московского Кремля» (Культура древней Руси).

ставлена Прохором, по-видимому, в 1327 г. Вторая, более подробная редакция в конце XIV или начале XV в. была написана Киприаном.³³

Митрополит Алексей умер в 1378 г. и канонизован семьдесят лет спустя, в 1448 г. Тогда же была составлена Питиримов краткая редакция его жития. Второе, более подробное житие было написано в 1459 г. известным русским писателем Пахомием Логофетом. В житии излагаются многие факты из биографии Алексея — это легко проверить, сравнивая житие с летописными свидетельствами. И все же, составленное спустя почти столетие после его смерти, оно во многом повторяет традиционный иконографический образец; таким образом было, по-видимому, житие Петра. Действительно, очень многие эпизоды жития Алексея повторяют аналогичные эпизоды жития Петра:

Житие Петра

*Видение отрока.
Вступление в монастырь.
Встреча с митрополитом.
Поездка в Царьград.
Тяжба с вторым претендентом на митрополичью кафедру — Геронтием.
Чудо с иконой на море.
Поездка в Орду.
Беседа с князем.
Строительство Успенского собора.
Петр строит себе гробницу при жизни.
Последняя литургия.
Предсмертная беседа с монахами.
Преставление и погребение.
Обретение мощей
Исцеления на гроб.*

Житие Алексея

*Голос отроку.
Вступление в монастырь.
Встреча с митрополитом.
Поездка в Царьград.
Тяжба с вторым претендентом на митрополичью кафедру — Романом.
Чудо с утишением бури на море.
Поездка в Орду.
Беседа с князем.
Строительство Чудова монастыря.
Алексей строит себе гробницу при жизни.
Последняя литургия.
Предсмертная беседа с монахами.
Преставление и погребение.
Обретение мощей.
Исцеления на гробе.*

При таком иконографическом единообразии текста можно было бы ожидать единообразия и в изображении сцен в житийных клеймах икон. Однако этого не получилось. Художник тщательно отобрал эпизоды для иллюстрирования, избегая при этом повторов, даже в тех случаях, когда они, казалось бы, были совершенно неизбежны.³⁴ Это служит лиш-

³³ Житие Петра митрополита, составленное Прохором. — В кн.: Макарий, архиепископ харьковский. История русской церкви, т. IV, Приложение. СПб., 1866. Житие, составленное Киприаном, вошло в Четыри мины митрополита Макария, за декабрь.

³⁴ Дионисий выбрал из жития Алексея следующие эпизоды: рождение Алексея (1); отец отдает отрока Алексея к монаху в обучение (2); мальчик слышит во сне голос: «Я сделаю тебя левдом человеком» (3); пострижение в монахи (4). Затем художник пропускает значительный отрывок текста и изображает поставление Алексея в архиепископы города Владимира (5). Снова пропущены несколько страниц текста, где рассказывается о таких важных событиях, как поездка в Константинополь к патриарху, который должен утвердить Алексея в сане митрополита; о тяжбе Алексея со вторым претендентом на этот сан — Романом; о второй поездке к патриарху; о чуде с утишением бури на море, которое Алексей сотворил на обратном пути. Художник сразу переходит к первой поездке митрополита в Орду к хану Бардибеку (6). В следующих двух клеймах изображено основание Алексеем Спасова монастыря: митрополит просит Сергия Радонежского отпустить одного из его монахов на игуменство в Спасов монастырь (7) и митрополит благословляет Андроника на игуменство (8). Далее снова выпущены многие эпизоды жития — беседа Алексея с князем, история с тверским епископом Феодором, решившим оставить кафедру, крещение дочери Ольгерда, строительство обители во Владимире. Зато подробно рассказана история второй поездки Алексея в Орду, которой посвящены четыре сцены: молебен в Успенском соборе у гроба Петра (9), встреча митрополита с ханом в Орде (10), исцеление ханши Тайдулы (11), возвращение из Орды в Москву (12). Художник опускает эпизод с последней литургией, но зато изображает как Алексей призывает к себе Сергия и просит принять митрополию (13) и как Алексей строит

ним доказательством того, что обе иконы с самого начала мыслились и осуществлялись как единое драматическое повествование в двух сериях.

