

По повести Валерия Дементьева «Дионисий»

Интерес к древнерусским зодчеству, стенописи и иконописи у Валерия Дементьева связан с родным краем — Вологодчиной, о чем свидетельствуют и многие названия его произведений. К теме иконы он обратился в сборнике «Северные фрески» в 1967 году. В рассказе «Пятница из Бросачихи» автор со своим другом — художником, собирателем икон и реставратором — отправляется в сторону Великого Устюга на поиск иконы святой мученицы Параскевы Пятницы, с которой связано местное предание. Два варианта этого предания заметно различаются, хотя вовсе не противоречат друг другу, поскольку относятся к разным эпохам. Согласно одному, икона стояла в Успенском соборе Великого Устюга и стала военной добычей новгородцев во время пожара. Однако святыня сама по водам рек вернулась в город. В другом предании рассказывается, что почитаемая в Устюге икона не понравилась царю Петру, бывшему там проездом в Архангельск. Икону стали прятать, переносить из храма в храм, и следы ее затерялись в пространстве и во времени. В этом рассказе Дементьев довольно подробно говорит о том, как писали иконы, о красках икон, о их реставрации¹. В конце концов герои рассказа находят икону Параскевы Пятницы в другом месте, но после реставрации оказывается, что это прекрасный, но довольно поздний образ святой и он не может быть тем самым, знаменитым. Рассказ «Пятница из Бросачихи» стал для автора как бы пробой себя в «иконной» тематике.

Произведение Дементьева «Дионисий» вышло в 1973 году и стало первым произведением, в котором в прозе воссоздан образ великого иконописца и стенописца. Впрочем, первая часть представляет собой документальный очерк и называется «За монастырской стеной»; в ней писатель рассказывает о своей поездке в Ферапонтово и о первом знакомстве с фресками Дионисия. Росписи собора Рождества Богородицы произвели на писателя сильнейшее впечатление. «В глубине сознания, — отмечает он, — я сразу понял: это что-то такое, что встречается раз в жизни». Это открытие у Дементьева сразу же поддерживается другим, еще более важным:

«Основой духовности великого художника, как и всех русских людей, был культ Богородицы, культ Девы Марии» (102)². Валерий Дементьев стремится также найти общие черты в росписях Дионисия и в живописи художников итальянского Ренессанса³. При этом он восклицает: «Здесь у меня не было сомнений: изумительное, подлинно *возрожденческое* произведение искусства было передо мной» (108). Возможно, что эти слова написаны под влиянием книги «Север в истории русского искусства» (1921) Ивана Евдокимова, сравнивавшего росписи Ферапонтова монастыря с лучшими произведениями итальянского Возрождения, в частности — с росписью Сикстинской капеллы. Эту работу Евдокимова Дементьев хорошо знал. Известно также, что русскую культуру эпохи преподобного Андрея Рублева и Дионисия определяют как Предвозрождение, которое не перешло в собственно Возрождение. Этот взгляд обоснован Д.С. Лихачевым и поддержан некоторыми историками литературы и культурологами⁴.

Валерий Дементьев обращает внимание и на тогдашних «ревнителей атеистического воспитания», отрицавших ценность творчества русских иконописцев и стенописцев лишь на том основании, что они писали на библейские сюжеты. И здесь он точно подмечает одну особенность атеистической пропаганды того времени: евангельские сюжеты и персонажи в западноевропейской живописи воспринимались в советский период как закономерное явление, однако те же самые сюжеты в русской средневековой живописи вызывали у поборников атеизма неприязнь, неодобрение и недоумение⁵.

После посещения монастыря, уже в Москве, Дементьев работает в библиотеках, собирая материалы и делая выписки о Дионисии. Основные представления автора повести об иконописи и фресках можно свести к следующим: а) на Севере иконопись долгое время была народным искусством; б) она была более индивидуализированной по способам изображения святых, по творческой манере художников; в) иконы северного письма основаны на библейских представлениях и сюжетах, но вместе с тем несут на себе следы народных представлений и верований, имеющих еще дохристианские черты; г) красочная гамма икон имеет много общего с росписью прялок, вышивок, туесков (114–115)⁶. Фрески и иконы Дионисия, конечно, резко выделяются на этом фоне. Во-первых, как справедливо пишет Дементьев, они пронизаны великой творческой мыслью гениального мастера, это действительно духовное созерцание в линиях и красках; во-вторых, они отличаются удивительно богатым колоритом: знатоки различают во фресках Дионисия до ста пятидесяти оттенков одной только охры. Главный вывод этой части работы Дементьева состоит в том, что художник заслуживает такой же славы, как и преподобный Андрей Рублев.

Вторая часть произведения Дементьева — «Утешение Дионисия» — представляет собой маленькую повесть. В ней читатель находит детальное лирическое описание окрестностей монастыря и самой обители, образы Дионисия и его сыновей, в также эскизный образ помощника Дионисия Еремея, устами которого автор повести рассказывает о значении левкаса для стенописи; в повести дана характеристика росписей великого мастера, их эстетических и мировоззренческих особенностей, а также общий взгляд на идейные и художественные проблемы того времени, которое можно смело назвать эпохой Дионисия.

