Тема 14. Дионисий

Краткие биографические сведения и основные вехи творчества.

В самом начале прошлого столетия в заштатной и скромной обители новгородской губернии, по преданию основанной в 1398 году поодаль от крупных поселений и оживленных путей преподобным Ферапонтом, ценителями русской старины были обнаружены храмовые росписи удивительной красоты и силы исполнения, свидетельствовавшей о редком таланте большого мастера. Благодаря сохранившейся надписи на одном из порталов главного монастырского собора Рождества Богородицы исследователям удалось выяснить личность этой незаурядной фигуры:

«Лето 7008 [1500] месяца августа в 6 день на Преображение Господа нашего Иисуса Христа начата быть подписыватицерковь и кончена на 2 лето месяца октября в 8 день на Рождество Пресвятые Владычицы нашей Богородицы Марии…а писцы Дионисий иконник со своими чады…».

Практически неизвестный до этой находки, **Дионисий** по праву встает в один ряд с прославленными живописцами XIV-XV вв. – Феофаном Греком и Андреем Рублевым, продолжая традиции этих мастеров и привнося в них веяния нового времени и приметы своего творческого почерка.

О жизненном пути Дионисия (по разным источникам ок. 1440-до 1508 гг.), мирянина, семейного человека и выходца из обеспеченного рода, известно не так много, однако скупые свидетельства позволяют проследить основные вехи его творчества. Так, первое упоминание о нем еще в период ученичества под началом старца-иконника Митрофана в Пафнутьево-Боровском монастыре (1467-1477 гг.) сопровождается лестной характеристикой обоим мастерам, которых летописец называет **«живописцами, пресловущими [самыми известными] тогда паче всех в таковом деле»**.

Вполне возможно, что уже тогда молодого мастера заметил нередко посещавший обитель **Иван III**(1462-1505 гг.), пригласивший его в 1481 году за немалую по тем временам мзду в сто целковых в качестве главного иконописца для создания иконостаса недавно отстроенного Успенского собора Московского Кремля. Среди помощников Дионисия упоминаются имена попаТимофея, Ярца и Коня.

Вслед за этим масштабным предприятием в 1484 году вместе с сыновьями Феодосием и Владимиром Дионисий участвует в убранстве храмов недавно основанного Волоколамского монастыря. Артель заслуживает всяческих похвал хрониста обители, окрестившего мастеров **«изящными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же рещиживописцы».** К сожалению, какие-нибудь материальные свидетельства вышеупомянутых крупных заказов до нас не дошли.

В 1500 году Дионисия приглашают в Павло-Обнорский монастырь, где он исполняет иконостас, от которого сохранилось несколько образов, а вплоть до 1502 года творит в Ферапонтовом монастыре, где его стиль приобретает

каноническую отточенность и завершенность. Скончался Дионисий по одной из наиболее правдоподобных версий до 1508 года, так как уже в этом году живописную артель возглавляет один из его сыновей.

Видео 27

Художник и время. Дионисий и общественно-духовная жизнь второй половины XV века.

Время, когда Дионисию довелось творить - это годы правления Ивана III, победоносного освобождения от татаро-монгольского ига, собирания российских земель вокруг Москвы, мощного укрепления великокняжеской власти и тесного, хотя не всегда бесконфликтного ее сотрудничества с церковью как гарантом моральной опоры в сложном деле становления российской государственности.

В частности, немалое идейное подспорье московскому престолу оказывал игумен Иосиф Волоцкий (1439/40-1515), единоличный суровый управитель Волоколамского монастыря, ***ратовавший за тесные сношения с представителями мирской власти***. Исихастское жертвенное подвижничество православных святителей времен борьбы с Золотой Ордой, воспринятое затем находившимся в негласной оппозиции церковному официозу преподобным Нилом Сорским(1433-1508) и его последователями – нестяжателями, постепенно сходит на нет. Его сменяет деловой практический настрой иосифлян ***в устроительстве надежного здания церкви***, аналогичного институтам правления при дворе Ивана III, что не исключает интенсивных духовных исканий, сопровождавшихся появлением ряда церковных течений и ересей, впоследствии довольно жестоко подавленных православными иерархами.

