

Искусство не могло не отражать главных моментов русской истории. Поэтому, естественно, во многом развитие русской живописи второй половины XV-XVI столетия определялось таким важнейшим историческим процессом, как создание централизованного государства. В его задачу входило прославление государственной мощи. Расширяется идейное содержание искусства, но одновременно усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем, что вносит в произведения отвлеченный официальный характер, определенную холодность. Однако все это касается уже искусства XVI столетия, а в конце XV ведущую роль еще играло рублевское направление.

Живопись Дионисия

Био

Крупнейшим художником этого направления был Дионисий (30-40-е годы XV в. - между 1503-1508 гг.).

Дионисий (ок. 1440—1502) — ведущий московский иконописец (изограф) конца XV — начала XVI веков. Считается продолжателем традиций Андрея Рублёва.

Первое известие о Дионисии относится к 1460-1470-м годам. Вместе с Митрофанием, соборным старцем московского Симонова монастыря, в котором уже в начале XV века была своя иконописная мастерская, он участвует в росписи собора Пафнутьево-Боровского монастыря под Москвой. (Собор был перестроен в конце XVI века, сохранилось лишь несколько камней с фрагментами росписи, в том числе орнаментов, живо напоминающих орнаментальную роспись собора Ферапонтова монастыря.) Известно, что эта роспись вызвала удивление самого великого князя Ивана III. К числу работ Дионисия исследователи с большим основанием относят миниатюры Евангелия начала 1470-х годов, хранящегося в Научной библиотеке МГУ в Москве.

Дионисий был центральной фигурой московского искусства второй половины XV — первых лет XVI в. По его биографии можно судить о преемственности традиций в московской живописи XV в. Впервые его имя упоминается в 1467 г., в связи с росписью собора Пафнутьева-Боровского монастыря. Там Дионисий, который был мирянином, оставаясь таковым всю жизнь, работал под руководством старшего художника -монаха-«старца» Митрофана. Постриженник Симонова монастыря Митрофан вырос в кругу последователей преподобного Сергия Радонежского. Видимо, именно через обучение у Митрофана Дионисием были восприняты традиции замечательных московских художников первой трети XV в., включая Андрея Рублева. Правда, единственный сохранившийся от этой росписи лик неизвестного святого (ЦМиАР), с мелкими чертами, близко поставленными глазами и словно отлетающими от щек пышными короткими волосами, образующими своеобразный силуэт, несет на себе приметы

искусства уже второй половины XV в. и напоминает по типу некоторые лики из новгородских Софийских таблеток конца XV в., например, изображение св. князя Бориса.

В отличие от Рублева Дионисий был мирянином, видимо, знатного происхождения. Художник возглавлял большую артель, выполнял как княжеские, так и монастырские и митрополичьи заказы, вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосий.

Искусство Дионисия формируется в ученой книжной среде, окружающей таких крупных деятелей времени Ивана III, как архиепископ ростовский Вассиан Рыло, автор замечательного публицистического сочинения Послание на Угру, по заказу которого художник в 1481 году создает иконостас Успенского собора в Кремле; как архиепископ Иоасаф Оболенский, заказчик росписи собора Ферапонтова монастыря; как писатель и богослов Иосиф Волоцкий, яростный гонитель еретиков, глава крупной церковной партии, отстаивавшей идею «богатой церкви», выступавший оппонентом «нестяжателей». Он же был и великим ценителем искусства. Знакомство с ним Дионисия могло относиться еще к 1470-м годам — времени пребывания Иосифа в Боровском монастыре. В Волоцком монастыре, основанном Иосифом в 1479 году, над росписью Успенского собора Дионисий работает с 1484- 1485 года. А затем он и его сыновья в разное время выполняют и другие заказы игумена.

В этом кругу развивалось представление о государстве как образе идеального духовного общежития, царства абсолютной нравственности и красоты.

Самая ранняя из известных работ — росписи собора Рождества Богородицы в Пафнугьевом Боровском монастыре (1467—1477), когда ему предложили участвовать в росписях церкви. Здесь он работал еще не вполне самостоятельно, а под началом мастера Митрофана, которого называют его учителем. Однако уже тогда проявился индивидуальный почерк и яркий талант молодого иконописца, так как документы упоминают об обоих живописцах как о «пресловущих <...> паче всех в таком деле».

Дионисий в 1480-х гг. уже был самым уважаемым живописцем Москвы, его имя стоит первым в перечне мастеров, которым было поручено в 1481 г. написать иконостас Успенского собора («Дионисий, Тимофей, Ярец и Коня»). Именно его пригласили в 1482 г. реставрировать византийскую икону XIV в. «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ), пострадавшую от пожара в ныне уже не существующем кремлевском Вознесенском монастыре.

В 1481 году артель, возглавляемая Дионисием, расписывает Успенскую церковь в Москве (вероятнее всего, Успенский собор, построенный Аристотелем Фиораванти). Его помощниками в этой работе, как сообщает летопись, были «поп Тимофей, Ярец да Коня». О том, как высоко ценили молодого иконописца, свидетельствует редкий по тем временам факт: заказчик, владыка Вассиан, еще до начала работ выплатил художникам задаток — 100 целковых. Тогда это была значительная сумма. Исследователи полагают, что кисти Дионисия принадлежал в основном деисусный

чин, то есть самая ответственная часть работы. Деисус этот был «вельми чудесен» и еще больше прославил имя Дионисия. С тех пор он заслужил репутацию «мастера преизящного» и олицетворял московскую школу иконописи. Любимец Ивана III и известного гонителя еретиков Иосифа Волоцкого, по заказу которого он написал более 80 икон, Дионисий был носителем официальной великокняжеской традиции в искусстве. Композиции его произведений отличались строгой торжественностью, краски были светлы, пропорции фигур изящно удлинены, головы, руки и ноги святых миниатюрны, а лики неизменно красивы. Однако в них не следовало искать ни страстности Феофана Грека, ни глубины образов Андрея Рублева. Яркая праздничность и парадность его произведений, изысканность их колорита отвечали требованиям времени: Московская Русь переживала период своего расцвета.

В 1482 г. Дионисий написал для Вознесенского монастыря Московского Кремля икону «Богоматерь Одигитрия». Излюбленный мастером светло-золотистый фон, пурпурный мафорий (одеяние) Богоматери, ее торжественная поза и славословящие ангелы создали общий величественный строй образа.

Много работ выполнил Дионисий для Иосифо-Волоколамского и Павло-Обнорского монастырей. Там он пишет иконы для соборной церкви Успения Богоматери, возглавляя живописную артель. В частности, для последнего он написал «Распятие», которое помещалось в иконостасе собора. Центр иконной доски, подчеркивая ее вертикаль, занимало изображение креста, на котором распят Спаситель. Поникшая голова, словно венчик увядшего цветка, раскинутые, как стебли, руки и пластично изогнутое тело создают торжественно-печальное настроение. Безмолвно застывшие фигуры предстоящих — Марии, Иоанна и пришедших с ними женщин и воина — составляют симметрично расположенные по сторонам креста скорбные группы. Им вторят фигуры ангелов в верхнем регистре и помещенные еще выше, над перекладиной креста, изображения Солнца и Луны, символизирующие космическое значение события. Ангелы, следящие за бегом небесных светил, уводят их с небосклона.

Последние документально засвидетельствованные произведения, и, вероятно, наиболее известные работы Дионисия — стенные росписи и иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, выполненные мастером вместе со своими сыновьями Феодосием и Владимиром. Чистые и нежные краски с преобладанием зеленоватого, золотистого и, главное, белого цвета, впервые в древнерусском искусстве получившего здесь самостоятельное звучание, великолепно гармонируют с эмоциональным строем образов.

Ферапонтов монастырь, находившийся далеко на севере и редко посещавшийся паломниками, был небогат, а потому не имел средств на обновления живописи. Этому обстоятельству мы обязаны тем, что фрески Дионисия избежали поздних записей, сохранили близкий к первоначальному колорит и позволили составить верное представление о манере письма мастера.

Известно довольно много художественных произведений, авторство Дионисия которых

документально установлено, либо приписываемых самому Дионисию, либо его окружению. Среди дошедших до нашего времени икон мастера известны: житийные иконы митрополитов Петра и Алексея (1462—1472 гг.), «Богоматерь Одигитрия» (1482 г.), «Крещение Господне» (1500 г.), «Спас в силах» и «Распятие» (1500 г.), «Сошествие в ад».

Тип житийных икон, когда в центре доски, в среднике, помещалась фигура избранного святого, а по сторонам ее окружали клейма: небольшие, забранные в рамки композиции на сюжеты из жизни и чудесных деяний праведника были широко распространены в древнерусской живописи. Особой известностью пользуются две парные житийные иконы Дионисия, изображающие митрополитов Петра и Алексея, выполненные для Успенского собора в Московском Кремле. Митрополиты представлены в парадных облачениях, в полный рост, положения их фигур и жесты почти симметричны (возможно, иконы висели в соборе друг против друга и потому композиционно перекликались), фигура митрополита Петра лишь слегка сдвинута влево, а митрополита Алексея — вправо. Величественная осанка, красочные одежды, с преобладающим белым цветом, усиливают торжественность и монументальность образов. В малых же картинках-клеймах, изображавших эпизоды из жизни святителей, отразился реальный мир, столь близкий Дионисию.

Разные источники указывают разные даты смерти Дионисия: «после 1503 года», «до 1508 года», «после 1519 года», «середина 1520-х годов» и т. д.

Кратко работы

Дионисий работал для Пафнутьево-Боровского монастыря, Успенского собора Московского Кремля, Павлова-Обнорского монастыря, из иконостаса которого до нас дошли две иконы - «Спас в силах» с надписью на обороте, свидетельствующей об авторстве Дионисия и с указанием даты исполнения -1500 г., и «Распятие» (обе в ГТГ).