В повести изображен «опальный» отшельник Иоасаф из рода князей Оболенских. Это историческое лицо. После смерти молодой жены Иван Никитич Оболенский постригся в Ферапонтовом монастыре и упоминается как ученик преподобного Мартиниана, бывшего тогда игуменом монастыря⁷. Позже Иоасаф поставлен в архиепископы Ростовские. Через семь лет он добровольно удалился на покой в Ферапонтов монастырь, что вызвало неудовольствие как великого князя, так и архиепископа Новгородского Геннадия, о чем остались письменные свидетельства. Называть его «опальным» не совсем точно, ведь «опале» он подвергся уже после своего ухода и, вероятно, как раз за свой уход. Именно Иоасаф, как полагают, призвал Дионисия для росписи храма после большого пожара в монастыре. И Дионисий в 1500 году приехал с сыновьями Владимиром и Феодосием.

Дионисий отличается у Дементьева мягким характером и смиренным поведением: «Был Дионисий от роду незлобив, мягкосерден» (132). В соответствии с историческими данными автор повести изображает мастера стариком, а внешность у Дионисия привлекательная и даже величественная: «С полужакрытыми глазами был Дионисий благостен, как библейский старец, но стоило ему вскинуть веки, как в глубоко запавших глазницах начинали поблескивать молнии. Они озаряли его лицо тревожным светом, искушающей, пытливой мыслью» (136).

Валерий Дементьев знакомит читателя с основными фактами и этапами творческой биографии Дионисия. Мастер вспоминает Пафнутиево-Боровский монастырь и старца Митрофана, с которым вместе расписывали собор и у которого он числился в ту пору ближайшим помощником. Там же заметил Дионисия Иван III. Мастер вспоминает, как уже в Москве на обгоревшей доске, вынесенной из уничтоженной пожаром Вознесенской церкви, написал икону «Одигитрии», которую признали даже более совершенной, чем почти полностью утерянный византийский оригинал, и по этому случаю Дионисия упомянули в летописи. После этого мастера пригласил расписать Волоколамский монастырь сам преподобный Иосиф Волоцкий⁸.

Вероятно, во время этих работ младший сын Дионисия Феодосий также подружился с преподобным. Ныне же, пишет Дементьев, Дионисий приобрел такую известность, что многие мечтают сделать вклад в монастырь его иконами; он стал «государевым любимцем» и приближенным иконописцем.

Сюжет повести строится на нескольких противопоставлениях и конфликтах. Первый — это внутренний конфликт в душе Дионисия. Росписи Ферапонтова монастыря закончены, осталось снять леса. Дионисий плохо спит, он чувствует приближение старости, его мучает страх смерти, да и юродивый Галактион предсказывает ему скорую смерть. Но главное, его беспокоит мысль, что «нет и не было смысла в его дерзновенных трудах и лишениях» (116). И здесь намечается еще одно противоречие: далеко не все с радостью и восхищением принимают росписи Дионисия и его дружины. В противники Дионисия Валерий Дементьев зачисляет блаженного Галактиона, известного ферапонтовского юродивого, который начал свой подвиг еще при преподобном Мартиниане и по его благословию. Образ Галактиона отличается сугубо отрицательными и даже отталкивающими чертами, приписывает ему автор и эпилепсию⁹. Блаженный кричит Дионисию: «Иконник, иконник, сатанинский угодник... Ты почто смешал Божество с мирскою толпою? Ты святителей пишешь длинных, как жерди. Еретик ты! В адском пламени будешь гореть! Стенописаньям твоим осыпаться, как перхоти с шелудивого пса!» (118)¹⁰. Повествуя о жизни Дионисия в Москве при дворе Ивана III, автор еще раз обращает внимание на поднятую Галактионом проблему, отмечая, что Дионисий там «упоенно» живописал «толпы мирские». Именно в уста великого князя Дементьев вкладывает следующий вопрос, обращенный к его духовнику, Ростовскому архиепископу Вассиану¹¹: можно ли писать «толпу», то есть не святых лиц — живых или мертвых, — на иконе молящейся? Конечно, это анахронизм. На этот вопрос примерно через семьдесят лет, в 1551 году, отвечал Стоглав. Тогда Собор решил эту проблему положительно, ссылаясь на некоторые распространенные иконы праздников, например Покрова Богородицы, Воздвижения Креста Господня, Страшного суда, на которых изображены безвестные миряне и даже грешники¹². Итак, Дементьев переносит в конец XV века конфликт, который произошел в середине XVI века при митрополите Макарии; позже к этой проблеме обратился Собор, решавший так называемое «дело дьяка Висковатого».

Другое, что возмущает в повести блаженного Галактиона, — непривычные пропорции фигур на фресках: «длинные, как жерди». На эту тему в современной исследовательской литературе написано довольно много. Конечно, на рубеже тех далеких веков высота фигур у Дионисия не могла не

вызвать смущения¹³. Но ныне исследователи творчества великого стенописца согласны в том, что восприятие ферапонтовских фресок зависит от точки зрения, от позиции созерцающего росписи. Они созданы так, чтобы зритель находился внизу и стоял фронтально по отношению к изображению. Если же угол зрения меняется, то намеренные диспропорции становятся более заметны, особенно на вогнутых поверхностях сводов, апсид и конх, парусов. Они еще сильнее бросаются в глаза, если человек поднимается на леса и рассматривает фрески изблизи, о чем свидетельствуют современные фотографии росписей, сделанные с лесов. Поэтому возражения Галактиона несправедливы в главном: они передают лишь одно, и субъективное, впечатление от фресок, хотя, возможно, Дементьев предполагал, что его герой мог залезать на леса.

