

АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ДИОНИСИЙ ФЕРАПОНТОВСКИЙ

Название моего краткого сообщения может озадачить читателя. Что, в самом деле, общего у художников, творивших в разное время и в разных исторических условиях? Что общего у Рублева, чья жизнь пришлась на освобождение Северо-Восточной Руси от гнета татар, и Дионисия, который жил в то время, когда Московское великое княжество объединило все русские земли в Русское государство, уже стоявшее на пороге царства? Но я и не буду искать общие черты в искусстве Рублева и Дионисия, а постараюсь указать на их различия, обусловленные эпохами, в которые они жили.

Замечу прежде всего, что расцвет творчества того и другого художника падает на одно и то же XV столетие. Рублев умер где-то около 1430 года, а спустя десять лет, около 1440-го, родился Дионисий. На первую треть XV века падают лучшие произведения Рублева – Звенигородский чин, миниатюры Евангелия Хитрово, фрески Успенского собора во Владимире, икона Богоматери Владимирской из того же собора и, наконец, «Троица» из иконостаса Троице-Сергиевой лавры. Уже одни только названные произведения Рублева образуют золотой фонд в русском художественном наследии прошлого. Творчество Дионисия представлено гораздо большим числом сохранившихся памятников. Если не говорить о погибших росписях собора в Пафнутьевом Боровском монастыре, исполненных старцем Митрофаном и Дионисием в 1466–1467 годах, то первые две сохранившиеся работы Дионисия датируются 1481 и 1482 годами: это роспись алтарной преграды в Успенском соборе Московского Кремля и чудотворный образ Богоматери Одигитрии из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. Позже, как известно из разнообразных письменных источников XV и XVI веков, работы Дионисия становятся столь многочисленными, что они как будто сыплются из рога изобилия. По сообщению Жития

Иосифа Волоцкого и Описи Иосифо-Волоколамского монастыря от 1545 года, в одном только этом монастыре иконы Дионисия исчисляются десятками названий. На закате жизни он создает три изумительных по художественному качеству произведения: деисус из собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (около 1490 года), фрески Ферапонтова монастыря (1502) и житийную икону Димитрия Прилуцкого из одноименного монастыря на окраине Вологды (1503). По большому счету «Троица» Рублева, созданная около 1425 года, и фрески Ферапонтова знаменуют собой вершины русского искусства XV века. Их, и именно их, знают все, и они неизменно включаются в русские и зарубежные всеобщие истории искусства.

Русские художники XI–XV веков никогда не работали в одиночку. Как правило, они сбивались в артели, и в зависимости от величины, сложности и срочности исполнения заказа число мастеров варьировалось от двух-трех до пяти-шести и более человек. Рублев работал с Феофаном Греком, Прохором из Городца и Даниилом Черным, а Дионисий – со старцем Митрофаном «иконником», попом Тимофеем, Ярцем, Коней, своими сыновьями Владимиром и Феодосием, Досифеем и Вассианом. Это обстоятельство делает почти невозможным разграничение руки ведущего художника, его сотрудников и подмастерьев. Есть также весомые аргументы в пользу того, что главный мастер ревниво следил за единством стиля выполняемого заказа и не допускал вольностей кисти своих товарищей. Вот почему, говоря о Рублеве и Дионисии, мы допускаем некоторую коллективность понятий об их искусстве и держим в уме как работы названных художников, так и «неких с ними».