Первую из них составляет житие Петра, образ которого уже давно утратил для современников Дионисия связь с реальным историческим лицом и стал как бы воплощением идеального русского первосвященника. Вероятно, именно поэтому художник смело вносит в икону Петра изображение чудесного, сверхъестественного. Так, в первом клейме представлено не рождение Петра, а пророческое видение его матери. В девятом клейме изображено, как икона, написанная Петром, чудесным образом предрекает ему победу над соперником, вторым претендентом на митрополицию кафедру — Геронтием. В пятнадцатом клейме ангел является Петру и предупреждает его о близкой кончине. В одном из последних клейм — семнадцатом — представлено чудо, совершившееся во время переноса тела Петра в церковь, когда один из иноверцев, усомнившийся в его святости, увидел, как усопший митрополит поднимается на погребальном ложе и благословляет толпу провожающих. В этих эпизодах нетрудно угадать черты типического жития святого, мифа, который, преобразуясь, переходит из века в век: благая весть о рождении героя, весть о смерти, икона, предвещающая герою победу, чудо обращения неверующего. В иконе Дионисия эти эпизоды выбраны прежде всего для того, чтобы подчеркнуть безусловную, не подлежащую сомнению святость Петра, иконографически «приобщить его к лику святых». Мы не знаем, в какой мере Дионисий был свободен в выборе сюжетов и композиции клейм. Поскольку житийных икон Петра более раннего периода не сохранилось, можно предполагать, что если художник и не был первым в этой области, то, во всяком случае, он не был связан твердо сложившейся иконографией.

Кроме этих канонических эпизодов, Дионисий выбирает из жития Петра события, связанные с его поездкой в Византию и поставлением в митрополиты константинопольским патриархом. Он рассказывает также о перенесении Петром митрополичьей кафедры из Владимира в Москву — акт, которым митрополит подтвердил первенствующее значение этого города среди других русских городов, о том, как Петр предрекает московскому князю Ивану Калите могущество и славу московского княжества, о строительстве Петром в Кремле Успенского собора, который должен стать главной святыней Русской земли, о сооружении Петром гробницы, в которой он завещал похоронить его в Москве, в построенном им соборе, как бы обещая этому избранному и благословленному им городу свое посмертное покровительство. Тема Успенского собора и гробницы особенно подробно развита художником. Собор изображен трижды: в тринадцатом клейме представлена постройка здания и старательно обозначена гробница, которую митрополит выкладывает собственноручно; в последних двух клеймах фигурирует уже законченное здание собора, по-видимому такое, каким оно было до перестройки в 1472 г.

Таким образом, Петр выступает в трактовке Дионисия как святой, все важнейшие моменты жизни которого сопровождались чудесным вмешательством небесных сил; как глава русской церкви, преемник византийских патриархов, как иерарх, благословивший Москву и московских князей на великое княжение.

себе гробницу в Чудовом монастыре (15). В последних пяти клеймах рассказано о событиях, происшедших уже после смерти Алексея. Здесь художник точно следует тексту жития, стараясь не выпустить ни одного эпизода. Представлено погребение Алексея (15), обретение его мощей (16), воскрешение умершего младенца (17), исцеления

В иконе Алексея акценты переставлены. Художник тщательно избегает моментов сверхъестественного, чудесного в жизни митрополита. Единственное сотворенное им при жизни чудо — исцеление ханши Тайдулы — совершено с помощью святого митрополита Петра: Алексей, перед тем как отправиться в Орду, долго колебался, он не верил в то, что сможет совершить исцеление, поэтому, прежде чем решиться на эту поездку, он отправился в Успенский собор, чтобы помолиться у гроба Петра и испросить у него помощи; во время молебна на гробе Петра чудесным образом загорелась свеча; Алексей увидел в этом добрый знак и, взяв эту свечу, отправился в Орду, и исцелил свечой больную ханшу. Собственно, чудотворцем выступает в этом эпизоде не столько сам Алексей, сколько Петр. Алексей же в житийных клеймах иконы Дионисия изображен скорее как исторический деятель, как помощник князя, выручающий его в трудные для Руси моменты, как «печаловник за Землю русскую». Не случайно Дионисий делает главным событием в биографии Алексея его поездки в Орду, имевшие прежде всего дипломатический характер. Согласно тексту жития, Алексей ездил в Орду дважды. В пятом клейме изображено первое посещение им хана в 1357 г. Представлено, как Алексей, по просьбе князя Ивана Ивановича Красного, привозит дары хану. В четырех средних клеймах — восьмом, девятом, десятом и одиннадцатом — рассказана история второй поездки митрополита в Орду для исцеления ханши. По житию, это было в 1361 г., при московском князе Дмитрии Донском, который долго уговаривал колебавшегося митрополита, прося его не обострять отношений с ханом. Дионисий подробно изображает основные моменты этой истории: молебен у гроба Петра; сцену встречи митрополита в Орде, где хан с обнаженной головой падает на колени перед Алексеем, умоляя его спасти жену; самый момент исцеления; и, наконец, возвращение митрополита в Москву, когда князь московский в сопровождении бояр выходит из ворот города и, обнажив голову, склоняется перед митрополитом.