С именем Дионисия называют также две житийные иконы - митрополитов Петра и Алексея (обе из Успенского собора Московского Кремля).

Работы

Идеи времени нашли в творчестве Дионисия своеобразное воплощение. Художника волнует, прежде всего, проблема «строительства» человеческой личности. В отличие от Рублева, темой творчества которого являлась сокровенная жизнь человеческой души, он духовную жизнь человека представлял и как труд, направленный на внешнее «благоустройство». Для него человеческая жизнь — путь постоянного духовного совершенствования, блюдения и воспитания своей души, которая нуждается в защите и «заграждении» от «самовластия» самой себя, по выражению близкого к Ивану III дьяка Федора Курицына. Основываясь на опыте своих предшественников и учителей, московских и пришлых балканских мастеров первой половины — середины XV века, он создает универсальный язык изобразительных форм, позволяющий представлять не

только и даже не столько образ личностных отношений человека с Богом, как это было в произведениях Андрея Рублева, а выстроить модель божественного космоса, основывающуюся на строгом сбалансированном соотношении всех элементов, его составляющих, на особых, идеальных правилах поведения, руководствуясь которыми его «населенники» образуют нераздельное целое. Через все его творчество красной линией проходит тема вхождения людей в этот мир и участия их в его жизни.

Иконы

Наглядными иллюстрациями такого пути стали созданные Дионисием и его учениками житийные иконы чтимых русских святых. Из них наиболее значительными являются грандиозные иконы московских митрополитов Петра (ГММК) и Алексея (ГТГ), написанные для Успенского собора Московского Кремля, скорее всего, в 1480-е годы, и икона преподобного Сергия Радонежского (ок. 1492, Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры). Расположенные на широких полях житийные сцены демонстрируют их подвиги, образуя вокруг святых подобие венцов, сияющих золотом и многообразными светлыми оттенками цвета. Главным здесь является не занимательное повествование и не поучение морализирующего характера, а деяния, приближающие «Царство Божее» и открывающие вход в него. Фигуры митрополитов в средниках икон уподоблены высоким триумфальным столпам, воздвигнутым в центре преображенного их трудами и поддерживаемого, охраняемого их молитвами мира. В ликах святых не остается следов рублевской «портретности», это образы «ангелов среди людей» и «человеков среди ангелов», как величает митрополита Алексея автор торжественной похвалы ему.



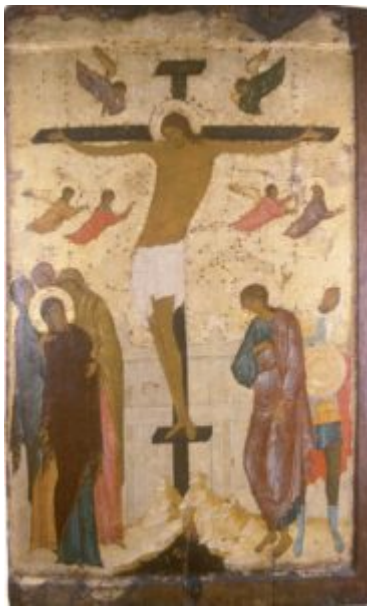
Иконы, созданные Дионисием и художниками его мастерской, отличаются такой слитностью и цельностью стиля, что почти не поддаются атрибуции конкретному художнику. Сохранившиеся произведения принадлежат к трем категориям. Первая — ансамбли из тех или иных ярусов иконостаса. Сохранились замечательные иконы из деисусного ряда ферапонтовского иконостаса (ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей), среди которых не сохранилось ни одной из праздничного ряда (возможно, его не было). Остались также два праздника 1500 г. — «Распятие» (ГТГ)

Св. Василий Великий; Архангел Михаил; Богородица. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

и «Уверение Фомы» (ГРМ) из собора Павлова Обнорского монастыря, расположенного на севере, где Дионисий работал до Ферапонтова. Изысканность «Распятия» и его сходство с фресками ферапонтовского храма указывают на его наибольшую близость к работам великого мастера. Дионисий превращает драматический сюжет Распятия в изображение победы Христа над смертью, триумфа духа и радости всех предстоящих. Композиция иконы — не замкнутая, движение фигур (в частности, улетающей



Иоанн Предтеча; Архангел Гавриил; Иоанн Златоуст. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

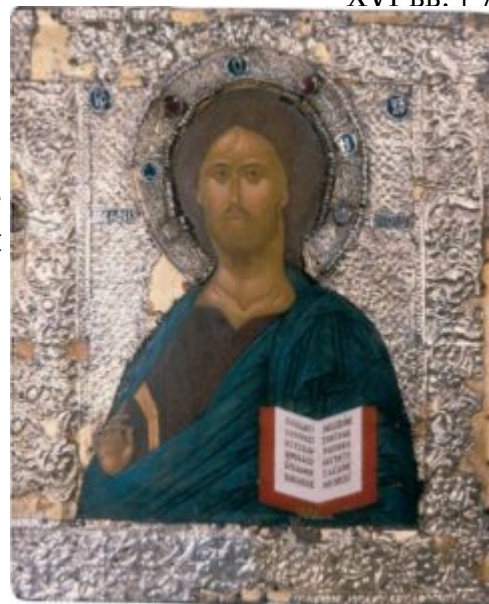


Дионисий. Распятие. 1500 г. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Павлово-Обнорского монастыря. ГТГ

фигуры, персонифицирующей ветхозаветную Синагогу, которая уступает место новозаветной Церкви) подразумевает существование соседних композиций. Здесь проявляется то чувство ансамбля, связи всех композиций между собой, которое было ярко выражено в ферапонтовской росписи.

Несколько икон представляют собою изолированные произведения. «Спас

«Вседержитель» (ГТГ) — это маленькая иконка-«пядница» в драгоценном окладе, которая могла находиться в храме в специальном киоте, в качестве вклада знатной семьи, а могла храниться и в монастырской келье. Ее рафинированная живопись, где лессировками прикрыт даже голубой тон гиматия, дабы устранить излишнюю яркость цветового акцента, повторяет иконографию «Спаса» из Звенигородского чина, но отличается от великого прототипа стилизацией линий, более узким внутренним диапазоном и камерностью, которая зависит как от малых размеров и предназначения иконы, так и от изменившихся интонаций художественной культуры.



Спас Вседержитель. Конец XV в. Из ризницы Троице-Сергиева монастыря. ГТГ

Поскольку многие русские храмы XV в. — в городах и монастырях — посвящались Успению Богородицы, то художники нередко писали большие храмовые образы на этот сюжет. От мастерской Дионисия сохранились две таких иконы: из



Дионисий. Успение. 1500 г. Из иконостаса Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. Вологодский музей

Дмитрова (Музей имени Андрея Рублева) и из Павлова Обнорского монастыря, 1500 г. (Вологодский музей). Видимо, они повторяют схему икон из главных Успенских храмов — во Владимире (не сохранилась) и в Москве. Это «облачная» иконография сцены, с изображением апостолов, путешествующих в сопровождении ангелов на облаках, из разных концов земли, дабы проститься с почившей Богородицей. Приверженность этой иконографии зависит, с одной стороны, от давней русской традиции, а с другой — от идеологии XV в. Апостолы, собравшиеся у ложа Богородицы, символизировали единение Земной Церкви, косвенно же эта иконография соотносилась с утверждением самостоятельности Русской митрополии, а также напоминала о почитании Успения в Киевской, Владимирской и Московской Руси. В иконах «Успение» круга Дионисия композиция строится не ровными горизонтальными рядами, как в новгородском произведении начала XIII в., а с намеком на пространство, причем фигура Христа, держащего душу Богородицы, является тем центром, от которого словно исходят композиционные лучи, определяющие рисунок мандорлы и расположение окружающих фигур. Любое из этих «Успений» можно представить в соседстве с ферапонтовской росписью, в них повторяется главная тема фрескового ансамбля — тема прославления,

Исключительно важную и оригинальную группу среди произведений, созданных Дионисием и художниками

его мастерской, составляют иконы с изображениями русских святых — деятелей Русской Церкви: выдающихся московских митрополитов Петра и Алексея, а также преподобных игуменов. Последовательный, планомерный заказ таких икон, составление иконографии житийных циклов — великая заслуга неизвестных нам по имени церковных деятелей, а сами иконы являются шедеврами московской живописи.



*Круг Дионисия.
Митрополит Петр, с
житием. Конец XV в.
Успенский собор
Московского Кремля*



*Круг Дионисия.
Митрополит Алексей, с
житием. Конец XV в. ГТГ*

На первом месте среди произведений этой серии стоят иконы митрополитов Петра и Алексея, созданные для Успенского собора Московского Кремля (Успенский собор, ГТГ). Их датировка дебатруется, причем одной из вероятных дат являются 1480-е гг., когда стало постепенно складываться убранство кафедрального храма; другая предлагаемая датировка — первые годы XVI в., когда декорация храма завершалась. Оба митрополита — заступники

Москвы, молитвенники за нее, и оба -великие церковные политики, сподвижники князей Ивана Калиты и Димитрия Донского, строители храмов и монастырей, целители-чудотворцы, прославившиеся и посмертными чудесами. Их портреты -наиболее парадные во всей серии: житийные сцены очень крупные, а центральные фигуры облачены в узорные одежды, словно пронизанные светом.