Вопреки распространеннейшему мнению об идеальности искусства Рублева и ссылками при этом на его «Троицу», Рублев неожиданно поворачивается к нам другой стороной своего творчества. Я имею в виду его фрески во владимирском Успенском соборе, и в частности ту часть росписи, где представлен апостол Петр, ведущий праведников в рай. Трудно себе представить другое произведение XV века, в котором в совершенной художественной форме была бы выражена душевная теплота и чуткость исполнителя. Его апостол Петр – чистая душа, открытая миру и людям. Ни тени суровости, столь свойственной современнику Рублева – Феофану. Сознание ответственности за порученное ему «малое стадо» придает Петру ясно ощущаемый нами сильный характер, не лишенный даже известной динамики. Но ясный взгляд, движение к следующим за ним

людям наполнены такой живостью и такой определенностью, что мы чувствуем как бы голос самого художника. Есть в этих росписях нечто такое, что я бы определил как идеальное воплощение жизни и жизненных ситуаций. Все персонажи у Рублева охарактеризованы с максимальной четкостью: властный и бескомпромиссный Павел, доверчивый праведник рядом с Петром, робкая до детскости Ева, удивительные апостолы, совершеннейшие по форме ангелы, перекликающиеся с ангелами «Троицы». Рублев, быть может, самый «реалистичный» из художников своего времени, он антипод Феофана, явно склонного к мистической одушевленности.

Рублев – мастер рисунка, линейного очерка, силуэта. В этом сказывается художник-монументалист, поскольку он понимает, что при восприятии фресок и даже икон с дальнего расстояния глаз человека улавливает прежде всего общие черты, а не детали произведения. Но Рублев – средневековый художник, а как таковой он оттачивал каждый создаваемый им образ без оглядки на заказчика или зрителя. По-настоящему красота его живописи воспринимается с близкого расстояния, где кисть художника в буквальном смысле слова творит чудеса. Нет ничего более совершенного, чем художественная форма Рублева. Фрески во Владимире хронологически соответствуют росписям Мазаччо во Флоренции, но рядом с ними искусство итальянского мастера выглядит по-мужицки грубым и лишено всякого душевного движения, не говоря уже о лирической окрашенности рублевских фресок.

Где только не искали истоков искусства Рублева: в античной Греции, Византии, Италии, даже на Афоне. Казалось чудом рождение этого искусства в России, точнее – в Москве. Но будем помнить, что оно взрастало на почве долгожданного освобождения Москвы и Московского великого княжества от навязанных татарами повинностей, на почве всеобщего радостного возбуждения после Куликовской битвы, пробудившегося национального самосознания. Какими бы ни были неясными механизмы внешних влияний на формирование художнического мышления Рублева, они, конечно, существовали, и без учета условий, в которых развивалось искусство Рублева, невозможно понять его истоки.

В числе очень немногих сохранившихся произведений Рублева трудно выделить менее совершенные и более совершенные его творения. Ангел в Евангелии Хитрово, чудесные образы Звенигородского чина, владимирские фрески, «Богоматерь Владимирская» от-

туда же и, наконец, «Троица» из Сергиевой лавры – все они одинаково отмечены печатью его гения. Удивительна при этом физическая сохранность названных памятников, в чем нельзя не увидеть божественного промысла: время и люди могли бы не оставить ни одного произведения и о Рублеве мы бы не знали ничего, кроме его легендарного имени. «Троица» из лавры только потому известна более других икон и росписей, что она уже в XVI веке упоминается в исторических источниках как образцовое изображение трипостасного бога. Да и открыта она как произведение Рублева значительно раньше, чем, скажем, владимирские фрески или Звенигородский чин. Но после ее первой расчистки в 1905 году В. П. Гурьяновым и после вторичной расчистки в 1918 году Г. О. Чириковым с очевидностью выяснилось, что Россия, действительно, владеет сокровищем мировой ценности, сравнимым, пожалуй, только с византийской «Богоматерью Владимирской» XI века.

Иконографический извод рублевской «Троицы», где представлены только три ангела, без Авраама и Сарры, известен давно, но лишь в русской иконе он получил другое истолкование, другое качество. Хотя каждый из трех ангелов символизирует то или другое лицо Троицы – Бога-Отца, Сына и Святого духа, различия между ними сведены к минимальной степени, так что ангелы как бы взаимно замещают друг друга. Этим достигается удивительная цельность и вместе с тем томящая нас загадка «Троицы» Рублева. Четверть века тому назад я постарался собрать все наиболее существенные высказывания известных и малоизвестных исследователей искусства Рублева о его «Троице», включая и стихотворные тексты. Получилась поучительная книга, причем она не только выясняет творческую удачу Рублева, сколько еще более усиливает тайну художника и его творения. Рискну сказать, что тайна кроется здесь не в узко понятом содержании иконы, а в ее художественной форме.