Так или иначе, ***на глазах современников растет новая, преображенная держава***, столицей которой являлась Москва - «третий Рим», наследовавшая павшей под натиском турков Византии, во главе с самодержавным великим князем, который, по определению того же Иосифа Волоцкого,**«подобен во всем прочим людям, а властию – подобен Богу».**

Указания на величие и значимость созидаемого государства, главного оплота православной веры, пронизывали все сферы столичной жизни. Витиеватому придворному этикету и усложнившему церковному церемониалу вторили ***поиски большого стиля в области искусства***, способного прийти на смену пестроте многочисленных архитектурных и живописных школ прежде раздробленной Руси. Развернутое при Иване III мощное храмовое и монастырское строительство, символом которого становится капитальная перестройка Успенского собора Московского Кремля (1475-79 гг.), требует соответствующего внутреннего убранства, отвечающего запросу на праздничную, одухотворенную живопись, создателем которой было суждено стать Дионисию.

Автор **ферапонтовских фресок** пользовался большим уважением и покровительством как светских правителей, так и высокопоставленных церковных сановников, разглядевших в нем одаренного мастера, способного пластическим языком выразить настроения, которые царили при дворе и в церковной среде. Ему наперебой предлагались крупные и ответственные заказы, столь созвучные грандиозной смене эпох и новым духовным ориентирам. Будучи живым свидетелем своего времени, Дионисий не только прекрасно знал живописное ремесло, но также ***чутко откликался на настроения знати и духовных иерархов***, лавируя в нюансах церковной полемики без ущерба для самобытного художественного языка.

Дионисий-станковист: характеристика иконописного языка и идейные акценты.

Исходя из сведений летописных источников, фронт живописных работ, возглавляемых Дионисием, был очень широк, однако по стечению обстоятельств (поздние записи, пожары, перенос церковных ценностей) до нас дошли единичные станковые произведения, которые с уверенностью можно приписать руке мастера. К тому же сам ***Дионисий предпочитал работать артельным методом*** с целым штатом подмастерьев и учеников, оставляя за собой право общего руководства работами и спецификой сюжетной программы в качестве знаменщика и отдавая остальное на откуп своим воспитанникам. Это во многом затруднят выделение непосредственно его наследия, поэтому многие историки искусства при анализе отдельных работ ***предпочитают осторожно употреблять определение «круг Дионисия»***, избегая однозначной атрибуции.

Тем не менее документальные свидетельства не оставляют сомнений, что наиболее ранняя из известных икон, приписываемых Дионисию – полностью поновленный им в 1482 году после пожара образ **Богоматери Одигитрии** греческого происхождения из **собора Вознесенского монастыря Московского Кремля** - действительно принадлежит кисти мастера.

Илл. 185. Богоматерь Одигитрия. 1482 г. 135 × 111 см. Государственная Третьяковская галерея.

Он блестяще справляется с этой в значительной степени «реставрационной» работой, следуя замыслу византийского иконописца и не форсируя собственную манеру письма. Художественная виртуозность мастера и отточенность технических приемов способствуют тому, что вскоре ему поручают не менее ответственное задание – **житийные иконы митрополитов Петра** и **Алексия** для Успенского собора, создаваемые примерно в то же время, что и несохранившийся иконостас, заказанный артели Дионисия.

Университет третьего возраста

Илл. 186. Митрополит Петр с житием. 1480-е гг. 197 × 151 см Успенский собор Московского Кремля.

Илл. 187. Митрополит Алексий с житием. 1480-е гг. 197 × 152 см Успенский собор Московского Кремля.

Здесь камерная интонация образа Богоматери сменяется торжественным панегириком крупнейшим церковным деятелям прошлого, не случайно выбранным из целого сонма российских святителей. Оба митрополита сделали немало для поднятия авторитета московских князей, выступая с ними бок о бок в решении наиболее актуальных для своего времени потребностей; они же возвысили православную церковь до статуса равноправного партнера великокняжескому престолу. Одинаково угодные как светской власти, так и духовным иерархам, они мыслились как столпы государственности, на которой возвышался монолит нынешней московской державы. Повествовательный характер житийной иконы, ранее не слишком распространенной на Руси, окончательно ***оформился как самодостаточный тип именно в мастерской Дионисия*** и был призван наглядно обосновать почитание обоих митрополитов в церковном и придворном окружениях.
Предположительно задуманные парными, довольно крупные иконы (почти 2 метра в высоту) **Алексия и Петра** должны были располагаться друг напротив друга, наталкивая на определенные сравнения и аналогии. Митрополиты представлены ***не только как духовные лица, но и как активные государственные деятели*** – Петр предрекает славное правление Ивана Калиты, переносит митрополичью кафедру из Владимира в Москву, участвует в закладке Успенского собора; **Алексий** по поручению князя отправляется в Орду и ведет диалог с Сергием Радонежским.