По художественным особенностям иконы митрополитов Петра и Алексея стоят несколько особняком среди

наследия Дионисия и его круга. Лики митрополитов в средниках — абстрактные, отрешенные, их черты мелкие даже для стиля конца XV в. Между тем, рамы клейм — широкие и яркие. Знакомые мотивы дионисиевских композиций — тихие беседы, встречи, благословения — приобретают необычную конкретность, некоторые кажутся не вечно длящимися, а остановившимися. Силуэты фигур, с их негнушимися



Дионисий. Преподобный Димитрий Прилуцкий, с житием. Около 1503 г. Вологодский музей



Дионисий. Преподобный Кирилл Белозерский. Деталь. Около 1500 г. Из Казанской церкви в г. Кириллове. ГРМ

одеждами, схематизированы; они словно вырезаны из плоской формы и апплицированы на фон. Композициям Дионисия присуща таинственность, многозначность, а клеймам в иконах митрополитов — торжественность.

Среди изображений русских преподобных сохранились иконы «Сергий Радонежский, с житием», с поясным изображением в среднике, Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, (живопись сильно повреждена), «Димитрий Прилуцкий, с житием», около 1503 г., из Прилуцкого монастыря (Вологодский музей), «Кирилл Белозерский» в рост, из Казанского собора в Кириллове (вероятно, происходит из Кирилло-Белозерского монастыря) (ГРМ), а также несколько более поздние «Кирилл Белозерский, с житием», с фигурой в рост, начала XVI в., из Успенского собора Кирилло-Белозерского

монастыря (ГРМ), «Сергий Радонежский, с житием», с фигурой в рост, из Успенского собора в Дмитрове, начала XVI в. (ЦМиАР). Иконное изображение, согласно православным нормам, непременно должно было воспроизводить реальные черты святого. Поэтому Дионисий индивидуализирует некоторые признаки, например, форму бороды, а в житийный цикл включает конкретные сюжеты из истории того или иного монастыря. Однако главное для него — не индивидуальность, а собирательный и типический портрет русских иноков, духовных отцов, внимательных наставников, твердых в вере, добросердечных к людям, совершивших негромкие, но великие подвиги в деле религиозного просвещения Руси. Сходные качества Дионисий видит и в великих епископах христианства: св. Николай в диаконнике ферапонтовского собора на редкость похож на русских преподобных иноков, особенно на лучшие образы — св. Димитрия Прилуцкого в его житийной иконе и св. Кирилла Белозерского на его иконе-портрете без житийных клейм. У всех этих персонажей высокие лбы, почти повторяющиеся черты некрупных ликов и задумчивые, умные, пронизательные взгляды. Заслуга Дионисия заключается, среди прочего, в том, что он восстановил в православном искусстве образ тихой, скромно протекающей внутренней жизни, который был любим в искусстве комниновского периода, в XII и отчасти в XIII в. В одних случаях это были образы мудрецов-интеллектуалов (ср. апостолов во фресках Дмитриевского собора во Владимире), а в других — добросердечные, утешающие облики преподобных. Но, наряду со старинными мотивами, в образах Дионисия отразился опыт пала-мизма, и отсюда скромность, прикрытость, особая духовная дисциплина его икон-портретов.



Кирилл Белозерский, с житием. Начало XVI в. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

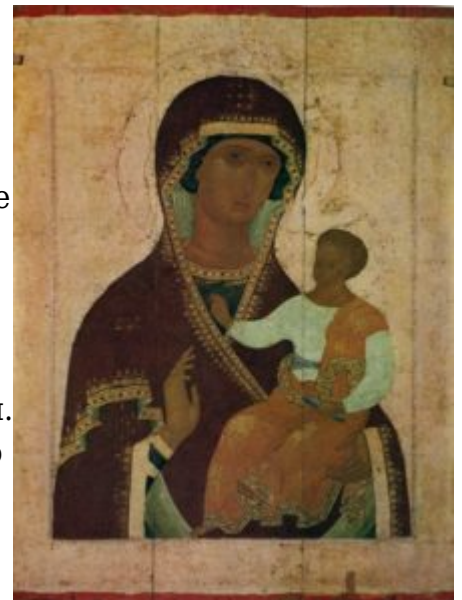


В ликах преподобных Дионисий использует тот же прием, который применен в изображениях на алтарной преграде Успенского собора Московского Кремля, когда рельеф подчинен плоскости фона. Сходны и типы ликов, и нюансы их внутреннего наполнения, где нравственное начало преобладает над широтой мировосприятия. Но каждая икона Дионисия уникальна и выделяется исключительной концентрированностью художественного выражения, тогда как преподобные на алтарной преграде больше впечатляют множественностью, словно духовное войско.

Сохранилось несколько больших икон разных сюжетов, предназначавшихся

Мастерская Дионисия. Сошествие во ад. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ

для местного ряда иконостасов. Для иконостаса в Ферапонтове мастерская Дионисия исполнила две иконы (обе в ГРМ). «Сошествие во ад» является иконографическим повторением редкого московского варианта, как в иконе конца XIV в. из Коломны. В «Богоматери Одигитрии», по сравнению с иконой 1482 г., изменились не только некоторые иконографические детали, но отчасти и образный строй, в котором появилось больше нарядности, сияния, импозантности, но уменьшилась сосредоточенность молитвы.



Мастерская Дионисия. Богоматерь Одигитрия. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ

На протяжении 1480-х, 1490-х и начала 1500-х гг. Дионисий выполнил множество заказов — великого князя, митрополита, крупных церковных иерархов, расписывая храмы Москвы, подмосковных и северных монастырей, украшая их многоярусными иконостасами, а также создавая отдельные иконы по особым заказам для уже существующих комплексов. Некоторые работы были им выполнены по заказу архиепископа Ростовского и

Ярославского Вассиана, который был духовником великого князя Ивана III, а также по заказу его преемника Иоасафа Оболенского. Однако это не означает, что искусство Дионисия было связано с какой-либо иной традицией, кроме московской. В Москве, кроме Успенского собора и Вознесенского монастыря, он расписал монастырскую церковь Спаса «в Чигасах». Наиболее интенсивно Дионисий работал в Иосифо-Волоколамском монастыре, а также в монастырях Вологодского и Белозерского краев.

Одна из особенностей деятельности Дионисия — работа вместе с художественной артелью. Это и вышеперечисленная группа из четырех мастеров, написавших иконостас московского Успенского собора, это и шесть мастеров, расписывавших в 1484—1485 гг. собор Иосифова Волоколамского монастыря: сам Дионисий с сыновьями Феодосием и Владимиром, старец Паисий и еще два старца — Досифей и Вассиан Топорковы, племянники самого Иосифа Волоцкого. В последнем случае мы имеем своего рода удвоение наиболее распространенного типа средневековой артели фрескистов, состоявшей часто из трех человек. Первая группа — это мирянин Дионисий с двумя сыновьями, об иночестве которых нам неизвестно (вероятно, они тоже оставались мирянами). Вторая группа — это три инока-«старца», из которых двое тоже связаны между собой родственными узами и которые своей деятельностью лишний раз подтверждают распространенность представления об умении писать иконы (включая стенописные образы) как о достоинстве инока.



Дионисий. Богоматерь Одигитрия. 1482 г. Из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. ГТГ

«Богоматерь Одигитрия» 1482 г. была исполнена одним Дионисием. Ее выразительность основывается на небывалой скупости художественных средств, до тех пор встреченной только в миниатюрах Университетского Евангелия: лаконичный силуэт, простые очертания золотой каймы мафория на фоне скромных оттенков одежд (пурпурно-коричневый, аквамаринно-голубой, золотисто-желтый), сдержанные жесты, отрешенные лики, выражение которых поднимает композицию над миром повседневности. Мерцание серебряного оклада, когда-то сплошь покрывавшего фон, поля и венцы, дополняло величие образа Царицы Небесной.

Формирование образа архитектурно упорядоченного композиционного пространства, символизирующего мир, преобразенный божественной благодатью, — задача, имеющая для художника первостепенное и почти самоценное значение. Ей подчинены и трактовка объемов, и интерпретация движения. Линии, свободные от пластической нагрузки, и цвет, не

отягченный материей, делают среду, окружающую фигуры, легкой, прозрачной, предельно одухотворенной. Свободно разрастающиеся, тянущиеся вверх контуры фигур и кулис, обрамляющих сцену, выявляют ритм не только сюжетного, но и архитектурно-пространственного движения. Абсолютное чувство цветового тона и виртуозное владение линией позволяло мастеру придавать даже, казалось бы, незначительным просветам фона свойство бесконечного пространства. Колористическая гамма строится таким образом, что в ней доминируют светлые золотистые охры, белила и небесно-голубой тон. В этой чуткой красочной атмосфере становятся уловимыми малейшие изменения оттенков цвета, ритма линий, характера движений.

В отличие от Рублева, у которого пластической и смысловой наполненностью обладает каждая фигура, каждая деталь, у Дионисия все изображения связаны сложными и многообразными узлами и не мыслятся вне композиционного единства, вне ансамбля, будет ли это маленькая икона Распятие из Павлово-Обнорского монастыря (1500, ГТГ) или грандиозная роспись собора Ферапонтова монастыря. Здесь отчетливо различимы все части, но, как отдельные голоса в хоре, они обретают смысл только в созвучии. Ни в ансамбле росписи, ни в клеймах житийных икон нет изображений главных и второстепенных, каждая сцена представляет торжественный ритуал, лишенный каких-либо случайных деталей и эпизодической необязательности. Ничто не нарушает мерности и тишины совершающегося таинства. Движения персонажей предельно скупы и, как правило, ограничены символическими жестами рук, на лицах лежит печать целомудренной кротости и одновременно напряженного внимания, чуткого прислушивания к себе и ко всему, что происходит в окружающем мире. Уста сомкнуты, ни одно даже малое движение не может возмутить присущую ему гармонию. Усиливая это ощущение, Дионисий часто замедляет, а то и прерывает сюжетное действие. Взгляд зрителя перемещается на скрытое до того от его внимания пространство светящихся цезур фона, открытых порталов, приоткрытых завес.