«Троица» принадлежит к тем редким произведениям искусства, которые никогда не перестанут волновать умы и сердца людей. Слова не способны передать эмоциональную притягательность иконы, наполняющее ее чувство покоя и глубокого раздумья. Искусство вообще не поддается исчерпывающему словесному истолкованию, оно постигается интуицией и сопереживанием – тем, что Н. С. Гумилев гениально определил как «шестое чувство».

Пересматривая старые и новые тексты о «Троице», мы невольно замечаем, что разные авторы и на разные лады – в торжествен-

но-возвышенных, пламенных либо в совсем простых и потому особенно трогательных выражениях – говорят о любви, наполняющей «Троицу». Но к этой любви примешивается тень смерти, очищающая обыкновенное чувство от его земной оболочки. Душевное, не троя своей теплоты, превращается в нечто более совершенное и даже мистическое – духовное. И уже не душа, а дух наполняет любовь Троицы. Примечательно, однако, что если «Троица» Рублева и лишена заметной энергии, тока земной жизни, телесности форм и внешнего проявления любви, то в ней столь же очевидно и отсутствие холодного, далекого от человека и недоступного для него парения духа. Образ определяет чутко найденное равновесие души и духа, плоти и невесомости, чувства и мысли, жизни и смерти, страдания и бесстрастного, бесконечного и бессмертного пребывания на небесах.

Рублев – мастер линейного построения формы, но он же мастер цвета и света. Линия у русского художника такая же точная и выразительная, как линейные рисунки на античных чернофигурных и краснофигурных вазах и лекифах. Линия властно подчиняет у Рублева все. Ведущий признак композиции «Троицы» – повторяемость легкого, воздушного движения, своего рода движения сфер. Повороты ангелов, их многозначительные жесты, наклоны голов удивительны по своей несхожести и вместе с тем почти полному подобию, отчего икона вызывает впечатление как бы полифонического звучания. Разные мелодии в разных регистрах сливаются в единую тему, которая захватывает нас тем сильнее, чем больше познаются составляющие ее части.

В мировой живописи найдется не много произведений искусства, равных творениям Рублева. Уже, правда, отмечено, что два итальянских художника XV века – фра Беато Анжелико и Пьеро делла Франческа – были одержимы теми же исканиями гармоничности цветов. Краски Рублева не звонкие, а певучие. Их немного, но они всякий раз поражают в его иконах, миниатюрах и стенописях. Миниатюра с ангелом в Евангелии Хитрово написана с расчетом на доминирование нежно-сиреневых и голубых красок, а золото и голубец «Троицы» остаются в нашей памяти даже после первого и краткого ознакомления с иконой.

Перейдем теперь к искусству и личности Дионисия. Первые точно датированные сохранившиеся его работы – фрески на алтарной преграде Успенского собора Московского Кремля 1481 года и «Богоматерь Одигитрия» 1482 года из Вознесенского монастыря в

Московском Кремле. Если Рублев был монахом, то Дионисий – мирянин, причем мастер, немало поработавший по заказам высоких церковных властей и великих московских князей. Он – столичный художник, близко соприкоснувшийся с блеском придворной жизни и пестрой толпой местной и заезжей в Москву знати. Дионисий и его артель нарахват у всех: он берется за иконостасы Успенского собора Московского Кремля и белокаменного собора в Спасо-Каменном монастыре на Кубенском озере, за стенопись и иконостас для собора Иосифо-Волоколамского монастыря под Москвой, за роспись монастырской церкви в Чигасах в Москве и Воскресенского собора в Волоколамске. Около 1490 года начинается череда заказных работ Дионисия на Русском Севере: в Ферапонтовом, Павло-Обнорском и Спасо-Прилуцком монастырях. Насколько плодовитыми художниками были Дионисий, его сыновья и другие члены артели, свидетельствует Опись Иосифо-Волоколамского монастыря от 1545 года, согласно которой исполненные ими иконы исчисляются не десятками, а сотнями названий. Недавно осуществленная «персональная» выставка Дионисия и мастеров его ближайшего круга в Третьяковской галерее показала его как великого художника, создавшего эпоху в истории русского искусства во второй половине XV и на рубеже XV–XVI веков.