В той части повествования, где рассказывается о жизни Алексея, он является не как святой, а как простой человек. Но зато Дионисий подробно развертывает цикл исцелений, совершенных на его гробнице после обретения мощей. Этот смысловой оттенок внесен художником, по-видимому, не случайно. Алексей был канонизован только в середине XV в., и церковь искала все новых и новых доказательств его святости. Недаром придавали такое большое значение чуду исцеления хромого монаха Чудова монастыря Наума, случившемуся в 1461 г. Вопрос о канонизации русских святых приобретает в последней трети XV в. особую остроту в атмосфере напряженной борьбы с еретиками, часто выражавшими сомнение в святости того или иного из новоявленных святых. В частности, многие относились скептически к канонизации митрополита Ионы, «мощи» которого были открыты в 1472 г. Канонизация Ионы, последнего из митрополитов, получившего благословение патриарха константинопольского, не случайно была приурочена к 1472 г. — году закладки нового Успенского собора и праздника перенесения мощей митрополита Петра.³⁵

Вторая тема, которую раскрывает художник в житии Алексея, — это тема преемственности русской церкви. Знаменательно, что Дионисий опускает все эпизоды, в которых рассказывается о поездке Алексея в Константинополь за благословением патриарха. В иконе показано только, как митрополит московский Феогност поставляет Алексея в епископы города Владимира, и в следующем клейме Алексей является уже в сане митро-

³⁵ ПСРЛ, т. XXV, стр. 294.

полита. Вряд ли это умолчание случайно. По-видимому, художник сознательно рассчитывал на эту образную аберрацию. В 60-х годах о поставлении митрополита много говорится в летописи: в 1461 г. умер митрополит Иона, последний из ставленников патриарха царьградского, «и от сих лет начаша ставити митрополитов на Москве, к Царьграду не ходя».³⁶ Летописец с пафосом рассказывает о первом поставлении на Руси митрополита Феодосия: «Тоя же весны поставлен на митрополию архиепископ ростовьски Феодосей владыками русскими наша земля Московския, Суздальским Филиппом, Рязанским Ефросимом, Коломенским Геронтием, Сарьским Васианом. А Новгородскы архиепископ Иона и Тферьскы владыка прислаша послы з грамотами своими, глаголюще тако: „Кого въззошет господь бог и пречистая мати его и великыи чудотворци и господин нашъ князь великы Василен и братья наша епископи рустии и иже с ними освященныи собор, то и наш митрополит, и подписашася вси за един“».³⁷ Этому событию придавалось огромное значение. Отныне русская митрополия не зависела больше от Константинополя, а митрополит московский приравнялся по своему значению к патриарху. Недаром три года спустя не в Царьград, а на Москву едет поставляться митрополит иерусалимский, «от митрополита нашего и от епископ земли Русския», — говорится в летописи.³⁸ Однако, хотя в Москве высоко ценили независимость, приобретенную русской церковью, здесь прекрасно отдавали себе отчет в том, насколько важно было подчеркнуть преемственность, которая связывала новых митрополитов, поставленных русским собором, с древними святителями, благословленными патриархом, и прежде всего с митрополитом Петром. И, возможно, не случайно, под 1461-м годом, после описания поставления Феодосия рассказывается о построении князем новой церкви у Боровидких ворот, «а преже бе древяна, — добавляет летописец. — Глаголют же, яко то пръваа церковь на Москве... та же и соборнаа церковь была при Петре митрополите и двор митрополич туго же был».³⁹ Непосредственно за этой записью говорится о чуде на гробе Алексея. В таком подборе известий нельзя не угадать определенной мысли, которая в начале 70-х годов XV в. получает отчетливое выражение в деятельности московского митрополита Филиппа. Не только в строительстве нового Успенского собора, но и в самом предсмертном завещании своем Филипп стремился подражать Петру митрополиту, и это внимательно отмечается летописью.