Сохранилось Евангелие начала 1470-х гг. (Научная библиотека МГУ, 2 Ag 78) с четырьмя изображениями

евангелистов, которые на редкость похожи на известные нам от более позднего времени документированные произведения Дионисия. Несмотря на то, что иконографические схемы миниатюр — позы евангелистов, рисунок архитектурных фонов — повторяют образцы, хорошо известные уже в первой половине XV в., мастер достигает совсем иного художественного результата. Он отодвигает изображение от контуров рамы, уменьшая его масштаб и создавая впечатление его удаленности от зрителя. Он делает фигуры хрупкими, одежды — мягко светящимися благодаря втертым в складки белилам высветлений, краски — нежными, избегая сильных тонов. Он употребляет коралловый и розовый тона вместо красного, оливковый вместо зеленого, голубой вместо синего. Постройки утрачивают ассоциации с материальным миром, они будто созданы из ирреальной легкой субстанции, как и мебель, покрытая тончайшим золотым ассистом. Если в рукописях первой половины XV в. евангелисты и апостолы все еще выглядели героями, творцами своих сочинений, запечатлевающими голос небес, то в миниатюрах Университетского Евангелия изображается не их творчество, а сам небесный мир, в котором они вечно пребывают, тихий и прекрасный, лишенный беспокойства и светящийся неземным светом. Отсюда отрешенное выражение лиц, повышенное значение общей композиции по сравнению с ее деталями, замедленный волнообразный ритм. Если византийские миниатюры, как и русские миниатюры «византийского» периода — это условное напоминание о реальности, о «первообразе», то миниатюры Университетского Евангелия — это и напоминание о тех, прежних композициях.



Дионисий. Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Начало 1470-х годов. Научная библиотека МГУ, 2 Аг 78

Ферапонтов монастырь

Самым замечательным памятником Дионисия является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расположенного далеко на севере, в Вологодских землях, работа над которыми была исполнена Дионисием вместе с сыновьями Владимиром и Феодосием летом 1502 г., о чем свидетельствует надпись на храме. Работы были сделаны исключительно быстро, с 6 августа по 8 сентября — этому расчету отвечают 34 штукатурных шва основной росписи, каждый из которых отражает дневную норму работы).



Это чуть ли не единственный случай, когда фрески сохранились почти полностью и в первоизданном виде. Роспись посвящена теме Богородицы (около 25 композиций). Благодаря редкой для памятников русского Средневековья сохранности фрескового ансамбля, каждый входящий в ферапонтровский собор испытывает в полной мере его художественное воздействие. Светлый колорит росписи, с преобладанием белых, светло-желтых, бледно-зеленых, розово-лиловых цветов, и, главное, чистый лазуритовый оттенок голубых фонов уподобляют интерьер храма небу, опустившемуся на землю, осеняющему всех присутствующих.

Несмотря на участие в росписи трех художников, различия между отдельными композициями незначительны, вся иконографическая и художественная

Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Роспись 1502 г. Вид на восточную часть

программа ансамбля построена как единое целое. Ее особенность — еще более решительный, чем в московском Успенском соборе, поворот в сторону богородичной тематики. Лишь на первый взгляд роспись выглядит традиционной, поскольку она содержит фризы циклов на стенах, фигуры в рост — на столпах, медальоны с мучениками — на подпружных арках, орнамент в цокольной части. Но эта традиционная византийско-русская схема росписи имеет совсем особое наполнение. Начать с того, что важная группа изображений вынесена на западный фасад, под кровлю притвора, располагаясь по сторонам портала и над ним. Это мини-цикл «Рождество Богоматери» (само «Рождество», «Омовение младенца», «Мария в колыбели» и «Ласкание Богоматери Иоакимом и



Дионисий с сыновьями. Роспись западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Анной»), архангелы по сторонам церковного входа (Михаил с мечом и Гавриил со свитком), а также своеобразный деисусный чин. Данная группа фресок образует своего рода эпиграф для всей росписи: храм ведь и посвящен Рождеству Богородицы. Маленькая композиция над проемом портала — Богоматери Знамение поклоняются гимнографы Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский — предвосхищает интонацию росписи, ее связь с текстами песнопений. Еще не войдя в собор, человек уже погружается в



атмосферу росписи. Эти «предваряющие» композиции рассчитаны на остановку перед ними, на рассматривание и моление. Они представлены на наружной западной стене храма, которая оказывается восточной стеной той исключительно важной капеллы-притвора, через которую человек проходит в храм.

В куполе собора изображен Пантократор, в шести простенках барабана -архангелы в рост, а ниже, под окнами -медальоны с бюстами ветхозаветных праотцев. В парусах — традиционные фигуры сидящих евангелистов, а между парусами два Нерукотворных образа Спаса — Мандилион и Керамион друг против друга (с западной и восточной

Дионисий с сыновьями. Пантократор. Роспись купола собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

стороны), а также полуфигуры Христа Эммануила и Христа-средовека (с юга и с севера).



Необычность программы остро сказывается уже в росписи подпружных арок. Само размещение

на них медальонов с полуфигурами святых — это древний прием, опирающийся на почитание мучеников как опоры христианской Церкви и залога крепости здания, был использован уже в росписи XI в. Софии Киевской. В Ферапонтове удивительно, прежде всего, большое количество изображений — 64, то есть по 16 на каждой арке, а также разнообразие ликов святости: ветхозаветные персонажи на восточной арке, мученики, равноапостольные святые, страстотерпцы — на южной, преподобные -на северной, св. жены — на западной. Незаурядным решением является включение русских святых. На южной арке это равноапостольный киевский князь Владимир, его сыновья Борис и Глеб, а также князь Михаил Черниговский и его боярин Феодор, замученные татарами в 1245 г. Князь Владимир, представленный с сыновьями на самом почетном, восточном склоне арки, слегка протягивает руку, указывая и на пространство апсиды, и на восточную подпружную арку. Там, по направлению его жеста, представлены праведный Иосиф и его любимый сын Вениамин (ветхозаветная параллель князю Владимиру с сыновьями), а рядом с самим Владимиром изображен мученик Евстафий Плакида, потерявший, как известно, своих детей, отстаивая христианскую веру. На северной арке, симметрично фигурам св. киевских князей, продолжая тему древнейших русских святых киевского периода, представлены, среди других фигур, преподобные Антоний и Феодосий — либо сами киево-печерские преподобные, основатели русской монастырской жизни, либо их св. покровители Антоний Великий и Феодосий Великий, символизирующие киевских святых. Напротив Антония и Феодосия, на западном склоне той же северной арки, изображены два великих русских преподобных, живших сравнительно незадолго до

Дионисий с сыновьями. Роспись северных сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Живопись Дионисия и расцвет русского искусства рубежа XV –

XVI вв. | 18

создания ферапонтовских фресок — Сергей Радонежский (ум. 1392) и Кирилл Белозерский (ум. 1427). Таким образом, представители русской святости занимают достойное место среди святых всей христианской истории, они вместе молятся за человеческий род.



Поскольку своды ветвей креста в ферапонтовском соборе ниже, чем подпружные арки, то между подпружными арками и сводами образовались узкие серповидные участки стен, вроде сильно суженных люнетов. В восточном помещено изображение Богоматери типа «Знамение», в медальоне, а в трех других — редко встречающиеся в искусстве византийского круга изображения трех вселенских отцов Церкви -Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова — в образе авторов текстов, толкователей учения, которое является, в свою очередь, источником Божественной Премудрости для всего человечества. Источник изображен в виде текущих рек, к водам которых припадают люди. Эти три композиции родственны изображениям пишущих евангелистов, но вместе с тем от них перекидывается мост к теме Богоматери как «Живоносного Источника». Около изображения Богоматери «Знамение» на восточном участке написано «Богородица Помогаяй» («Помогающая»), но данная иконография отвечает и некоторым вариантам композиции «Живоносного Источника».

Дионисий с сыновьями. Роспись восточной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

В центральной апсиде, в конхе помещено изображение Богоматери с Младенцем на престоле, а

ниже — «Служба святых отцов», без традиционного «Причащения апостолов». Северная апсида содержит бюст св. Иоанна Предтечи в конхе и фигуры ангелов ниже. Южная апсида посвящена святителю Николаю.



Дионисий с сыновьями. Богоматерь на престоле. Роспись алтарной конхи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Дионисий с сыновьями. Покров

На полуцилиндрических сводах ветвей креста, где обычно располагаются

*Богоматери. Роспись восточного
люнета собора Рождества
Богородицы Ферапонтова
монастыря. 1502 г.*

сцены
евангельс
кого
цикла, в
ферапонт
овском
храме
помещен
ы сцены
только
евангельс
ких чудес
и притч.
Все
основные
евангельс
кие
события
представл
ены лишь
в виде
поэтическ
их
аллегорий
— в цикле
сцен из
Акафиста
Богомате
ри,
который
размещен
в верхнем
ярусе
стен и на
сводах тех
арок,
которые
перекину
ты от
подкуполь
ных
столбов к
стенам, и
в верхних

зонах
столбов.

Благодаря пропорциям храма большое значение в его интерьере принадлежит люнетам ветвей креста, и именно там помещены крупные аллегорические композиции, посвященные Богоматери. В восточном люнете это «Покров», где представлено чудесное явление Богоматери молящимся во Влахернском храме. Эта композиция является звеном в важной смысловой оси храма, от Пантократора в куполе, через изображение Нерукотворного образа Христа, «Богоматерь Знамение» («Помогающую», «Живоносный Источник»), а затем, через «Покров» — к фигуре Богоматери в конхе апсиды и, наконец, к оконному проему в центре композиции «Служба св. отцов», на откосах которого изображена Этимасия - престол с символом жертвенного Агнца.