Дионисий очищает житийную икону от всего второстепенного, концентрируясь на монументальных фигурах, облаченных в парадный саккос святителей, торжественно и величаво предстоящих перед молящимися. Неторопливо развертывающиеся в клеймах события, скупые на внешнюю аффектацию, представляют собой отдельные произведения искусства, настоящие миниатюры, где немногочисленные, но выразительные ***пластические находки указывают на редкий художественный вкус Дионисия***. В иконе с изображением митрополита Петра сцена пророческого сна Ивана Калиты построена на перекличке очертаний силуэтов всадников и гористого пейзажа, а волнообразное движение действующих лиц в клейме с исцелением ханши Тайдулы с иконы Алексия вторит нарастающему удивлению ханских гостей и осознанию свершающегося на их глазах чуда.

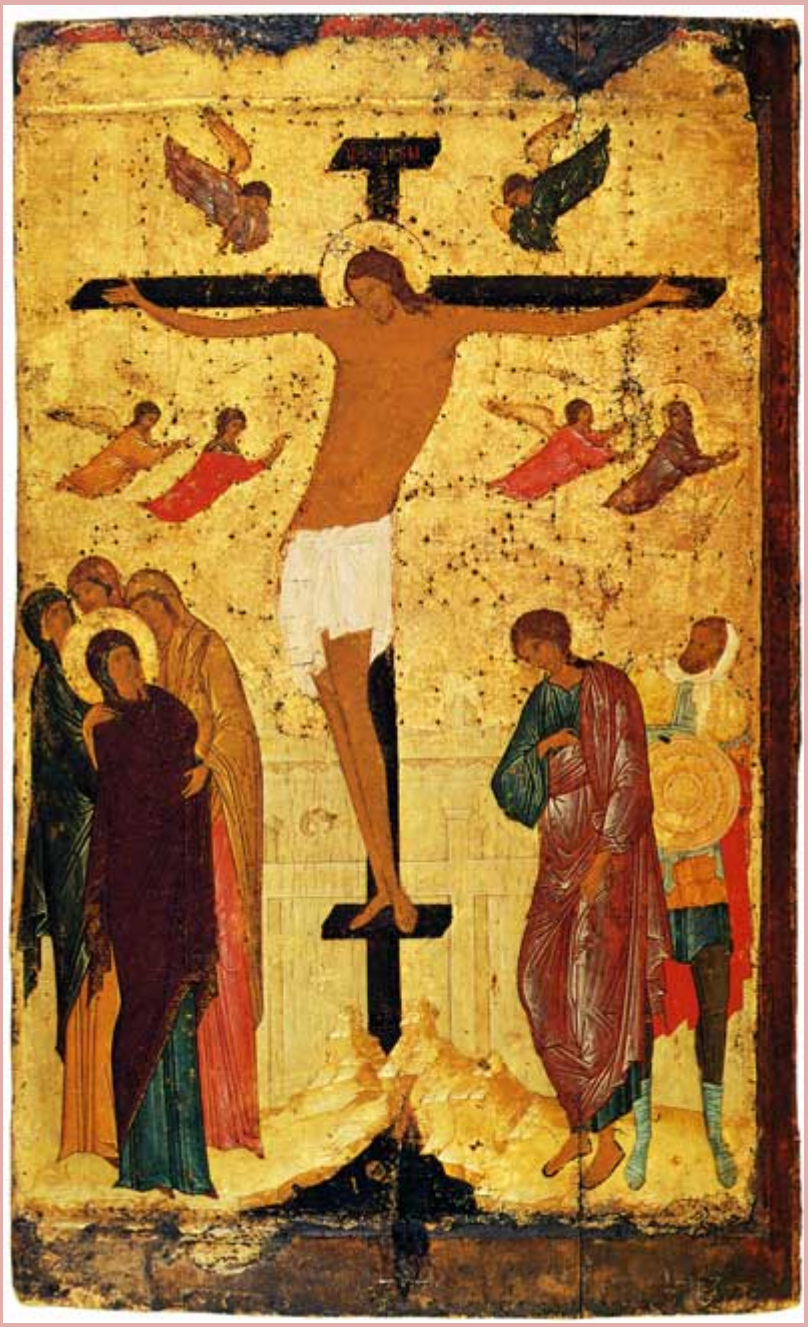
Илл. 188. Сон Ивана Калиты. Клеймо иконы «Митрополит Петр с житием»