Наиболее выдающаяся работа Дионисия на Севере – иконостас и фресковая роспись в Ферапонтовом Богородице-Рождественском монастыре близ Вологды. Иконы, разошедшиеся ныне по собраниям Москвы, Петербурга и Кириллова, написаны, по всей вероятности, вскоре после окончания строительства каменного собора монастыря в 1490 году, а роспись исполнена десятью годами позже – в 1502 году.

При крайней фрагментарности стенописей Феофана Грека в Нов-городе и Андрея Рублева во Владимире фрески Ферапонтова, сохранившиеся во всей своей первоначальной полноте, дают хорошее представление о том, какими были московские росписи XIV–XV веков, почти целиком утраченные уже в XVII–XVIII веках.

Как и у Рублева, иконопись Дионисия стилистически и качественно однородна. На протяжении четверти века, с 1481 по 1503 год, она менялась чрезвычайно медленно, и художник как будто не знал ни периода ученичества, ни периода упадка, что характерно для многих западноевропейских мастеров. Небрежность формы в отдельных композициях, незначительные оплошности, наличие не совсем совершенных по рисунку и красочному решению фресок в

соборе Рождества Богородицы свидетельствуют, скорее, о спешности исполнения и принадлежности их не руке ведущего художника, а членам его артели. Тем не менее именно в Ферапонтове стиль Дионисия достигает наибольшей зрелости, это своего рода эталонное произведение великого мастера.

Замечу прежде всего, что Дионисий – мастер ансамбля. Все части росписи Ферапонтова, где насчитывается около 200 композиций и фигур отдельных святых, приведены в строгую систему, фрески распределены на арках, стенах и сводах таким образом, что в целом они образуют единую пространственно развернутую молитвенную икону. Именно «икону», поскольку повествовательное начало, сюжетная канва, рассказ сведены здесь к минимальной степени. Преобладают фронтально представленные святые: Спаситель и ангелы в куполе, ветхозаветные праведники в основании купола, изображения святых в медальонах на несущих арках, медальоны со святыми в верхних частях алтарей, святые воины и святители на столпах, единообразно решенные изображения семи вселенских соборах в нижних регистрах росписи, наконец, монументальные фрески с Богородицей, Предтечей и Николаем Чудотворцем в конхах алтаря, жертвенника и диаконника. Священные изображения окружают зрителя со всех сторон и создают особое настроение духовной сосредоточенности. Расчет сделан не на праздное разглядывание фресок, а на погружение верующего человека в мир возвышенного молитвенного стояния. Припомним еще и алтарную преграду в виде иконостаса из трех или четырех «чинов», в срединной части которого был представлен деисус из семнадцати больших икон, а в нижнем регистре – храмовые иконы Богоматери с младенцем и Воскресения Христа. И тогда живописная декорация собора Ферапонтова монастыря приобретет еще большую эмоциональную значительность.

Составители программы росписи в Ферапонтове (а Дионисий, разумеется, был одним из них) особо выделили три цикла фресок, которыми определяется воздействие на зрителя: это шестьдесят четыре медальона с ветхозаветными праведниками, преподобными, мучениками и святыми женами на арках, многофигурные сцены из жизни Христа на темы Троицы постной, расположенные на сводах, и развернутый цикл Акафиста в срединной части росписи из двадцати пяти композиций, соответствующих числу песен поэтического шедевра Романа Сладкопевца. Акафист в Ферапонтове,

появляющийся здесь впервые в русском искусстве, — наиболее выразительная часть росписи Дионисия. Торжественный гимн Богородице, вратам, через которые Христос пришел в мир и преобразил земную жизнь, задает тон всем другим изображениям в соборе и окрашивает в этом же радостно-просветленном ключе роспись в целом. Куда бы мы ни обращали взгляд, перед нами разворачивается чудесная по содержанию и еще более удивительная по исполнению живопись Дионисия.