Годы строительства и росписей Ферапонтова монастыря, как известно, пришлось на разгар борьбы с ересью жидовствующих. Валерий Дементьев вводит в повесть такой мотив: Дионисия беспокоит мысль, что его фрески свяжут с новгородской ересью и соскребут из-за криков невежд вроде Галактиона (119). Такое предположение, пусть даже в художественной форме, совершенно неправдоподобно. Ведь жидовствующие отрицали иконы и иконопочитание, а значит, и церковное искусство вообще. Наоборот, росписи Дионисия, как предполагают некоторые исследователи, явились ответом на ересь жидовствующих: фрески возражали еретикам и своей удивительной нетленной, нежной красотой, и прославлением Божией Матери, почитание Которой еретики также отрицали, а кроме того, отдельными композиционными решениями — ведь их можно было понять как возражения на определенные утверждения жидовствующих¹⁴.

Дементьев изображает Галактиона как лжеюродивого. Его Дионисий точно так же воспринимает блаженного. И когда Галактион валяется у Дионисия в ногах, выкрикивая свои проклятия, он смиренно просит того встать. Этот конфликт имеет в повести продолжение. Младшему сыну Дионисия Феодосию рассказывают об очередных напаках Галактиона на отца. Феодосий же боится, что молва о новизне росписей монастыря дойдет до преподобного Иосифа Волоцкого, а затем может последовать и обвинение в ереси, о чем открыто кричит юродивый Галактион. Потом трудно будет доказать, думает Феодосий, так ли написаны лики угодников. Здесь Дементьев опять делает упор на сомнения в богословской чистоте росписей Дионисия и опять вопреки известным документам заставляет Феодосия бояться преподобного Иосифа. Вероятно, из-за этого страха Феодосий в повести находит Галактиона и избивает его ногами (123). Вслед за тем Феодосий идет к затворнику Иоасафу, с которым они говорят о ересях. Иоасаф

критикует преподобного Иосифа за стяжательство. Феодосий отмалчивается, поскольку, как пишет Дементьев, сам он «ярый иосифлянин» (125). Главное, что возмущает Феодосия в ереси, это то, что она отвергает иконы и церковные росписи. Если ересь победит, думает у Дементьева Феодосий, то он потеряет работу, и тогда останется лишь на паперти побирааться. «Не бывать ересям на Руси!» — с некоторым озлоблением утверждает сын Дионисия (125).

Феодосий показывает росписи собора Иоасафу, призывая его в судьи, тем более что именно по его приглашению дружина Дионисия и прибыла в Ферапонтово. Дементьев подчеркивает такую деталь: «Напирал иконник (Феодосий. — В. Л.) особо на Вселенские Соборы» (125). Как можно понять, «напирал» он опять из боязни обвинения в ереси, хотел подчеркнуть свою верность постановлениям семи Вселенских Соборов. После осмотра фресок собрали монастырский совет, а на нем решили, что Галактион при всем народе должен принести покаяние за обвинения Дионисия в ереси. Галактион вроде бы кается и вместе с тем остается при своем, симулируя очередной припадок, но этот спор, относящийся целиком к области художественного вымысла, разрешается все же в пользу Дионисия с сыновьями.

Другой конфликт в повести основан на противопоставлении Дионисия его младшему сыну. Феодосий, как можно понять, обладает вспыльчивым и горячим характером. В то время он уже вполне самостоятельный мастер: один раз от имени Дионисия, в другой раз от своего имени Дементьев называет Феодосия фактическим главой дружины (125, 128)¹⁵. Феодосий отличается от отца как внешностью, так и привычками. Он любит щегольски одеваться даже на время работы. В искусстве же Дионисий видит, что сын лишь частично и формально продолжает его дело, у Феодосия есть свой, и очень заметный, уклон в сторону декоративности. Мазки у Феодосия мелкие, скорее иконописные, чем стенописные. В ликах святых у Феодосия Дионисий находит что-то «заученное», да и царские одежды сын выводит слишком старательно и красиво, со множеством необязательных деталей. Конечно, Феодосий вкладывает в росписи всю душу, хочет показать, что он не только сын Дионисия Мудрого, но и сам по себе мастер. «Медлительные, казалось бы непомерно вытянутые, тела царей и святителей были полны величия», — пишет Дементьев, еще раз отмечая диспропорции в изображении фигур (121). Его Дионисий замечает, что «пышным и вычурным становится письмо Феодосия», а это «губит линию — емкую, сильную, единственно верную линию большого мастера» (121). Дементьев противопоставляет манеру Дионисия и Феодосия. Все гармоничное он отдает кисти Дионисия, все преувеличенное, как в пропорциях, так в цвете и в декоративности, при-

сваивает Феодосию. Поэтому сыну Дементьев приписывает одну из известнейших фресок собора — «Брак в Кане Галилейской», а отцу — не менее знаменитый образ святителя Николая в диаконнике (121, 141).