В иконе Дионисия тема преемственности, связи Алексея с Петром, раскрыта не только сюжетно, но и чисто пластически. Изображение Успенского собора и гробницы Петра, которым завершается повествование в первой иконе, повторяется затем в девятом клейме иконы Алексея. Ниже, в четырнадцатом клейме, последнем, изображающем Алексея при жизни — представлено, как Алексей, подражая Петру, строит себе гробницу в Чудовом монастыре, причем эта гробница по форме точно повторяет гробницу Петра. Алексей в трактовке Дионисия выступает не только как преемник Петра, но и как связующее звено между Петром, ставшим легендой, мифом и современной художнику церковной действительностью XV в. Он изображен беседующим с Сергием Радонежским, представлено, как он основывает Андроников монастырь. Заканчивается повествование изображением чуда исцеления хромого чернца Наума — события, в сущности, современного Дионисию.

³⁶ ПСРА, т. VIII, стр. 149.

³⁷ ПСРА, т. XXV, стр. 277.

³⁸ ПСРА, т. VIII, стр. 278.

³⁹ ПСРА, т. XXV, стр. 277.

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 вписаны 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.

женный в 1472 г., рухнул еще до того, как были завершены его своды. Возможно, что в сцене погребения Алексея Дионисий изобразил еще один реконструированный памятник — старый собор Чудова монастыря, перестроенный в 1430 г.⁴¹

Но если формы храмов, изображенных Дионисием, восходили к прошлому, самый образ белокаменной Москвы, самый пафос архитектуры были вполне современны. О белокаменной Москве мечтал в те годы митрополит Филипп, «зело духом горяще и желанием одрѣжим».⁴² Мечта эта владела сердцем не одного митрополита, недаром целыми днями толпа москвичей стояла вокруг строившегося собора, а мальчишки до позднего вечера карабкались по его недостроенным стенам: «Каменосечщи вси делюще бяху на церкви тои, овии своды ведяху, а инии замыкаху своды, носящи же камень и известь и дровие носяху, мнозии же восходяще смотряху дела оного. За един же час до захождениа солнечнаго снидоша вси делающеи, инии же и еще възсхожаху смотреть . . . а инии толко за пятую часть часа перваго снидоша . . . А единому отроку княже Федорову сыну Пестрого еще ходящу по сводом темь, и яко услыша трещание и падение камение, устравився беже на стену южную в торопе и после падения того сниде с церкви тоя ничим же врежен».⁴³ Пускай Дионисий со своим темпераментом колориста окрасил стены в бледные оттенки розового и золотистого, — белокаменные храмы его икон кажутся от этого только еще красивее, еще торжественнее, как будто озаренные лучами заходящего солнца.

«Чюдна вельми», — лаконично замечала летопись по поводу вновь построенных церквей. Нам трудно сейчас определить, какой именно смысл вкладывал летописец в это слово. Дионисий в своих иконах расшифровывает это лаконическое «чюдна»: оно означало красоту архитектурного объема, простого и лишнего всяких украшений, чарующего своей каменной гладью и соразмерностью пропорций. Тяжелые саркофаги, выдвинутые вперед, навстречу зрителю, полукруглые гробницы митрополитов, простые строгие стены и башни мог написать только художник, способный читать в храмах не только древние святыни, но и благородство пропорций, особую, неповторимую красоту русского зодчества. Вот почему удалось ему даже в архитектурных фантазиях передать образ русского города; вот почему так просты и стройны у него палаты, обычно такие сложные и по-византийски пышные в иконах XIV—XV вв., а его храмы, едва превышающие по высоте человеческие фигуры, не кажутся, как обычно в иконах, легкими палатками, а производят впечатление массивных зданий, только несколько отодвинутых вглубь. И едва ли случайно изобразил Дионисий в одном из клейм самое строительство храма, его «белые» стены, которые как бы на глазах у зрителя складываются из правильно обтесанных каменных квадратов.