Илл. 189. Исцеление ханши Тайдулы. Клеймо иконы «Митрополит Алексий с житием»

Обе иконы производят цельное впечатление, созданное гармоничным ритмом фигур многочисленных персонажей с изящными, удлиненными пропорциями, почти академической точностью архитектурных форм и символизмом пейзажей. Единству восприятия также способствует ***нарядный, торжественный колорит*** зеленых, золотисто-оранжевых и насыщенно-бордовых тонов, контрастирующих с грамотно расставленными акцентами чистого белого цвета, до Дионисия не употреблявшегося столь изобильно и открыто. Во всем художественном решении образов ощущается особенный аристократизм и утонченное благородство, рассчитанное на искушенную и образованную публику, каковыми, безусловно, являлись прихожане главного придворного храма Московского государства.

Достигший к этому времени зрелости стиля, Дионисий демонстрирует свое мастерство в иконе со сценой Распятия, дошедшей до нас из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря. В

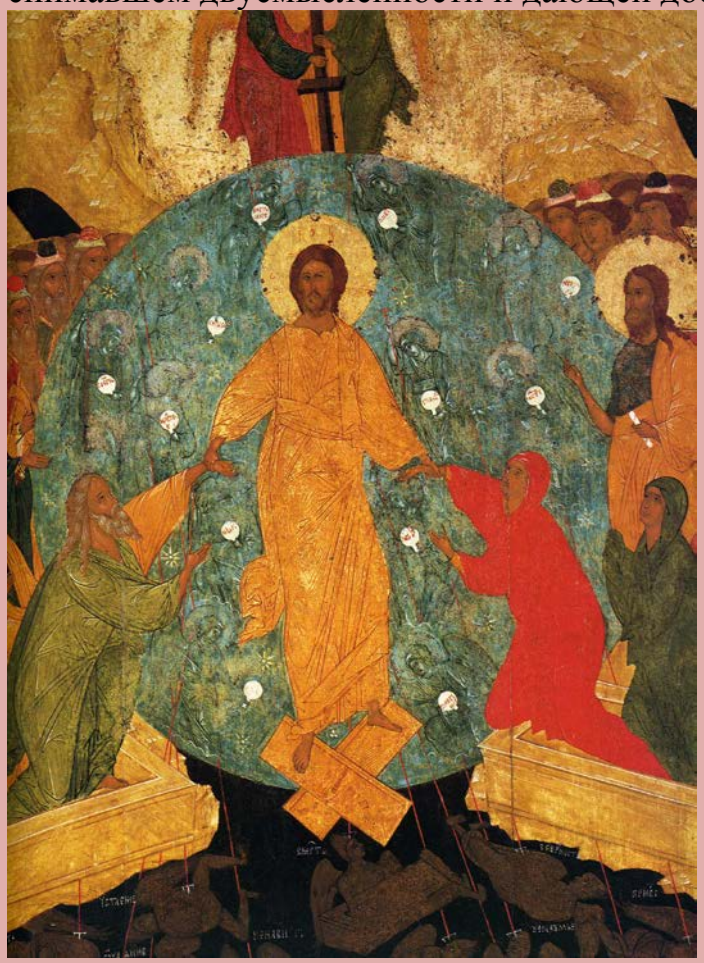
скорбном и трагическом сюжете мастер обнажает глубинное искупительное значение - ***через страдания Спасителя род человеческий обретает прощение своих грехов***. Чистая и спокойная эмоция выражена в плавной дуге, расходящейся от изогнутого тела распятого Христа к персонажам – Богоматери, сотнику Лонгину, Марии Магдалине, апостолу Иоанну, стройные вертикали силуэтов с изяществом прорисованные, держат композиционный строй иконы.



Илл. 190. Распятие. 1500 г. 85 × 52 см. Государственная Третьяковская галерея.