Отец и сын показаны Дементьевым и как сторонники разных духовных течений в монастыре того времени. Когда разгорелся конфликт, вызванный обличениями Галактиона, Феодосий встает на защиту росписей еще по одной причине: отец, думает он, «зараженный смиренномудрием пустыни Сорской», вряд ли устоит против напраслины (123). Здесь Дементьев не только подчеркнул смирение Дионисия, но и развел отца и сына в разные духовные течения того времени: отец оказался среди «нестяжателей», сын — среди «иосифлян». Причем Валерий Дементьев в духе своего времени излишне строго противопоставил двух святых¹⁶. И образы их у него носят не только схематичный, но и отрицательный характер. Преподобный Иосиф вызывает страх, его бояться даже Дионисий и Феодосий, которые находятся с ним в тесных отношениях уже долгие годы; писатель называет волоколамского игумена «многогорделивым» и «князем церкви» и зачем-то приписывает преподобному черную немочь, то есть эпилепсию.

Очень непривлекательно выглядит у Дементьева и преподобный Нил Сорский. Когда Иоасаф приглашает Дионисия расписать Ферапонтов монастырь, тот долго сомневается. В то время он был уже прославленным мастером, работал в столице. Вместе с тем Дионисию не нравится в Москве: мешают корысть двора, сладострастие, злоба, мстительность, коварство великого князя. Письмо самого Дионисия, как пишет Дементьев, стало уже холодно и «зело мудрственно» (131)¹⁷. Феодосий настаивает на том, чтобы принять приглашение: это долг «иосифлянина», — говорит он отцу (131)¹⁸. И Дионисий в конце концов соглашается поехать в Ферапонтовский монастырь, но лишь потому, что по пути хочет заехать в Сорскую пустынь, встретиться с великим старцем Нилом и разрешить некоторые свои духовные проблемы.

Возможно, самый неправдоподобный эпизод в повести — это встреча Дионисия с преподобным Нилом Сорским. Мастер приезжает к известному подвижнику. В повести сразу же следует совершенно надуманный конфликт: приехавшие дали напиться воды больному монаху, а старец их за это грубо отругал. Как выясняется, вина Дионисия в том, что он продлил земную жизнь монаха, а подвижник, по словам старца, должен умерщвлять плоть. Дементьев противопоставляет преподобного Нила и Дионисия. Старцу он приписывает такие слова: «человек мразь и червь»¹⁹. Дионисий возражает: «Человек — вместилище светлых надежд» (133). Старец на это не отвечает. Дионисий, конечно, разочарован. Он ехал за утешением, с надеж-

дой, что получит ответ на мучившие его вопросы, но встреча получилась совсем не такая, как мечталось. Нил Дементьева обвиняет Дионисия в том, что тот не терпит оскорблений, что жалеет убогих и сирых (?), что поносит «духовную власть предрежащих», что ищет славы земной, а не вечной, и заключает свой монолог следующими словами: «Мудрствуешь о высоком, а блаженство отверг, предавшись мирским ремеслам» (134). Получается, что фактически этот «Нил», конечно по другим соображениям, но так же, как и еретики, отрицает церковное искусство²⁰. Здесь, вероятно, на Валерия Дементьева оказали влияние работы исследователей 50–60-х годов XX века, написанные с марксистских позиций и в духе вульгарного социологизма.

С особой экспрессией Валерий Дементьев описывает заключительное обличение старца: «В глаза (Дионисия. — В. Л.), в самый зрачок был воткнут старческий перст. Желтый перст все заострялся, тончал, как коготь хищной птицы, и казалось, вот-вот вырвет очи...» (134). Этот разговор с великим и известнейшим старцем так сильно подействовал на Дионисия, что он чувствовал отвращение, когда брался за кисти и краски, и долгое время не мог вернуться к живописному творчеству. Образ преподобного Нила Сорского следует отнести к неудаче автора повести, но, с одной стороны, преподобный Нил нередко представлял таковым и из научной литературы того времени, с другой — можно отметить, что Дементьев ни разу не называет своего героя Нилом Сорским, а только «великим Старцем».

Очень мало сказано в повести о старшем сыне Дионисия Владимире. Образ его можно назвать эскизным. Владимир и Феодосий противопоставлены друг другу как по характеру, так и по уровню художественного мастерства. Владимир «подобен мучному кулю: тучный, словно бы заspanный, работал он с лентой и явным небрежением» (123). Володюха, как называет его в повести Дионисий, делает самую непритязательную работу: он пишет серафимов на откосах окон. Старший сын небрежно, даже грязно одет, «лихо бранится» и тайно ругает отца и брата за то, что они согласились от княжеского двора приехать работать в эту дыру, где не сыщешь ни лишнего ломтя хлеба, ни пенной браги. Эти замечания в адрес Владимира, пусть и сделанные от лица отца, несправедливы. Владимир был хорошим мастером, и у него, как известно, были свои ученики.

Особенно Валерий Дементьев подчеркнул любовь Дионисия к Богоматери²¹ и знание им акафиста ко Пресвятой Богородице, на темы которого и сделана значительная часть росписей в соборе: «Сколько он ни помнил себя — с великим жаром душевным писал Богородицу. Едва, бывало, слышит величавый глас: “Радуйся, чудо чудес Одигитрие-Владычице”, как громом прокатится в душе похвальная песня — акафист в честь Богоматери Де-

вы Марии: «Поюще Твое Рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм»» (129)²². Конечно, эта деталь важна для характеристики Дионисия. Великий мастер не просто хорошо знал первый в истории Церкви и самый популярный до сих пор акафист Богородице, но слышал его исполнение в храме, часто сам читал или пел его и даже жил им: «...Сладкие песнопения в честь Богородицы неумолчно звучали в душе живописца» (129).