В южном люнете представлен «Собор Богоматери» («Рождественская стихира»), а в северном — «О Тебе радуется»- композиция на сюжет песнопения Иоанна Дамаскина (VII в.), текст которого прославляет Богородицу от имени всего живущего («О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род.»). Западная ветвь креста посвящена композициям «Страшного Суда» и сопутствующим сценам, поэтому участвует в иконографическом ансамбле лишь



Дионисий с сыновьями. «О Тебе радуется.» Роспись северного люнета собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. 1502 г.



Дионисий с сыновьями. Страшный Суд. Роспись западного свода собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. 1502 г.

опосредованно: через тему неоднократно изображенной там Богоматери, через группы праведников (как в композиции «О Тебе радуется»), через

общую
атмосфер
у радости,
надежды,
прославля
ющего
гимна. В
контекст
богородич
ных сцен
включает
ся и тот
цикл
«Рождест
ва
Богомате
ри»,
который
находится
за
западным
порталом,
«на
обороте»
«Страшно
го Суда». Намечают
ся
разнообра
зные
смысловы
е связи
между
ключевым
и
композиц
иями: от
«Рождест
ва
Богомате
ри»,
которое
явилось

залогом грядущего воплощения Христа, к «Собору Богоматери» — поэтическому изображению Воплощения, и далее к «Покрову» как теме заступничества, и к композиции «О Тебе радуется» как теме благодарности человеческого рода (симметрично «Рождественской стихире»).

На гранях западной пары столбов в нижней зоне изображены св. воины. По сторонам центрального нефа это св. Георгий и Димитрий Солунский, а на остальных гранях — Феодор Тирон и Феодор Стратилат, Никита и Артемий, Мина и один неизвестный. Они воспринимаются как небесные стражи Богоматери.

Смысловые и художественные аллюзии ферапонтовской росписи поистине неисчислимы. Отметим, например, композиционные приемы в южной и северной люнетах, дабы обратить глаза зрителей к востоку: Богоматерь в «Соборе Богородицы» чуть склоняется к востоку, а в композиции «О Тебе радуется» туда же направлен контур трона. В восточном рукаве, где развивается тема Богоматери-покровительницы, в композиции «Богоматерь на престоле» в конхе линии словно стекают вниз, перенося благодать к престолу и молящимся, и особенно из опущенной руки Богоматери и от плата в Ее руке.

Среди множества тем и уподоблений укажем лишь несколько. Это, во-первых, многочисленные изображения храмов и кивориев: в «Покрове», в сюжете «О Тебе радуется», во многих сценах «Акафиста Богоматери», и, наконец, во всех семи «Вселенских соборах», представленных в нижнем ярусе, как и в росписи московского Успенского собора.

Обилие таких изображений бесспорно напоминает об одном из поэтических уподоблений Богородицы — «Одушевленный храм». Многочисленные изображения пиров и трапез, особенно в сценах евангельских притч на сводах, здесь содержат ассоциации с трапезой Премудрости. Примечательны и изображения сосудов: кувшинов и винных вместилищ, чаш, кубков, потиров. Последние одновременно напоминают и о жертвенной чаше, и о живоносной Премудрости. Они присутствуют в «Рождестве Богоматери», в сценах «Учений» св. отцов, в изображениях пиров.



Дионисий с сыновьями. Св. Феодор Тирон. Роспись юго-западного столба собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Дионисий с сыновьями. Акафист Богородици. Кондак 2 «Видящи святая Себе в чистоте...». Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Дионисий с сыновьями. Второй Вселенский собор. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Дионисий с сыновьями. Сцены из Акафиста Богородици. Икос 9: «Ветия многовещанныя...». Кондак 10: «Спаси хотя мир...». Роспись южной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Ритм движения зрителя в реальном архитектурном пространстве собора подчиняется ритму постепенно разворачивающихся перед ним сцен, от композиции Страшного суда в западном рукаве храма до звучащих как радостный гимн композиций О тебе радуется, Покров, Собор Богоматери, расположенных в люнетах светлого подкупольного пространства, и далее, к образу тронной Богоматери, представленной в конхе алтаря. Направление движения обозначено процессией «мудрых и милостивых дев» и фигурами входящих в пространство наоса царя и царицы в одной из сцен, включенных в цикл, иллюстрирующий песнопения Акафиста Богородице. Их праздничные одежды символизируют очищенную, преображенную после Страшного суда человеческую плоть.

Основные выразительные средства Дионисия и его сыновей — линия, силуэт, композиционный ритм, гармония чистых цветов, где нет места красному, который, казалось бы, столь часто встречается в древнерусской живописи. Вместо красного мастера используют розовый, сиреневый, неяркий пурпурный. Даже разгранки между сценами, которые по традиции всегда делаются красными, в Ферапонтове покрыты белильными лессировками, дабы скрыть их яркость. Значительнее всего звучат голубой, белый, оттенки розового, золотисто-желтый.

Пространство внутри композиций создается расположением фигур и архитектурного стаффажа и достигает редкой убедительности, чему примером могут служить сцены из Акафиста. При решении этой задачи мастера опираются на традиции палеологовского искусства, то есть византийской живописи XIV в. с ее античными архитектурными мотивами и изображением построек и велумов в условной перспективе, в разнообразных ракурсах. Но ансамбль росписи строится так, что условное пространство внутри каждой отдельной композиции не разбивает архитектуру здания и, более того, превращает реальное пространство храма в художественное пространство всей стенописи. Достигается это не только перекличкой жестов, взглядов, композиционных линий через пространство интерьера, но и редким умением Дионисия не уводить композицию в глубину, сохранять ощущение первого плана. Ступни многих персонажей стоят на самой рамке композиции. Сохраняющаяся архитектура ансамбля, его связь с реальным пространством интерьера также унаследованы от византийской традиции, отчасти от палеологовской (через памятники типа росписи церкви Перивлепты в Мистре), но в еще большей степени от искусства комниновского периода, XII в. Искусство Дионисия в этом смысле опирается на синтез византийских традиций.



Дионисий с сыновьями. Св. Николай Чудотворец. Роспись конхи диаконника собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Выразительность ферапонтовских фресок достигается не ликами, а общей композицией, позой, жестом, хотя все лики написаны исключительно тонко, с плавными светотеневыми переходами и прозрачными лессировками, даже в куполе, где тщательность живописи не видна из-за большого удаления от зрителя. Лишь в отдельных случаях лики ферапонтовских фресок приобретают повышенное значение, какое они имеют в искусстве более раннего периода, а также в иконах всего XV в. Таков, например, лик св. Николая в конхе диаконника, похожий на лики в нескольких иконах Дионисия.

Именно хвалебное песнопение (акафист) Богородице становится основной темой росписи. Не случайно в изображениях ни разу не встречается сцена смерти Успения Богородицы. Ничто не омрачает праздничного, торжественного настроения, создающегося прежде всего колоритом – поразительной колористической гармонией нежных полутонов, которые исследователи справедливо сравнивают с акварелью: в основном бирюзовых, бледно-зеленых, лиловатых, сиреневых, светло-розовых, палевых, белых или темно-вишневых (последними обычно окрашен плащ Богоматери). Все это объединено ярко-лазурным фоном. Насыщенные светлые краски, свободная многофигурная композиция (Дионисий часто отходит от привычных композиционно-иконографических схем), узорные одежды, роскошь пиршественных столов (в сценах евангельских притч), пейзаж с далекими светлыми горками и тонкими деревьями – все производит впечатление радостного, ликующего славословия в красках.

В росписи полифонично переплетаются несколько тем, из которых главные — величание Богоматери, спасение праведных и оправдание кающихся грешников. Последняя из них была особенно актуальна для времени. В первые годы XVI века, когда религиозное инакомыслие было фактически подавлено, представители партии «иосифлян» стали обращаться к великому князю с требованием подвергнуть еретиков жесточайшим казням. Иную позицию занимали их оппоненты из лагеря

«нестяжателей», к числу которых относилась братия Кирилло-Белозерского и, скорее всего, Ферапонтова монастыря. Они настаивали на том, что раскаявшийся грешник должен быть с радостью принят назад в лоно церкви. Отвечая на эти идеи, Дионисий изображает в сцене Страшного суда голубую реку, остужающую пламя геенны огненной, показывает грешного блудного сына, вернувшегося к отцу, сцены исцелений уверовавших во Христа грешников и, напротив, сцены порицания и осуждения фарисеев, гордящихся своей верностью букве закона, данного Богом, но не имеющих главной добродетели — любви.

Особенно совершенна фреска на портале храма - «Рождество Богородицы», принадлежащая несомненно самому Дионисию. Повышенная декоративность и торжественность многофигурных композиций Дионисия, а также некоторая стандартизация ликов - черты, в которых прослеживается уже отступление от гармонической естественности и простоты высокодуховных образов Рублева. Но появление всех этих качеств характерно именно для искусства времени создания централизованного государства.

Несмотря на глубокую традиционность искусства Дионисия, на его тесную связь с византийским наследием, стенопись Ферапонтова по общему характеру обнаруживает приметы совсем иного периода. Об этом свидетельствует и трактовка фигур, словно бескостных, контуры которых подчинены лишь композиционному ритму, а не естественному строению человеческого тела, отраженному античной традицией (ср. очертания плеч св. Николая в конхе диаконника), и отрешенные лики, и безоговорочное превалирование общего впечатления над частностями. Хоровое начало, культивируемое во всех византийских стенописных ансамблях, здесь преобладает над «сольными партиями», в чем немалую роль играют многочисленные изображения соборной молитвы.