Но «архитектурность» икон Дионисия проявляется не только в сюжете. Архитектура служит в них камертоном, по которому «настраивается» весь художественный язык. В иконе Алексея, в клейме, изображающем основание Андроникова монастыря, представлено, как призванный митрополитом Андроник подошел и, остановившись, склонился, принимая благословение. Повторяя это движение, взбежали, взгромоздившись друг над другом, башенки монастыря и замерли в высоком треугольном покрытии храма, а прямой черный пролет двери и арка над иконой Спаса

⁴¹ Н. Воронин. Зодчество северо-восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, стр. 182.

⁴² ПСРЛ, т. XXV, стр. 293.

⁴³ Там же, стр. 302.

повторили благоговейный поклон монаха. Величаво спокойная поза митрополита нашла себе опору в строгом прямом столбе монастырской стены, завершившей сложный мотив движения. Архитектурный фон выступает в этом клейме как вполне самостоятельная композиция, но ее ритмический строй выражает эмоциональный смысл изображенного события.

Иногда эта зависимость становится еще более сложной. В одном клейме представлено, как митрополит Алексей ведет беседу с игуменом Троицкого монастыря Сергием Радонежским. По своему содержанию — это одна из самых важных сцен в иконе. Смысл беседы выражен в архитектуре на фоне, в высоком шатре, сообщающем всей атмосфере нечто торжественное; сюжетно он не оправдан, так как действие происходит не в храме, но, вызывая в памяти образ сени над алтарем, он сообщает изображению сходство со сценами «поставления» в духовный сан, где подобный шатер постоянно встречается. Самое место торжественно и священно — потому торжественна и священна должна быть беседа старцев. За спиной митрополита стоит монах или послушник. В расположении этих двух фигур Дионисий следовал закону равноголовия — простой монах не может быть выше митрополита. В архитектуре на фоне эта тема развита еще более отчетливо: здание за спиной митрополита завершается полуциркулярной кровлей, и тот же ритмический мотив, но в сниженном, приглушенном тоне звучит в линиях абсиды, закругляющейся над головой послушника. Архитектура как бы досказывает тему, недостаточно отчетливо прозвучавшую в фигурной композиции. Архитектура не только аккомпанирует действию, зачастую она ведет главную мелодию; во всяком случае, архитектурные мотивы никогда не случайны, это особый ритмический язык, создающий в произведении второй план и делающий его понятным зрителю, даже когда самый сюжет изображения ему недоступен. Разве случаен светлый силуэт храма в том клейме иконы Алексея, где представлен митрополит, просящий Сергия отпустить из монастыря Андроника? Этот светлый силуэт походит на «светозарную» тень, падающую от фигур двух старцев и создающую внешнее, зрительное выражение их внутренней осиянности. Это переключается с одним из эпизодов жития Петра, где рассказывается, что, когда Петр вошел к патриарху константинопольскому, по комнате распространилось благоухание, — и патриарх понял, что перед ним избранник: «И вниде, по обычаю, в сбор ко преподобному патриарху Афонасию, исполнился храм благоухания, и разуме духом преподобный патриарх Афонасей, яко богом послан есть пути святительскому». ⁴⁴ Возможно, нечто подобное стремился передать в этом клейме и Дионисий. Не случаен и широкий изгиб кровли крыльца над головой Петра, уходящего из монастыря в пустынь, и беспокойный, убегающий ритм конусообразных башенок-зубцов монастырской стены. Все клейма обеих икон пронизаны архитектурным строем. В полукруглых завершениях высоких дверей и окон храмов как бы повторяется силуэт слегка склоненной человеческой фигуры; черные пятна дверных пролетов — словно многократное эхо темно-коричневого силуэта митрополита в его монашеской мантии.

А разве не архитектурны фигуры митрополитов в соединке? Облаченные в тяжелые негнувшиеся одежды, украшенные строгим архитектурным орнаментом, с белым куколом на голове, напоминающим церковную главу, — разве они не уподоблены белокаменному храму? Что такая ассоциация не произвольна, доказывают письменные источники. Сравнение

⁴⁴ Житие митрополита Петра, составленное Прохором. — В кн.: Макарий, архиепископ харьковский. История русской церкви, т. IV, СПб., 1866, стр. 309.