Автору повести это важно подчеркнуть, ведь Дионисий не просто иллюстрирует акафист, но знакомится с византийским опытом росписей и икон на темы акафиста и вносит свое понимание в композицию отдельных клейм²³. Дионисий становится не иллюстратором, а соавтором. «Мыслил Дионисий те песнопения высказать по-своему, иконным письмом, незамутненными, чистыми красками. Лазорь да голубень брал от неба, киноварь — от утренней зари, охру — от яркого солнышка» (129), — пишет Дементьев²⁴. На основе словесной иконы Богородицы Дионисий стремится создать икону визуальную так, чтобы она не только изображала события, упомянутые в акафисте, но и раскрывала их внутренний смысл, их богословское значение. Икона визуальная должна была стать адекватна словесной иконе, какой является акафист. Дементьев делает акцент на красках росписей, но мудрость Дионисия проявилась и в организации пространства храма, и в общей композиции росписей, и в композиции отдельных сюжетов.

После окончания росписей в Ферапонтове Дионисий едет на другое озеро, на Ильинский погост отдохнуть. Там живет его ученик и любимец Олега. Дионисий просит у него доску и впервые за долгое время чувствует порыв и потребность писать. И вот он создает на маленькой, в две ладони, доске образ «Одигитрии»²⁵. Дементьев так описывает икону своего героя: «Нежен и сладостен был лик Девы Марии. Сросшиеся на переносице брови гнулись крутыми дугами. Уголки рта, писанного черленью, теплили душевную доброту и сердечность. Но чудны вельми были очи Марии: вся радость и печаль мира была в Ее голубых очах. Очи жили, — в глубине их светились два крохотных животворящих пламени» (137). Когда Олег спрашивает мастера: «Это Одигитрия?» — Дионисий отвечает: «Нет, Ориница». По контексту можно понять, что Ориница — покойная жена мастера. У Дементьева здесь возникает не раз использовавшийся в художественной литературе мотив: иконописец придает лику Богородицы или святой подвижницы черты своей возлюбленной²⁶. Казалось бы, как и Феодосия, Дионисия одолело «мирское письмо», но, конечно, смысл произведения Дионисия в другом, да и сам он у Дементьева относится к этой «иконе» критически. Портреты в те времена на Руси еще не писали, парсуна появилась позже. А Дионисий на закате жизни все чаще вспоминал жену и этим стилизованным под ико-

ну портретом захотел выразить свою любовь к ней, потому что портретов никогда не писал. Олеха остался в восхищении от «иконы», но Дионисий думает: «Мало божественного в новом лике», — и решает: никто, кроме Олехи, не увидит образ. Для Дионисия совершенно очевидно, что такую «икону» нельзя показывать всем, ведь многие примут ее за кошунство. После этого Дионисию снится Ориница, во сне он плачет, а просыпается отдохнувшим и обновленным. Читатель даже может подумать, что это и есть то «утешение» Дионисия, которое дало название произведению.

Дионисий возвращается в монастырь. За время его отсутствия леса сняли, и он сам впервые видит наружную фреску: «В прозрачном воздухе во всей первозданной чистоте красок предстала перед ним роспись главного входа. Высоко к деревянному скату вознесся Деисус. Перед престолом Сына Богоматерь смиренно молилась за род людской, за всех страждущих и скорбящих. Ниже, по правую и левую руку, в росписях были представлены “Рождество Богородицы” и “Ласканье Младенца”. Еще ниже — два Ангела. Левый Ангел на дорогом пергаменном свитке писал имена вступающих в храм. А по самому низу развевались два белых платка с крупными медальонами посредине» (140). Далее в повести следует еще более подробное описание Рождества Богородицы и «Ласкания Младенца», их красок, композиции, а также смысла изображения, которое сводится писателем к тому, что это «дружелюбная, погруженная в светлое умиление семья» (140).

Это психологическое толкование смысла своей работы Дионисием дополняется у Дементьева общественно-политическим: «Понимал Дионисий: дерзкий вызов бросал он времени, веку. Он бросал свой вызов братоубийственным войнам князей, нечестивым властителям, всем, кто сеет раздоры и муки. Вспрошал Дионисий: — Так ли жить надо, люди? Отвечал он: — Вот так надо жить вам: постигайте счастье привета и ласки, доброты и семейной отрады. Встречайте рожденье младенца с любовью, любите друг друга, как Анну любил Иоаким, как любит вас всех Дева Мария» (140). В этих словах дементьевского Дионисия слышен отзвук сказанного и об иконе Троицы преподобного Андрея Рублева. Там также много говорится о том, что главное в иконе — победа над рознью мира сего. При этом часто совсем упускается из виду, что Единство и Любовь в Пресвятой Троице не только образец и пример для человека, но и сущностное условие земной любви и человеческого единства: только жизнью в Боге и с помощью Божией можно обрести такое единство²⁷. Так же и у Дементьева. С одной стороны, автор показывает веру Дионисия в силу искусства, с другой стороны, его Дионисий полагается лишь на влияние своего творчества. Конечно, этого мало. И Дионисий знал, что любовь и единство достигаются на путях жизни

в Боге, а искусство, красота, эстетическое созерцание здесь — только подспорье, хотя и очень важное. Когда в конце повести Дионисий еще раз рассматривает свои фрески, образ Богородицы встает перед ним другим: «Лик Богородицы, повторенный множество раз, был спокоен. Не ласканье, не умиление являл он — одну величавую отчужденность» (141). Этот мотив величавой отчужденности, видимо, и призван у Дементьева уравновесить слишком психологическое описание фрески.