Выразительный абрис фигуры Спасителя, написанной тонкими плавями и почти лишенной материального начала, самодостаточно царит на иконе как иносказательный символ, предвещая грядущее торжество христианской веры. Этот программный характер образа подчеркивается введением интересных иконографических деталей. В сопровождении двух ангелов по сторонам креста ***вводятся олицетворения Ветхозаветной Синагоги и приходящей ей на смену Новозаветной церкви***. Вполне возможно, что мастер опирается на соображения заказчиков – управителей монастыря, пожелавших в пору духовных споров через это изображение подтвердить позицию православных иерархов по отношению к ересям.

Насколько злободневной и теологически разработанной может быть иконографическая программа, также демонстрирует иконописная доскаредкого извода с изображением Сошествия во ад из местного ряда иконостаса собора **Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.** Распространение ряда учений, шедших вразрез с общепринятым церковным курсом, привело к тому, что в среде священнослужителей ***стали нуждаться в своего рода живописной проповеди***, наставлении прихожанам и монахам, снимавшем двусмысленности и дающей достойный отпор сомнениям.



Илл. 191. Сошествие во ад. 1502 г. 137.2 × 99.5 см. Государственный Русский Музей.

Университет третьего возраста

По сторонам от фигуры Христа, выводящего из преисподней Адама и Еву, Дионисий помещает множество персонажей, а также противостоящие друг другу группы ангельского воинства и приспешников сатаны, олицетворяющих добродетели и пороки. Силы небесные, сомкнувшие крыла в форме правильной сферы - мандорлы, осеняющей Спасителя, сопровождаются надписями **«счастье», «истина»**, **«радость», «любовь»**. В свою очередь демоны, корчащиеся в темном провале ада под ударами ангельских копий, довольствуются куда менее лестными определениями – **«отчаяние», «ненависть», «неразумие», «вражда».**

Дионисий обыгрывает контраст насыщенного голубого цвета в округлой форме и почти черного пятна рваных очертаний, наглядно символизирующих святость добродетели и мерзость греха. Сам Христос, чья фигура удлиненных пропорций является смысловым центром свершающегося действа, воспаряет над этой борьбой в тунике сияющего оранжево-золотистого цвета, контрастирующей с хитонами Адама и Евы ярких зеленых и красных тонов. Те же цвета и близкие им оттенки варьируются в одеждах других персонажей, превращая живописный слой иконы в ткань драгоценного покрова.

Эта группа задает камертон всему композиционному строю иконы – праотцы и пророки во главе с Иоанном Предтечей мягко обтекают ангельскую сферу, невольно переводя взгляд молящегося в верхнюю часть иконописной доски, где ангелы славословят **Голгофский крест** как орудие на пути к Спасению. Тема торжества христианской веры обыгрывается и у нижнего края иконы, демонстрируя ***закономерный итог противостояния добра и зла*** – поверженного сатану по рукам и ногам связывают два ангела, одеяния которых особенно нарядны и красочны на фоне преисподней.

Наглядный идейный посыл иконы обыгрывается Дионисием с редким художественным тактом, позволившим избежать излишней пестроты и композиционной перегруженности, не теряя при этом актуального для своего времени содержания – **победоносного гимна православной вере**, облеченного у мастера в совершенную художественную форму.

Фрески Ферапонтова монастыря как художественный ансамбль. Специфика иконографии и особенности живописного стиля.

Главной вехой творческого пути Дионисия и его мастерской становятся росписи собора **Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря,** практически единственные сохранившиеся свидетельства его незаурядного таланта как мастера монументальной живописи.

Видео 28

Избежавшие позднейших записей и дошедшие до сегодняшнего дня с минимальными утратами***, фрески обители представляют собой уникальный живописный памятник***, в котором исключительный

художественный уровень сочетается с глубокой символичностью иконографической программы.

В основу росписей собора лег Акафист Божьей Матери, предопределивший праздничное и торжественное настроение всего фрескового ансамбля, в котором помимо традиционных для храмового интерьера композиций присутствуют25 тематических сцен, соответствующих 25 благодарственным песнопениям богородичного гимна. Сюжеты подобного рода часто встречаются в росписях сербских и болгарских церквей, представляя своего рода иллюстрацию того или иного акафистного стиха –

«Ангел предстатель с небесе послан бысть...»,
«Боготечную звезду узревшеволсви...»,
«Возсиявыйво Египте просвещение истины...»