церкви с фигурой человека было распространено не только в древнем русском эпосе, не только в летописях, но и в церковной литературе. «Разве не знаете, что тело ваше — храм духу святому», — говорится в том послании Иосифа Волоцкого, которое, возможно, было адресовано Дионисию.⁴⁵

Первое и самое сильное зрительное впечатление от этих икон Дионисия — впечатление светлости и просторности. Прежде всего потому, что в них много белого. Белый цвет играет такую же роль, как и знаменитый голубец в «Троице» Рублева. Современный зритель должен мысленно сделать поправку на состояние сохранности икон, должен представить себе, что в клеймах фон первоначально был золотым, и, может быть, несколько более интенсивным был светло-зеленый фон средника с белым орнаментом, изображающим облака, и белыми площадками горок внизу, на зеленой полосе земли; вероятно, золотыми были и нимбы митрополитов. Но в целом это мало меняет общее впечатление. В клеймах фоном служат либо здания, либо горки; золото, изображавшее небо, было только слегка вкраплено в композицию и не определяло зрительного впечатления. Белый оставался господствующим цветом, и различные оттенки бледно-зеленого, розового, золотистой охры и кое-где вспыхивающие пятна яркого аллого воспринимаются скорее как переливы, модификация белого, как игра света, нежели как самостоятельные интенсивные цвета. Отношение к цвету в этих иконах Дионисия совсем иное, нежели в русской живописи более ранней поры. У Рублева цвет по-средневековому не отделен от света, цвет для него — это свет; свет как самостоятельная категория не существует. Самосветящиеся цвета рублевских икон излучают цвет почти так же, как средневековые витражи. И, конечно, в его «Троице» синий и золото, золотистая охра еще связаны с средневековой символикой цветов, где они означали небо, свет. У Дионисия белый не столько обозначает, символизирует, сколько изображает свет, освещенность, он выступает скорее как некая антитеза цвету. Такое решение необычно для древнерусской живописи и имеет, пожалуй, только одну аналогию — икону «Апокалипсис» из того же Успенского собора. Она так же поражает своей светлостью, обилием белого, распыленностью цветových пятен и просторностью. Может быть, это сходство объясняется тем, что в них по-разному отразились впечатления от интерьера нового Успенского собора в Кремле, поразившего москвичей своей «светлостью и звонностью и пространством». Эти категории до той поры не были свойственны древнерусскому искусству так же, как они не были присущи искусству европейского средневековья. В русских храмах обычно дивились «красоте здания . . . и величеству и высоте еа».⁴⁶

Интерьер Успенского собора, созданный Фьорованти, для русского зрителя был таким же новшеством, каким для итальянцев начала XV в. был интерьер капеллы Пацци Брунеллески, где впервые на итальянской почве были сформулированы в архитектуре новые эстетические нормы — светлости и просторности. Надо также учитывать, что на протяжении XV века интерьер собора, за исключением алтаря, по-видимому, оставался нерасписанным, что делало его еще более просторным. Впечатление Дионисия должно было усиливаться еще и тем, что художник видел интерьер до установки иконостаса, когда пространство его было еще более грандиозным и светлым. Возможно, таким же просторным видел интерьер и автор кремлевского «Апокалипсиса». Однако оба художника выразили свои впечатления по-разному. У кремлевского мастера бурное, смятенное

⁴⁵ См.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI веков. М.—Л., 1955, Приложение, стр. 342.

⁴⁶ ПСРЛ, т. XXV, стр. 293.

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

клеим, представлена иконописная мастерская, старик художник и его ученик, пишущие иконы. Изображения икон постоянно фигурируют в клеймах. В сцене на море — это икона богородицы, написанная, по житию, митрополитом Петром. Дионисий, конечно, видел икону, в его время она висела в Успенском соборе и почиталась чудотворной.⁴⁸ По-видимому, он пытался точно передать изображение Спаса над входом в собор Андроникова монастыря, которое, согласно документам, принадлежало кисти Рублева. В предпоследнем клейме иконы Алексея представлена женщина, приносящая в храм икону митрополита; в ней Дионисий старательно воспроизвел средник своей собственной иконы. Изображение икон встречается в древнерусской живописи и до Дионисия, в этом, как и во всем другом, он не вступает в противоречие с иконографической традицией. Но увлеченность, с которой он варьирует эту тему, настойчивость, с которой он изображает, воспроизводит кистью произведения искусства, уже заключает в себе момент некоторого любования, игры, чего-то сознательно вторичного. В иконах много «шитья», особенно в иконе Алексея. Шатры хана и ханши украшены орнаментом, напоминающим узоры шитых полотен, которыми украшали церкви. Фигуры митрополитов в гробу похожи на шитые пелены с изображением умершего святого, которыми прикрывали их гробницы. Да и сами иконы в целом чем-то напоминают шитье. Это чувствуется и в общей разбеленности колорита, и в локальных пятнах фигур, похожих на аппликацию из кусочков шелковой ткани нежных цветов, и даже в характере трактовки центральной фигуры, и в композиции всей доски в целом. Стоящая фигура митрополита в среднике настолько плоскостна, что ее легко представить не только на вертикальной поверхности стены, но и лежащей горизонтально. Клейма же подобны широкой кайме. Нет ничего невероятного в том, что впечатления от шитья повлияли на композиционно-декоративное решение этих произведений Дионисия.