Когда Дионисий входит в собор, он хочет не увидеть, а услышать, как «звучит его стенопись». Здесь в повести возникает мотив ассоциативного параллелизма музыкального и живописного творчества: неслучайно Дионисия называют иногда Моцартом русской живописи. Но вот мастер закрывает глаза, и его фрески начинают звучать. Это звучание складывается из четырех элементов: слитный гул молящихся, шелест парчовых одежд, позвякивание браслетов и пение акафиста. Так в повести совершенно определенно выявлено музыкальное и шумовое сопровождение фресок. Это и неслышимый шелест одежд движущихся по стенам святых, и вполне реальные шорохи одежд священников, диаконов и предстоящих в храме. Это непрерывное безмолвное моление изображенных святых и гул молящегося народа, который будет стоять в храме ежедневно. Это также звук золотых и серебряных браслетов, которые позвякивают, когда рука поднимается ко лбу, опускается к поясу, опять поднимается к плечам в крестном знаменнии. Но главное — это пение акафиста. Для православной фрески не надо искать параллелей в инструментальной музыке. Икона и стенопись живут в православном храме, им чужд любой инструмент, кроме живого человеческого голоса, который сотворен Богом. И здесь Дементьев точен: лучшего музыкального сопровождения, чем пение акафиста, для росписей Дионисия не найти. Так же как вообще для русской фрески не найти более соответствующего места, чем храм, более органичной жизни, чем жизнь в богослужении, в литургии, и лучшей музыки, чем православные песнопения.

Но повесть не заканчивается на этой светлой ноте. Стремление вписать фрески Дионисия в исторический контекст, а также нацеленность на изображение конфликтов, связанных с работами мастера, приводят автора к такому заключению: в росписях Ферапонтова «все время тревожно, настойчиво звучал вишневый мафорий Девы Марии и отдаленно витала Галактионова тень» (141). Действительно, многие исследователи обращали внимание на то, что в целом росписи храма выполнены в светлых тонах, а единственным исключением является темно-вишневый мафорий Богородицы. Только задача этого вишневого пятна состоит не в том, чтобы вызвать у зрителя ощущение тревоги, а еще раз и другим способом связать во-

едино развернутые по стенам изображения. По отношению к сплетению охристых и белых, синих и изумрудных тонов, образующих как бы музыкальную тему произведения, вишневый цвет воспринимается в качестве контрапункта.

Финалом повести автор делает эпизод, сыгравший решающую роль в «открытии» Дионисия в начале XX века. Перед окончанием росписей мастер подзывает сына Феодосия и повелевает оставить память потомкам: подписать, когда и кем выполнены фрески. Феодосий у Дементьева удивляется, но выполняет задание отца. Автор повести не приводит эту надпись, но ее можно найти в любой книге о Дионисии: «Въ лѣто 7010 мѣсѣца авгѣста въ 6 на Превѣраженіе Господа нашегѡ Іисѡсъ Христа начѣта вѣсть потписывѣтца сѣѡ церковь, а кончана на 2 лѣто мѣсѣца сѣнтѡвѣреѡ въ 8 на Рождество Пресвѣтѡѡ Владычница нашѡѡ Богородица Маріѡѡ при благовѣрномѣ великомѣ князѣ Иванѣ Василіевнѣѣ всеѡ Рѣси и при великомѣ князѣ Василю Ивановнѣѣ всеѡ Рѣси и при архіепісѡпѣ Тихонѣ. А писци Дионісіе іѡнннѣ съ своимѣ чады. Ѡ, Владыко Христосѣ всеѣхѣ царѣ, избави нѣхѣ, Господи, мѡѣхѣ вѣчнѣхѣ».

В связи с повестью эта надпись вызывает лишь одно замечание. В произведении Дементьева подчеркивается, что главой дружины фактически является Феодосий, но автор все же забегает вперед. Таковым Феодосий становится позже, при росписи Благовещенского собора в 1508 году, а здесь, как видим, Феодосий упомянут лишь как «чадо» Дионисия и даже не назван по имени.

Эта надпись открывает нам один удивительный факт, уже не имеющий отношения к повести. При учете сентябрьского летоисчисления, как считают многие исследователи, следует признать, что роспись была выполнена за 34 дня: от Преображения Господня до Рождества Богородицы 1502 года²⁸.

Итак, какое же утешение Дионисия дало название произведению Валерия Дементьева? Вероятно, единственного ответа здесь не может быть. Конечно, «утешением» мастера на старости лет можно считать его сына Феодосия, который стал наследником, продолжателем как всего дела, так в определенной мере и стилистической манеры отца. Другим утешением для мастера, как говорилось, явилась икона-портрет любимой жены, которую он после этого видит во сне. Но, конечно, главное утешение Дионисия — росписи ферапонтовского собора. Великий мастер не мог не видеть, что его последняя работа не просто удалась и стала его лебединой песней, но будет хранить его имя в веках. Поэтому у Дементьева Дионисий и повелевает сыну сохранить имя мастера на откосе северного дверного проема знаменитого ныне на весь мир собора.