Собор Рождества Богородицы — монастырский храм, но здесь совсем отсутствуют мрачные, темные тона, подобные, к слову сказать, тем, что определяют стиль мозаик такого известного византийского храма, как Хосиос Лукас в Фокиде. Дионисий, напротив, ищет и находит такие краски, которые дают ему возможность блеснуть цветовыми находками, никогда более не встречающимися в русской живописи. Нетронутость живописи позднейшими реставрациями позволяет оценить роспись Ферапонтова как художественную редкость. Цвет у Дионисия не является характеристикой персонажа, и он берет с палитры такие краски или их смеси, которые ему нужны для достижения чисто формальных художественных задач. Желтые, зеленоватые, нежно-розовые, жемчужно-серые, бирюзовые, синие, голубые, редко красные и коричневые, наконец, чисто белые цвета наполняют интерьер храма неземной красотой.

Долгое время считалось, что Дионисий использовал в росписи Ферапонтова цветные глины и гальки, во множестве рассыпанные по берегам местных озер и речек. Но теперь доказано, что Дионисий писал привозными красками, попадавшими, скорее всего, в Россию крупными партиями из Германии или Италии. Требовалось только приготовить красочные смеси и продумать характер работы, последовательность живописных решений. Думаю, однако, что наши общие представления в этом плане не совсем верны и что еще до начала работы Дионисий вглядывался в цветное богатство местных красок: растирая и смешивая их на палитре, он мысленно представлял нежнейшие оттенки цвета, которые можно извлечь из доставленного ему красочного материала, ориентируясь на краски природы. Да и само небо над Ферапонтовым до такой степени поражало воображение художника своей переливчатой красотой, что Дионисий — как чуткий мастер и человек — не мог пройти мимо чудес ферапонтовского ландшафта, вряд ли сильно изменившегося за прошедшие пятьсот лет.

Ведущими в росписи Ферапонтова являются голубые, желтые и белые тона, девственно чистые либо соединенные в смеси, дающие еще более привлекательные оттенки цвета. Одежания Христа и Богородицы, в которых преобладают вишневые и кирпично-красные краски, выделяются своими темными очертаниями на общем светлом фоне и акцентируют внимание зрителя на ключевых фигурах росписи. Они подобны вехам, обозначающим течение другой, куда более светлой цветовой мысли.

Дионисий обладал удивительной интуицией, позволявшей ему немногими, но строго отобранными средствами воплощать свои представления о прекрасном в живописные образы и композиции. Этим достигалась почти полная общность творца и его произведения.

В отличие от Рублева искусство Дионисия на редкость единообразно: во всех частях ферапонтовской росписи мы видим одни и те же фигуры – с удлинненными пропорциями, с одинаковыми формами головы и одинаковой отделкой ликов, с одинаково намеченными драпировками, с одинаково отсутствующим выражением глаз и еще более одинаковой живописной лепкой. Психология, рефлексия, индивидуальное раскрытие того или иного образа практически отсутствуют. Если бы не сохранившиеся надписи при полуфигурах Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского на западном склоне северной несущей арки, мы затруднились бы в определении этих двух святых: до такой степени они похожи друг на друга. И это не единичный случай, а общая характерная черта росписи Ферапонтова. Еще удивительнее семь больших композиций с изображениями Вселенских соборов на южной, западной и северной стенах здания. Присутствующие здесь святители подобны светлым столпам и неотличимы один от другого даже в глазах специалиста. Не приходится говорить о человеке из верующей толпы, узнающем в росписи Ферапонтова только Христа, Богородицу, Предтечу да Николая Чудотворца.