Иосиф Волоцкий в одном из своих сочинений, говоря о Рублеве и его друге Данииле Черном, рассказывает, что эти два иконописца, которых он приводит в пример современным ему художникам, в праздничные дни, когда нельзя было заниматься иконописью, сидели перед иконами и внимательно рассматривали их. Принято считать, что Иосиф Волоцкий пересказывает здесь более древнее предание, восходящее к первой четверти XV в. Вероятно, так оно и есть. И все же естественно предположить, что Иосиф, создавая идеал живописца такой, каким он рисовался ему в конце XV в., перенес на образ Рублева, жившего в начале XV столетия, черты, казавшиеся ему характерными для иконописца его времени, и прежде всего Дионисия — самого крупного мастера, с которым он, к тому же, был близко знаком и иконы которого ценил так же высоко, как и иконы Рублева.

Дионисия нетрудно представить себе любующимся произведениями искусства. Следы этого любования ясно запечатлелись в его иконах. Причем самое отношение Дионисия к искусству было иным, чем у Рублева. По-видимому, для Рублева источником вдохновения служили в гораздо большей степени реальные люди, реальная действительность, чем произведения искусства. При всей условности средневекового художественного языка, при всей незыблемости иконографических канонов, искусство Рублева поражает живостью почти портретных лиц, напряженной актуальностью содержания, и даже высокая символика его образов, символика,

⁴⁸ В 1471 г. Иван III перед походом на Новгород молился в Успенском соборе «перед образом пречистыя чудотворныя, юже сам чудотворец Петр написал» (ПСРЛ, т. XXVI, М.—Л., 1959, стр. 234).

которая нам кажется столь сложной и трудно поддающейся расшифровке, — для современников Рублева обладала огромной, захватывающей силой воздействия. Искусство Рублева было необычайно активным, живым, актуальным. В иконах Дионисия впечатления действительности выражаются в более сложной, более опосредствованной форме, для него источником вдохновения чаще служит самое искусство, нежели реальная действительность, он более созерцателен, более склонен к чистым эстетическим спекуляциям, недаром современники называли его «мудрым». Можно было бы сказать, что в поисках художественного языка своих икон он не столько ищет средств воздействия на зрителя, сколько раздумывает над художественными приемами Рублева, анализирует их, разлагает и складывает в новые конфигурации. При этом символика рублевских форм в значительной степени исчезает, или, во всяком случае, приобретает иной, не столько религиозно-философский, сколько образно-эстетический смысл.

Для композиций Рублева главным ритмическим мотивом был круг. Возникая из жестов и телодвижений фигур, как самое совершенное и вместе с тем самое естественное для них положение, этот композиционный круг существовал как нечто незримое, мысленное, как выражение самопогруженности, внутренней сосредоточенности художника. В иконах Дионисия очертания групп и отдельных фигур часто образуют правильные формы круга или овала. Однако круг выглядит уже не как естественный принцип композиции, определяющий ее внутренним смыслом, но как заранее задуманная наиболее совершенная форма, и фигуры сознательно подчинены этой форме, вписаны в нее. Дионисий подчеркивает геометрическую правильность форм сильно акцентированной линией, проведенной отчетливо, словно с помощью циркуля. Он варьирует мотив, то повторяя один и тот же силуэт, то вдруг вводя неожиданный по своей резкости контраст, как в том клейме иконы Алексея, где представлен князь, встречающий митрополита, вернувшегося из Орды; или в сцене с раскаявшимся еретиком в иконе Петра. По тому же принципу контраста строится и композиция сцены молебна в Успенском соборе; она вся состоит из полукругностей разных радиусов, проведенных из разных центров. Такого сознательного обнажения приема не знало искусство первой половины XV в.