¹ Обратим внимание на то, что более ранний интерес к иконе Владимира Солоухина вызван также общением с реставраторами, о чем он рассказывает в книге «Черные доски».

² Здесь и далее цифра в скобках означает номер страницы по изданию: *Дементьев В.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1982. Т. 1.

³ При этом он ссылается на труды И. Бриллиантова и В. Георгиевского: *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1899; *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. Дементьев называет имена и других исследователей, которые в 1960-х гг. сыграли заметную роль в «открытии» Дионисия: В. Антонова, Н. Чернышев, С. Подъяпольский. Правда, не упоминается В. Солоухин, который еще в 1966 г., как говорилось в первой главе, в области фрески поставил Дионисия выше преп. Андрея Рублева.

⁴ У этой теории есть и серьезные противники. Главное возражение против нее состоит в том, что в итальянском Предвозрождении уже ясно просматривается тенденция к секуляризации искусства, на Руси же в то время очевидно противоположное стремление, а именно — к воцерковлению живописи и литературы.

⁵ Это наблюдение встречается и в повести В. Тендрякова «Чрезвычайное». В одной школе случайно открывается, что учитель математики — верующий. Директор приходит к нему домой. В комнате, где они сидят, директор обращает внимание на репродукцию «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. «Ничто не напоминает, что в этих стенах живет верующий. Обычное скромное жилье сельского учителя. Неужели за стеной, в другой комнате — иконы!» — спрашивает себя с искренним недоумением директор, желая вызвать сочувствие читателя (*Тендряков В.* Апостольская командировка. М., 1984. С. 206). Характерно, что *рафаэлевскую Мадонну* можно иметь в комнате, хотя она служила алтарным образом в Сикстинской капелле, на ней изображены не только Дева Мария с Младенцем, но и римский папа Сикст, и св. великомученица Варвара, и Ангелы, но вот *икону* держать в доме советскому учителю нельзя, во всяком случае, директора школы в начале 1960-х гг., по словам Тендрякова, это «ошеломляет».

⁶ Ранее подобное сравнение делали, например, Рерих и Волошин.

⁷ Преп. Мартиниан вместе с основателем монастыря преп. Ферапонтом был причислен к лику святых на Соборе 1549 или 1553 г. (см.: *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский монастырь. С. 38–39).

⁸ Как предполагает Л. Нерсисян, знакомство Дионисия с преп. Иосифом могло произойти еще в Пафнутиево-Боровском монастыре. Собор расписан между 1467 и 1476 гг., а преп. Иосиф был пострижен там ок. 1468 г. Тогда же Дионисий мог написать икону «Одигитрии», с которой преп. Иосиф пришел на место основанного им Волоколамского монастыря (*Нерсисян Л.* Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2002. С. 13). Об особом отношении святого к Дионисию красноречиво говорят два факта: именно к Дионисию обращено «Послание к иконописцу», написанное преп. Иосифом, а в основанной им обители по описи 1545 г. числится ок. 80 работ Дионисия, не считая икон его сыновей (Там же. С. 14.). Г.В. Попов сообщает, что Дионисий написал для Иосифо-Волоколамского монастыря более 100 икон (*Попов Г.В.* Дионисий. М., 2002. С. 6). Конечно, многолетнее сотрудничество Дионисия и Феодосия с преп. Иосифом не могло не сказаться на их эстетических взглядах.

⁹ Образ юродивого подвижника следует отнести целиком к области художественного вымысла. О блаженном Галактионе говорится в житии преп. Мартиниана и в авторитетной Степенной книге. Его еще при жизни считали святым и прозорливым. Он предсказал пожар в обители, а во время пожара не позволил подрубить деревянную колокольню ради спасения колоколов, и действительно, пожар не тронул колокольню. Галактион прочитал мысли малодушного брата, хотевшего покинуть монастырь, и обличил его. В Степенной книге говорится, что Галактион за 47 лет до события предсказал взятие Казани. Он также предвидел свою кончину и кончину своего «советника присного» Саввы. Хотя Галактион не был причислен к лику святых, он пользовался местным почитанием (см.: *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский монастырь. С. 44–48).

¹⁰ И еще до приезда Дионисия Галактион кричит: «Святости нету в ваших трудах!» (119).

¹¹ У Валерия Дементьева, вероятно, речь идет о Ростовском архиепископе Вассиане Рыло, авторе «Послания на Угру», скончавшемся в 1481 г, а не о Вассиане Санине, брате преп. Иосифа Волоцкого, также бывшем Ростовским архиепископом и скончавшемся в 1515 г.

¹² Стоглав. СПб., 1863. С. 130–131.

¹³ Обычно иконописцы измеряли высоту фигуры размером головы: как правило, длина фигуры составляла 6–8 «голов». На фресках Дионисия голова без нимба иногда может занимать лишь 1/12 всей фигуры.

¹⁴ Л. Нерсисян, например, считает, что Иоасаф, искушенный в богословии и религиозной полемике, мог быть одним из советчиков и составителей иконографической программы росписей собора. Он же делает предположение, что другим квалифицированным собеседником Дионисия мог стать автор знаменитого «Сказания о князьях владимирских», опальный митрополит Спиридон-Савва, который в 1503 г. находился в Ферапонтовом монастыре в заточении. Но, конечно, следует иметь в виду, что не зря современники называли Дионисия Мудрым. Опытнейший мастер на склоне лет мог и сам полностью составить всю программу росписей.