и проч. Однако, в древнерусском искусстве до Дионисия ***развернутые отсылки к Акафисту практически не были известны*** и не фигурировали в том объеме и с той глубиной раскрытия содержания, которую демонстрируют росписи Ферапонтова монастыря.

Илл. 192. «Ангел предстатель с небесе послан бысть...» (Акафист. Икос 1). Фреска из собора Рождества Богородицы. Ферапонтова монастыря.

Университет третьего возраста

Впрочем, изображение заступницы рода человеческого необязательно сопровождается живописным цитированием текстов кондаков и икосов. Вполне самостоятельна композиция Покрова Богородицы в восточном люнете, имеющей свои иконографические основания в предании о явлении Божией Матери во Влахернском храме в Константинополе, где она выступает как защитница верующих, укрывая их от незримых врагов и дурных помыслов распростертым над головами платом. В контексте современной Дионисию действительности это означало ***покровительство Царицы Небесной русским землям***, оберегаемым от напастей и раздоров ее неусыпной заботой. На северной и южной стенах живописец помещает другие сюжеты чествования Богородицы – **«О тебе радуется»** и **Собор Богоматери** соответственно, отсылающих к богословским произведениям византийских гимнографов Иоанна Дамаскина и КосьмыМаюмского. Таким образом, все внутреннее пространство собора, являющегося прообразом мироздания в архитектурных формах, ***пронизано участливым вспоможением Богоматери в делах человеческих*** и осенено ее святостью.

Илл. 193. Покров Богоматери. Фреска из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Благостный свет исходит от самой живописи. Палитра Дионисия основана ***на множестве пастельных оттенков*** – фисташковом, охристом, нежно-розовом, в красочное поле которых вводятся контрастные удары насыщенного бордового и излюбленного мастером чистого белого тона. Цветовая полифония приводится к единству чистой лазурью краски-голубца, напоминая о воздушной легкости, царящей в чертогах горнего мира. ***Удлиненныевытянутые пропорции персонажей фресок***, представленных в неспешных беседах или за глубоким размышлением, будто соответствуют велеречивым эпитетам искушенного в проповедническом деле богослова.

В росписях Дионисия каждый жест неслучаен и не только раскрывает сюжетную линию, но и необходим для расстановки ритмического акцента, а

пространственные паузы организуют композицию, придавая изображению законченность и цельность. ***Здесь частное подчиняется общему***, и из множества отдельных композиций слагается цельный ансамбль. Такому восприятию способствует и удивительная умиротворенность «под сурдинку», которой проникнуты все сцены росписи, чуждые повышенной эмоциональности и напряженного драматизма. ***Царствие Небесное, сошедшее на землю*** - такое впечатление, настигавшее прихожанина при входе в храм, сближало живопись мастера с исихастским учением о всепроникновении божественной благодати.

Изысканность и величавая торжественность между тем роднит композиции фресок ***с праздничным придворным ритуалом***, придавая им неожиданно светский характер, например, в композиции с изображением **брака в Кане Галлилейской.**

Илл. 194. Пир в Кане Галлилейской Фреска из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Для Дионисиа характерна творческая манера, которая дает не только просветление для души, но и пищу для искушенного ока. Живописец облачает действующих лиц в нарядные одеяния, развертывая перед молящимися целую панораму национального костюма рубежа XV-XVIвв., где со скрупулезной точностью передается филигранность золотого шитья и вышивки жемчугом; воспроизводит архитектурные объемы русских и византийских церквей, укрытых тяжелыми пологами; не гнушается бытовой деталью.

Любование прекрасной вещью, в которой зрима искра Божьего творения, созвучно призыву Иосифа Волоцкого обставлять сакральное пространство храма с блеском и роскошью, которые бы могли сделать его достойным вместилищем Божественной благодати.

Утонченный и благородный стиль мастерской Дионисия как в иконописи, так и в монументальных росписях, был ***воспринят московской школой живописи в качестве эталона,*** откуда заимствуются формальные черты – сложные многофигурные композиции, тяготение к раскрытию многозначных богословских категорий, нарядность и праздничная приподнятость живописного строя. Однако под кистью творцов следующего поколения эти качества, часто воспринимаемые лишь внешне, приобретают характер незыблемого канона, уводя древнерусскую живопись в область иконографических нюансов и церковной риторики, где она становится мощным идеологическим рупором в утверждении того или иного религиозного догмата.