Изменилась и общая структура стенописи. Если в «византийское» время такие циклы как сцены Акафиста Богоматери располагались компактно в каком-либо конкретном компартименте храма, то теперь они идут горизонтальной лентой вокруг всего интерьера. Это зависит, возможно, от появления на Руси нового архитектурного типа бесстолпных храмов с крещатым сводом и цельным, хорошо освещенным пространством, а также от стремления к новой архитектонике и ритмической организации росписи, что прослеживается и в структуре росписи Успенского собора Московского Кремля.

Судя по росписи собора Ферапонтова монастыря, Дионисий в годы своего пребывания в «заволжском крае» близко сошелся с последователями Нила Сорского, отстаивавшими фундаментальные нравственные принципы христианства — любви и милости к ближнему, к XV веку уже глубоко укоренившиеся в сознании народа и ставшие неотъемлемой частью национального менталитета. Но рубеж столетий стал временем перелома во взаимоотношениях массы верующих с церковной иерархией. Поначалу незаметно, но неуклонно они стали отдаляться друг от друга. Дионисий не мог не осознавать такой тенденции развития и силой своего искусства старался сохранить

этот идеальный образ мира от распада.

Круг Дионисия

Вместе с учениками и помощниками Дионисий создал также и иконостас Рождественского собора (ГРМ, ГТГ, Музей Кирилло-Белозерского монастыря), из которого самому Дионисию принадлежит икона «Богоматерь Одигитрия» (иконографический тип особой торжественности, с благословляющим младенцем Христом).

Влияние искусства Дионисия сказалось на всем XVI веке. Оно затронуло не только монументальную и станковую живопись, но и миниатюру, прикладное искусство.

Работая над большими заказами с сыновьями и подмастерьями, иконописец со временем создал круг своих учеников и последователей. И хотя никому из них не удалось достичь той красоты и выразительности образов, которая свойственна произведениям мастера, все же работы «круга», или «школы», Дионисия отличаются высокими художественными достоинствами. К числу их относятся и произведения сына знаменитого иконописца, Феодосия, выполнившего в 1508 г. росписи стен Благовещенского собора Московского Кремля.

Творчество Дионисия, который стоял в центре художественной жизни страны и возглавлял большие артели, работавшие как в Москве, так и в отдаленных от нее центрах, оказало огромное воздействие на всю русскую живопись. Близкими ему художниками была создана икона Покров Богородицы из суздальского Покровского монастыря (Владимиро-Суздальский историко-художественный музей), расписывались алтарная преграда и алтарь Успенского собора в Москве, Воскресенский собор в Волоколамске. Его работы были хорошо известны новгородским и московским мастерам, в 1497 году создавшим многоярусный иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Кирилло-Белозерский музей-заповедник, ГТГ, ГРМ, ЦМиАР). Вместе с тем этот ансамбль, как и ряд других выдающихся произведений живописи последних двух десятилетий XV века, например, грандиозная икона Апокалипсиса из Успенского собора Кремля, показывают, что направление, связанное с именем Дионисия, не было единственным.

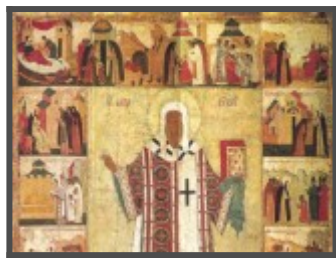
Искусство Дионисия, работавшего на грани двух столетий, несмотря на то, что именно оно надолго определило «столичность» стиля произведений, создававшихся московскими мастерами, по своему смыслу и строю принадлежало все-таки XV веку. Уже в глазах художников начала XVI века его система образного мышления выглядела столь идеально, возвышенно и абстрактно, что им оставалось либо предпринимать усилия для ее сохранения и, следовательно, академизации, либо приспособлять ее к тем вопросам духовной жизни, которые ставила сама историческая действительность, и тем самым понижать степень абстрактности, умозрительной отвлеченности.

Увеличивается число житийных многофигурных икон, а также икон, иллюстрирующих

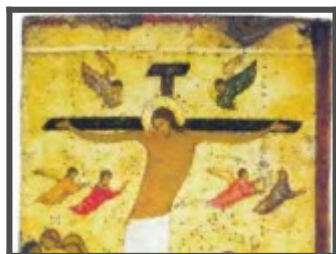
богослужebные гимны и тексты аллегорического содержания. Их стиль отличается усложненностью композиций, особой украшенностью, изяществом в изображении разнообразных деталей и усилением роли орнаментации. Таковы тонко орнаментированные миниатюры и заставки Евангелия 1507 года (НРБ), созданные сыном Дионисия Феодосием совместно с известным московским златописцем Михаилом Яковлевичем Медоварцевым. Такой же изысканностью отличаются приписываемая тому же Феодосию житийная икона Сергей Радонежский первых двух десятилетий XVI века (ЦМиАР), где преподобный изображен как проповедник и чудотворец, происходящая из Успенского собора подмосковного Дмитрова икона Георгий Победоносец, на которой фигура святого, представленная в среднике, уподоблена статуе прославленного героя в обрамлении триумфальной арки, а сцены в клеймах на полях — рельефам, запечатлевшим его.



Дионисий (?).
Миниатюры из
Четвероевангелия
Начало 1470-х
Научная библиотека
Московского
государственного
университета имени
М.В. Ломоносова
Евангелист Матфей
Бумага, чернила,
темпера, золотая
краска. 28,8 x 20,5
см Евангелист Иоанн
и Прохор Бумага,
чернила, темпера,
золотая краска. 28,8
x 20,5 см



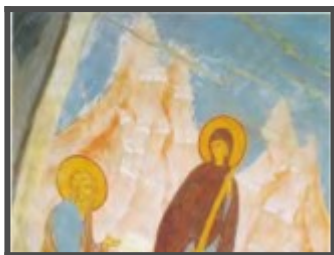
Дионисий.
Митрополит Алексей
в житии. Конец XV
века Дерево,
темпера. 197 x 152
см Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



Дионисий. Распятие.
1500 Дерево,
темпера. 85 x 52 см
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



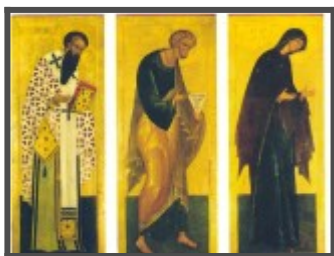
Богоматерь с
Младенцем Роспись
центральной апсиды
собора Рождества
Богородицы в
Ферапонтове. 1502



Дионисий и
мастерская Акафист
Богоматери Роспись
северо-западной
арки собора
Рождества
Богородицы в
Ферапонтове. 1502



Мастер круга
Дионисия Собор
Богоматери Роспись
южной стены собора
Рождества
Богородицы в
Ферапонтове. 1502

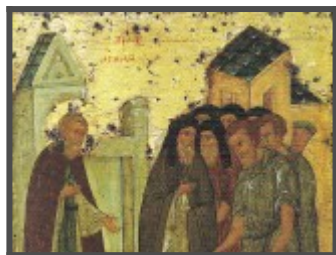


Иконы из иконостаса
Успенского собора
Кирилло-
Белозерского
монастыря. 1497
Кирилло-
Белозерский

историко-
архитектурный и
художественный
музей-заповедник
Святитель Василий
Дерево, темпера. 192
x 74 см Апостол Петр
Дерево, темпера.
190,5 x 75,5 см
Богоматерь Дерево,
темпера. 191 x 72,5
см



Иконы из иконостаса
Успенского собора
Кирилло-
Белозерского
монастыря. 1497
Кирилло-
Белозерский
историко-
архитектурный и
художественный
музей-заповедник
Иоанн Предтеча
Дерево, темпера. 192
x 72,5 см Апостол
Павел Дерево,
темпера. 192 x 74 см
Святитель Иоанн
Златоуст Дерево,
темпера. 192 x 73 см



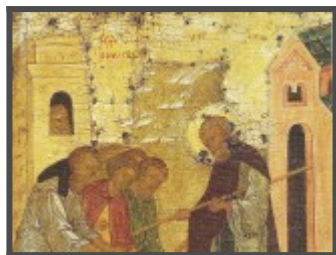
Stamp 8 from the icon of Dimitry Prilutsky by Dionisius, ca 1503. Dimitry foretelling the death of Dimitry Donskoy



Stamp 12 from the icon of Dimitry Prilutsky by Dionisius, ca 1503. Dimitry's burial in his church (in the background)



Miraculous expulsion of Vyatka people. Stamp 13 from the icon of Dimitry Prilutsky by Dionisius, ca 1503.



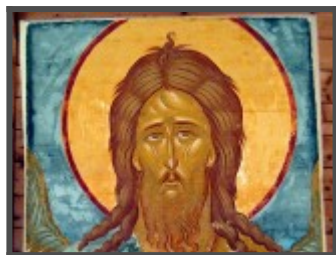
Miraculous building of
Dimitry's church.
Stamp 15 from the
icon of Dimitry
Prilutsky by Dionisius,
ca 1503.



Великомученица
Варвара



Апостол Андрей
Первозванный.
Конец 15 века. Собор
Рождества
Богородицы
Ферапонтова
монастыря. Музей
Кирилло-
Белозерского
монастыря.