Исчезает у Дионисия и замкнутость рублевской композиционной схемы; ритмический строй ее менее однозначен, в ней больше сложности и разнообразия. В последнем клейме иконы митрополита Петра решается композиционная задача, близкая к традиционному изображению «Тайной вечери», где фигуры, как правило, располагаются венком вокруг овального стола. В клейме иконы Петра фигуры тоже размещены вокруг полукруглой гробницы. Однако Дионисий, в отличие от художников раннего XV века, не подчиняет композицию столь естественно возникающему здесь круговому мотиву, способному объединить все фигуры. Он строит ее на сопоставлении множества отдельных кругов, пересекающих друг друга в сложном ритмическом узоре. В клейме «Петр получает благословение от патриарха» основным мотивом сделано стремительное движение Петра, склонившегося перед патриархом. Линейным выражением этого порыва служит широкая полукруглая линия его спины, резко сложенная, как будто подбитая под коленом. Тот же излом, несколько слабее выраженный, дважды повторяется в расходящихся полах его мантии. Вся группа сопровождающих Петра охвачена таким же движением. Как деревья под порывом ветра, они склоняются вслед за митрополитом, и только тонкая, гибкая фигура самого последнего юноши остается упрямо

выпрямленной. Это движение всей группы слева направо выглядит особенно выразительным по контрасту со строго неподвижной, почти оконстелой позой патриарха. Возникает два как бы столкнувшихся движения, два разных противопоставленных друг другу ритма.

Иногда у Дионисия можно найти прямое повторение композиционных схем рублевских икон, своеобразное пластическое цитирование. Сознательное восприятие живописного образца само по себе не является новшеством — в этом состоит иконографический принцип всякого средневекового искусства. Но у Дионисия речь идет не о повторении прориси, но о сознательном использовании линейной схемы композиции, использовании настолько очевидном, что оно не могло не вызывать у смотрящего определенной зрительной ассоциации. Вместе с тем эта схема применяется им для другого сюжета и тем самым как бы обнажается, выступает в особом, несколько остраненном аспекте. Это легко продемонстрировать на том клейме, где изображена беседа Алексея с Сергием. Линейные цитаты из «Троицы» Рублева не вызывают сомнений, хотя и даны в свободном перетолковании. Даже промежуток между фигурами повторяет форму чаши, которая играет такую важную роль в композиционном и смысловом решении «Троицы»; сохранен легкий сдвиг фигур, та едва заметная асимметрия построения, которая в иконе Рублева «начинает» круговое движение. Но в произведении Дионисия все это приобретает совсем иное значение. Композиционная «ссылка» на «Троицу» придает беседе старцев особую значимость, важность, возможно, она рассчитана на то, чтобы зрительно вести тему Сергия, Троице-Сергиевой лавры, своеобразным символом, гербом которой стала в XV в. рублевская «Троица». И все же в этом использовании композиционной схемы «Троицы» для другого сюжета есть что-то от сознательного любования приемом, от эстетической виртуозности, упоенности самим искусством.

Дионисий «обнажает» еще один художественный прием Рублева. В его «Троице», как и в других его произведениях, огромную роль играют промежутки между фигурами. Порой они имеют символическое значение, но композиционная их функция всегда состоит в том, чтобы не разделять, а, напротив, объединять отдельные элементы изображения, поэтому они никогда не звучат как пустоты, как паузы. Дионисий, напротив, играет на паузах, на пустотах, извлекая из них нужный ему художественный эффект. При этом в большинстве случаев эта пауза оказывается в центре группы, как раз именно там, где в иконах Рублева помещалась фигура главного героя. В сцене беседы Алексея с Сергием это особенно очевидно. Иногда, наоборот, группа фигур сдвинута вправо, резко нарушена рублевская симметрия и уравнишенность, так что вся левая часть сцены выглядит особенно пустой и проторной.

Иконы Дионисия знаменуют особый этап в развитии русской живописи XV в. Уважение к иконографическому и эстетическому канону, к традиции сохраняется в них в полной мере. В них нет ни одного из тех нововведений, которые начинают проникать в иконопись в последние годы столетия. В этом смысле иконы представляют собой памятник вполне ортодоксальный. В то же время в них сохраняется еще творческая свобода, поражающее современного человека умение сочетать канон со смелым творческим экспериментом — то, что отличало русское искусство в периоды его расцвета и что после подавления ересей было уже невозможно в придворном искусстве Москвы.