Так что же нас все-таки привлекает в живописи Дионисия в Ферапонтове? По всей вероятности, нам импонирует общая праздничность фресок, их приподнято-красочное совершенство. Мы ощущаем их сладостно льющуюся мелодию, инструментально-цветовую насыщенность, райскую музыку, растворяющую души людей в небесно-совершеннейшем молитвенном состоянии. Ни одна другая фресковая роспись Древней Руси не может сравниться в этом отношении с росписью Ферапонтова. И не даром все XX столетие

окрашено паломничеством в Ферапонтов монастырь: художники и архитекторы, люди литературы и науки, кинематографисты и актеры, профессора и студенты, старые и молодые ценители красоты ехали и шли к храму Ферапонтова монастыря как к незамутненному источнику и высшему откровению прекрасного.

Ансамблевая целостность росписи и иконостаса Ферапонтова должна была нравиться московской великокняжеской и церковной власти. Это столичное искусство в его наиболее ярком воплощении. Двор Василия III был во многих отношениях подобен западноевропейским владетельным дворам и умел ценить красивые вещи, импозантную архитектуру, драгоценные камни и жемчуг, парчу и шелк, церковное пение, инструментальную музыку, красивых женщин, вино и лошадей. Живопись Дионисия как нельзя лучше вплеталась в этот венец державной России, соответствовала вкусам и требованиям высокопоставленного служилого сословия, князьям мирским и князьям церкви.

Искусство Рублева воспринималось в эту эпоху уже как искусство прошлого, ценилось как редкость давно ушедшего времени, а искусство Дионисия – как современное и созвучное требованиям людей новой формации. Он умел уловить их вкусы, понять их желания и создать нечто такое, что поднимало их в собственных глазах и в глазах приезжих итальянских, немецких, греческих и английских знаменитостей.

Мне не раз приходилось слышать о возможных итальянских истоках искусства Дионисия. Нет ничего невероятного в его творческих контактах с итальянскими архитекторами и декораторами, наполнявшими гостевые палаты Московского Кремля с 80-х годов XV века до царствования Ивана Грозного. Антонио фрязин, Марко фрязин, Пьетро Антонио Солари, Алевиз Старый и Алевиз новый, Бон фрязин и Аристотель Фиораванти, Петрок малый – они строили кремлевские соборы и дворцы, роспись которых тут же заказывалась Дионисию и его артели. Художники московские и художники зарубежные сосуществовали в одних временных и топографических измерениях, должны были понимать друг друга, взаимно усваивать правила творческой работы. Вряд ли Дионисий путешествовал по Италии и видел фрески Джотто в Падуе, Пьеро дела Франческа в Ареццо, фра Анжелико во Флоренции. Но самый дух итальянского искусства наполнял воздух современной ему Москвы и не лишено смысла определять живопись Дионисия как

русскую версию итальянского художественного стиля XIV–XV веков. Национальные признаки здесь явно окрашены в интернациональные тона и, возможно, именно они в одинаковой степени привлекают к Дионисию как русских, так и иностранных посетителей Ферапонтова.

Мои суждения о Рублеве и Дионисии не имеют даже малой законченности. Их искусство таково, что до настоящих, потаенных глубин творчества двух великих русских художников не дойдет, вероятно, не только нынешнее, но и будущее поколение исследователей. Минуло столетие со времени первой расчистки «Троицы» Андрея Рублева В. П. Гурьяновым (1905) и совсем скоро исполнится сто лет со времени издания монографии В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» (1911). Монбланы книг и статей о Рублеве и несколько меньшее их число о Дионисии не приблизили нас к разгадке художественного гения того и другого. Анализ, по-видимому, должен уступить место синтезу, а ученые соображения – более осторожному и сердечному переживанию их искусства. И тогда, быть может, мы сумеем лучше понять мысли и чувства, волновавшие людей XV века, и Рублева и Дионисия – в частности.