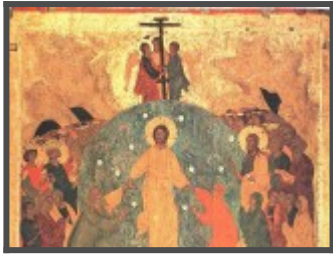
Фреска Дионисия в
Ферапонтовом
монастыре "Иоанн
Креститель Ангел
Пустыни". (копия)



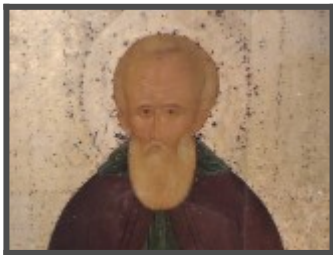
Boris and Gleb
(Dionisius,
1502-1503)



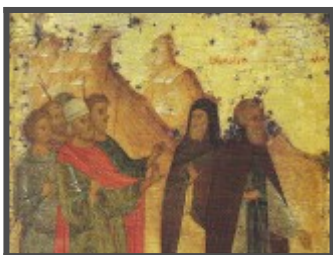
Даниил Столпник.
Первая половина XVI
века. Собор
Рождества
Богородицы
Ферапонтова
монастыря. Музей
Кирилло-
Белозерского
монастыря.



Descent into Hell,
icon from the
Ferapontov
Monastery



Преподобный
Димитрий
Прилуцкий с
житием. Около 1503
года. Дионисий.
Вологодский музей-
заповедник.



Dimitry Prilutsky Icon
stamp 6



Dionisij. Fresco from
Ferapontov

Monastery's
Rozhdestvensky
Sobor: Nikira Martyr.



Anathematization of
Nestorius at the Third
Ecumenical Council. A
fresco by Dionsysius.
1502



Архангел Уриил



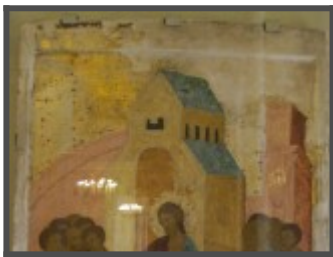
Dormition Obnorsky
Dionisius



Святитель Николай.
Ферапонтов
монастырь



Праотец Авель.
Фреска из
Роджественского
собора Ферапонтова
монастыря



Иконы, Дионисий и
ботtega, incredulità di
san tommaso, 1500
ca, dall'iconostasi
della catt della ss
trinità, monastero di
obnorsky



Irene and Constantine
on Seventh
ecumenical council



Могила преп.
Мартиниана
Белозерского



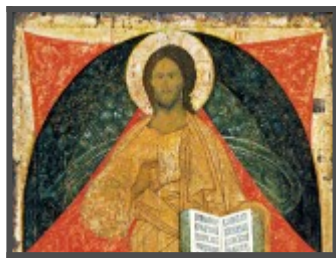
Святитель Николай.
Около 1502 года.
Дионисий. Собор
Рождества
Богородицы
Ферапонтова
монастыря. Музей
Кирилло-
Белозерского
монастыря



Богоматерь
Одигитрия. Русский
музей, Санкт-
Петербург.



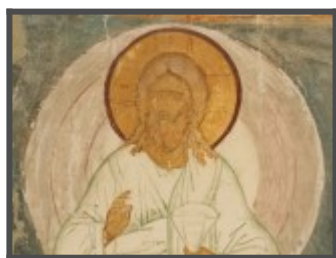
Пророки Илия,
Варух, Иессей и
Михей



Spas Obnorsky
Dionisius



Saint Theodora of
Thessaloniki



Ветхий деньми
(фреска собора
Рождества
Богородицы
Ферапонтова
монастыря. Разрез
по центральному
продольному нефу.
Вид на юг)



Vision of Eulogius
(fresco in Ferapontov)

Monastery)



Шестоднев - Icon of All Saints by Dionisius (Tretyakov Gallery, Moscow)

Расцвет русского искусства рубежа XV - XVI вв.

На рубеже двух столетий Московская Русь выходит на арену европейской политической жизни как мощное единое государство. Иван III, женившийся в 1472 году на Софье Палеолог, племяннице последнего византийского императора Константина XII, нарекает себя великим государем. Стремительное превращение относительно небольшого княжества в огромную страну ставило перед ее правителями задачи преобразования системы государственного управления, расширения административного аппарата, привлечения на государеву службу помимо представителей старых аристократических родов, княжеских и боярских, новых людей, не столь родовитых, но энергичных, смелых, грамотных. Интенсивно формируется новый класс служилых людей — дворянство, всецело обязанный своим возвышением великому князю. В этой среде получают развитие и распространение идеи ничем не ограниченной самодержавной власти. В период правления Ивана III и его сына Василия III (на престоле с 1505 по 1533) создаются политические доктрины, направленные на возвеличивание великокняжеской власти, представляющие Москву центром мирового православия — третьим Римом, а московского самодержца — прямым наследником римских цезарей и византийских василевсов.

Вместе с тем рубеж двух столетий в духовной жизни русского общества отмечен первыми проявлениями свободомыслия, захватившими — в отличие от не раз случавшихся ранее стихийных выражений народного недовольства официальной церковью типа «ереси стригольников» — высшие слои духовенства и представителей аристократии, тесно связанных с великокняжеским двором. Это стремление к свободному публичному обсуждению вопросов веры, попытки соотнести религиозные догматы с опытом независимого рационального осмысления картины мира, зачатками научных знаний встретили резкий отпор со стороны крупных церковных иерархов, сперва новгородского архиепископа Геннадия, а затем игумена Успенского Волоцкого монастыря Иосифа. Немногочисленные возмутители церковной традиции были признаны еретиками, склоняющимися в сторону иудаизма, а потому они получили

прозвание «жидовствующих». Почти одновременно с «ересью жидовствующих» русская церковь была погружена в споры, касающиеся вопросов правомерности владения монастырями земельными наделами и крестьянами. Сторонников «бедной церкви», объединившихся вокруг Нила Сорского, игумена небольшого монастыря на реке Соре, расположенного недалеко от Кирилло-Белозерского монастыря, стали называть «нестяжателями». Партию их противников, которую возглавил Иосиф Волоцкий, — «иосифлянами». Вопросы имущественного положения церкви были прочно переплетены с вопросом о ее роли в жизни государства. Если «нестяжатели» видели себя только в роли молитвенников, просящих Господа о милости к миру, то «иосифляне» считали своей прямой обязанностью активно влиять не только на духовную жизнь общества, но и на формирование самого образа нового государства, ставшего если еще не центром, то, несомненно, оплотом всего православного мира.

Аристотель Фиораванти. *Успенский собор Московского Кремля. 1475-1479 Вид с юго-востока*

Символом наступления новой эпохи в русской истории, обновления облика русской земли стало развертывание масштабных архитектурно-строительных работ в Московском Кремле. В 1475 году Аристотель Фиораванти приступает к возведению Успенского собора на месте рухнувшей постройки Мышкина и Кривцова, и почти одновременно начинается строительство новых стен и башен Кремля. Их величина и мощь должны были соответствовать новому пониманию образа власти, государственности, столичному статусу Москвы. Как некогда Андрей Боголюбский, Иван III хотел, чтобы архитектура задуманных им грандиозных сооружений обращалась к таким традициям и формам, язык которых был бы понятен не только в России, но и в Европе, а их конструктивное решение отвечало бы последнему слову европейской инженерной мысли. Ведение всех работ поручается также итальянским мастерам, вызванным в Москву. Строительство Кремля заняло тридцать лет. Начатое архитекторами Антониом Фрязином и Марком Фрязином в 1485-1487 годах, продолженное в 1490-м миланским архитектором Пьетро Антонио Солари, оно завершилось в 1516 году. План крепости в основном повторял линии старых укреплений, только с западной стороны стены были приближены к берегу реки Неглинной. Стены и башни возводились из прочного крупного красного кирпича с учетом последних достижений европейской фортификации, они были способны противостоять возросшей силе артиллерийских орудий. Их формы повторяли самые известные образцы североитальянской замковой архитектуры, такие, как замок Сфорца в Милане, но здесь они получили особую масштабность и монументальность. Кремль, представлял собой не только военную твердыню, но и столичный град, периметр стен которого превышал два километра, он стал зримым символом силы государственной власти, образом, воплощавшим представления русских государей о столице их обширной и могущественной страны.

Несмотря на безусловно ведущую роль искусства Дионисия и его мастерской в живописи Москвы конца XV в. и рубежа XV—XVI вв., в то время существовали и другие яркие художественные явления. Помимо некоторых икон и фресок из храмов

Московского Кремля, следует упомянуть произведения, создававшиеся лучшими русскими художниками в северных монастырях, в украшении которых принимали большое участие двор русского митрополита, Ростовская епархия, издавна покровительствовавшая северному краю и, вероятно, Новгородская архиепископия, которая после присоединения Новгорода к Москве в 1478 г. поддерживала тесные связи со столицей. Замечательный ансамбль иконостаса в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря был создан около 1497 г., после возведения нового каменного храма. В исполнении икон, оказавшихся впоследствии в разных музеях (Кирилловский музей, ГТГ, ГРМ, ЦМиАР) принимали участие московский и, возможно, ростовский мастера (ему можно приписать «Преполовление», «Вход господень в Иерусалим» и «Уверение Фомы» в праздничном ряду), а также замечательный новгородский иконописец, которого мог послать на Север архиепископ Геннадий, выходец из Москвы.

Ансамбль кирилло-белозерского иконостаса оказался органичным сплавом художественных традиций. Исключительный артистизм московского искусства, новгородская вдохновенность образов, утонченность и стилизация живописи «поствизантийского» периода делают иконостас 1497 г. одним из самых значительных памятников русской художественной культуры того времени.

В станковой и монументальной живописи времени Ивана III примеров явных западных влияний нет. Они оставили след главным образом в орнаментике, заставках, инициалах книг, создававшихся в кремлевских мастерских по заказу великого князя, высокопоставленных светских и духовных лиц. Здесь, в среде великокняжеских и владычных художников, деятельность которых возобновляется после смуты середины XV века, складываются особые принципы и приемы иллюстрирования и украшения книг. В заставках так называемой **Буслаевской псалтири** (конец 1480-х, РГБ) и Книги пророков (1489, РГБ) встречаются изображения, оригиналами для которых послужили рукописные и печатные немецкие или нидерландские книги.