¹⁵ Дементьев пишет, что скоро Феодосий станет *жалованным* иконописцем государя. Позже он самого Дионисия называет жалованным иконником (130). Это также надо отнести к анахронизмам: в те времена еще не было жалованных иконописцев, они появились в XVII в.

¹⁶ Надо сказать, что противопоставление преп. Иосифа Волоцкого преп. Нилу Сорскому началось лишь в XIX в. в либеральной критике. В последнее время многие исследователи показали слабые стороны и искусственность, надуманность этого противопоставления. Главное возражение состоит в том, что в Православной Церкви с ранних времен существовали две формы монашеского жития: общежительная и скитская. Они не противоречат друг другу, а дополняют одна другую (см.: *Питирум, митр.* Преподобные Нил Сорский и Иосиф Волоцкий // Тысячелетие крещения Руси. М., 1989; *Кожин В.* Двусединный свет: Размышления о преподобных Иосифе Волоцком и Ниле Сорском // ЖМП. 1994. № 6).

¹⁷ Среди проблем, которые мучают Дионисия в Москве и не дают спокойно работать, у Дементьева упоминается и другая: вторая жена Ивана III «грекinja» Софья привезла с собой иконоников-холуян (?). Здесь ход авторской мысли совсем непонятен: как греческая княжна могла привезти с собой иконописцев из села Холуй? Вероятно, это также анахронизм: Холуй в то время или еще не было, или он только начинал свое существование: ведь Софья прибыла в Москву в 1472 г. У холуян, как известно, была дурная слава. Спустя без малого двести лет после приезда греческой царевны в указе царя Алексея Михайловича от 1668 г. специально отмечается, что в веси Холуй Суздальского уезда дерзают писать иконы «безо всякого рассуждения и страха» и «с небрежением». Холуянам царским указом было запрещено писать иконы, и о том были посланы специальные грамоты. Контроль же за иконописанием возложен на патриаршего боярина Никифора Беклемишева и дьяка Ивана Калитина (см.: *Забелин И.Е.* Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского московского общества истории и древностей российских. М., 1850. Кн. 7. С. 83–84). Конечно, Софья могла привезти с собой мастеров, но это были бы греки: после падения Константинополя в 1453 г. многие иконописцы бывшей Византийской империи остались без работы.

¹⁸ По этой реплике можно понять, что Феодосий намеревался сделать росписи Ферапонтова своим возражением еретикам и потому после их окончания никак не мог бояться преп. Иосифа.

¹⁹ Так преп. Нил мог говорить о своем теле, но не о человеке. И конечно, не в такой ситуации.

²⁰ Как известно, преп. Нил Сорский не был противником церковного искусства. Он называл иконописание даже «умным телесным деланием» (см.: *Потов Г.В.* Указ. соч. С. 9).

²¹ Дионисий часто работал именно в богородицких храмах: в соборе Рождества Богородицы Пафнутиево-Боровского и позже Ферапонтова монастырей, в Успенских соборах Московского Кремля и Иосифо-Волоколамского монастыря.

²² Валерий Дементьев цитирует 12-й икос акафиста.

²³ См.: *Михельсон Т.Н.* Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему акафиста // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 148–157.

²⁴ Это описание красок напоминает поэму Н. Клюева «Погорельщина». Там иконник Павел похожим образом находит свои краски. Дементьев хорошо знал творчество Клюева и писал о нем, так что эта переключка не случайна.

²⁵ В повести читаем: «Дионисий писал Деву Марию с тщанием и любовью, нет, с душевным трепетом, словно то был средник великого деисусного чина» (137). Но средник — это изображение, находящееся в ковчеге иконы. Кроме того, в центре деисусного чина находится икона Спасителя, а образ Богородицы помещается в центре пророческого чина.

²⁶ Этот мотив, конечно, имеет и реальную основу: так, Рафаэль придал Сикстинской Мадонне черты любимой женщины, а в нестеровской св. Варваре кисвяляне без труда узнали черты известной в городе дамы.

²⁷ Из разряда тех же явлений и стремление сделать церковный праздник, например Рождества Христова, семейным празднеством, возвеличив его человеческий смысл (идеальная семья) и отодвинув в тень Божественный (рождение Спасителя мира). Начало этого процесса наблюдается в эпоху Возрождения, когда вместо Рождества Христова художники пишут отдельные полотна: принесение даров волхвами, поклонение пастухов, Святое Семейство. В России семейный аспект праздника в иконописи все более усиливается с конца XVII в., но традиционная иконография праздника, которую можно увидеть в большинстве церквей, до сих пор помогает сохранить в церковном сознании его глубинный смысл. И лишь в последнее время с помощью прессы и телевидения все более размывается понимание Рождества Христова как единственного и неповторимого в истории человечества события, означающего спасение человека, и навязывается секуляризованное празднование внутрисемейного характера. Конечно, сказанное вовсе не означает, что у праздника нет этого человеческого семейного измерения; просто в этом событии оно не может стоять на первом месте.

²⁸ См.: *Федышин Н.И.* О датировках ферапонтовских фресок // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 38–45. Ср.: *Попов Г.В.* Указ. соч. С. 9.