Дионисий (?). Миниатюры из Четвероевангелия. Начало 1470-х Научная библиотека Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова Евангелист Матфей Бумага, чернила, темпера, золотая краска. 28,8 x 20,5 см Евангелист Иоанн и Прохор Бумага, чернила, темпера, золотая краска. 28,8 x 20,5 см

Тут можно видеть юношу в платье западного покроя с кубком и зеркалом в руке, сидящего среди очень натурально изображенных трав и цветов, или, например, ангелов, одетых в мантии католических монахов, играющих на инструментах типа виолы или лютни. В этих рукописях черты украшенности не переходят зыбкой грани, с которой начинается самоценная декоративность, в каждом листе сохраняется ощущение не-затесненности, естественности и свободы. В той же Книге пророков рядом с изящными заставками располагаются крупные листовые изображения пророков, с явным усилием поднимающих, демонстрирующих или несущих огромные свитки с текстами пророчеств. Отточенное мастерство в сочетании со строгим монументальным стилем письма миниатюр свидетельствует о близком знакомстве их

создателей с творчеством самого крупного художника эпохи — Дионисия.

Превращение Москвы в столицу большого государства, рост могущества московских князей, митрополитов, боярства, пышно обставляющих свой быт, делающих богатые вклады в храмы и монастыри, оказывает прямое влияние на развитие художественных ремесел. В конце XV — начале XVI века в кремлевских мастерских и мастерских крупных монастырей работают и москвичи, и выходцы из других городов и земель, создаются выдающиеся произведения ювелирного искусства, шитья, резьбы по кости, камню, дереву. Во всех возникающих в это время памятниках явственно проявляется вкус к изяществу и роскоши, находят отражение те же черты, что проявились в живописи. В произведениях шитья, мелкой пластики, ювелирного искусства, созданных на рубеже столетий, живо ощущается влияние дионисиевского стиля. В качестве примеров можно назвать великолепные шитые пелены, созданные в кремлевских светлицах Софьи Палеолог и снохи Ивана III, княгини Елены Волошанки. На одной из них, связанной с именем Елены Волошанки (ГИМ), представлена праздничная процессия с иконой Богоматери Одигитрии и «вайями» — ветвями, свидетельствующими о том, что все изображенное происходит накануне Вербного воскресения, в так называемую Акафистную субботу, когда прославляется Богоматерь, заступница за град и верный ей народ. Благодаря тщательности проработки мельчайших деталей, использованию золотых нитей, особой плотности шва, яркости красных, желтых и черных цветовых пятен, пелена напоминает ювелирное изделие из золота и эмали. В несколько ином, более традиционном стиле вышита пелена с Голгофским крестом, фигурами святых покровителей московского великокняжеского дома и сценами, прославляющими Пресвятую Троицу (СПМЗ).

К шедеврам московского ювелирного искусства конца столетия относится **золотой оклад Евангелия** (1498-1499, ГММК), вложенного в Успенский собор митрополитом Симоном. Он украшен литыми изображениями в киотцах — Распятие на фоне зеленой эмали в центре и фигуры пишущих евангелистов на углах. Оставшееся свободным пространство полей плотно закрывает тончайшая скань, образующая раскидистый узор в виде вьющихся, разветвляющихся побегов. При этом репрезентативность стиля и великолепие материалов только подчеркивают серьезность и глубину содержания образов, их полную отрешенность от того, что называется «тщетою мирскою».

Столь же высоким уровнем мастерства отличается другой памятник золотого дела — ковчег-мощевик конца XV века (СПМЗ) с гравированными на лицевой стороне и оборотной стороне изображениями Богоматери Боголюбской и Николая Чудотворца (святитель представлен в рост с торжественно простертыми руками, в типе, известном под названием «Никола Зарайский»). Кажется, что рисунки-образы для них мог дать только сам Дионисий.

Стиль московского искусства, характер которого во многом определяло творчество Дионисия, в конце столетия по-своему интерпретируют ростовские, псковские, новгородские художники. Так, в Новгороде отчетливо прослеживается процесс углубления различий между изделиями посадских и владычных мастеров. Искусство

первых может быть уподоблено кустарному промыслу, сливающемуся со стихией народного творчества. Искусство вторых, ориентировавшихся на лучшие столичные произведения, приобретало все большую рафинированность. Почти одновременно создаются полулубочные иконы типа Положения во гроб Иакова Иея (1488, ГТГ) и блистательные «праздники» из иконостаса Волотовской церкви (НГОМЗ). Вершиной творчества владычных мастеров стали миниатюрные иконы-таблетки, принадлежавшие Софийскому собору (НГОМЗ, ГРМ, ГТГ).

В Москве, а вскоре и в других художественных центрах начинают появляться произведения, в которых идеальную философскую отвлеченность образов и целомудренную аскетическую строгость молитвенной атмосферы, отличающую весь строй икон и фресок Дионисия, сменяют интонации патетической проповеди, нравственного наставления, обращенного к миру, находящемуся вне стен церкви. Дает о себе знать стремление сделать функцию дидактического комментария основой построения композиции.

Незаметно с темы взаимоотношения человека с вечностью и Богом акцент переносится на тему осуществления идеала христианского поведения в миру и взаимоотношений людей друг с другом. Самым ранним и ярким воплощением этой тенденции является уникальный по полноте цикл иллюстраций Радзивилловской летописи (БРАН), созданной на территории Западной Руси в конце XV века. Любое изображение Христа, Богородицы, святого или эпизода их жития превращается в сцену прославления — «похвалы» — и одновременно назидания зрителя. Это проявляется в увлеченности деталями подробного рассказа-поучения, в усилении роли внешне выразительного движения, в чуть манерных ораторских жестах и позах святого, чье обличье должно было говорить о нем как о «герое», совершившем подвиг, в тяге к любованию драгоценными переливами насыщенных разнообразных цветов. Увеличивается число житийных многофигурных икон, а также икон, иллюстрирующих богослужебные гимны и тексты аллегорического содержания. Их стиль отличается усложненностью композиций, особой украшенностью, изяществом в изображении разнообразных деталей и усилением роли орнаментации. Таковы тонко орнаментированные миниатюры и заставки Евангелия 1507 года (НРБ), созданные сыном Дионисия Феодосием совместно с известным московским златописцем Михаилом Яковлевичем Медоварцевым.

Такой же изысканностью отличаются приписываемая тому же Феодосию житийная икона Сергей Радонежский первых двух десятилетий XVI века (ЦМиАР), где преподобный изображен как проповедник и чудотворец, происходящая из Успенского собора подмосковного Дмитрова икона Георгий Победоносец, на которой фигура святого, представленная в среднике, уподоблена статуе прославленного героя в обрамлении триумфальной арки, а сцены в клеймах на полях — рельефам, запечатлевшим его подвиги.

Направленность процесса изменения стиля особенно хорошо видна при рассмотрении тех произведений, создатели которых в качестве образцов использовали прорисы икон

и фресок Дионисия. К их числу относится пелена Рождество Богоматери со сценами жизни Иоакима, Анны, Богоматери (1510) из Воскресенского собора Волоколамска (ГТГ). Изображение в среднике точно повторяет иконографию надпортальной фасадной фрески собора Ферапонтова монастыря, но весь строй композиции приобрел мягкий элегический оттенок, благодаря чему изображение смотрится как идиллическая сцена, поэтическое прообразование «жизни будущего века». Вместе с усилением черт повествовательности происходит изменение характера живописного пространства. Оно становится более затесненным, постепенно утрачивает былое символическое значение, все отчетливее превращаясь в пространство сценическое. Эта тенденция, ранее всего наметившаяся в иллюстрациях книг для чтения — житийных сборников, хроник, — полностью проявляется в замечательных миниатюрах Евангелия Исаака Бирева (1531, РГБ) и в крупных листовых миниатюрах Книги Козьмы Индикоплова (1530-е, РГБ).

Для живописи первых десятилетий XVI века стал характерен переход от идеального к назидательному, к таким изображениям, где частное, отдельное занимает художника больше, чем целое, а целое получает аллегорическое истолкование. Так, в житийной иконе Владимир, Борис и Глеб первой трети XVI века (ГТГ) подробнейшее изображение сцен молений, битв, убийств сочетается с иносказанием. Житие святых князей художник уподобляет, в духе изысканной словесности публицистических сочинений того времени, цветущему благоуханному райскому саду, о котором напоминает драгоценная живопись иконы с ее переливами изумрудно-зеленого, золотого, алого, разнообразными оттенками всех цветов, а сами князья-страстотерпцы представляются как «красная леторасль» от корня «древа Владимирова».

В живописи наиболее полным выражением этой концепции священной монархической власти, своего рода политическим «кредо» правителей Руси стала монументальная икона-панегирик Благословенно воинство небесного царя второй четверти XVI века, написанная для Успенского собора Московского Кремля (ГТГ), в котором совершался чин посажения на трон великих князей, а затем и царей. Принято считать, что икона эта, иллюстрирующая слова одного из песнопений Октоиха — богослужебной книги, содержащей молитвословия на каждый день недели, — была создана в 1552-1553 годах по случаю взятия Казани и возвращения в Москву победоносного войска царя Ивана Грозного. В фигуре знаменосца, едущего впереди войска, многие исследователи видят олицетворение идеи миссии истинно православного государя и находят намек на личность юного великого князя Ивана IV. Однако и стиль ее живописи, и концепция хорошо соотносятся с кругом идей, развивавшихся в литературе Руси в 1520- 1530-е годы в произведениях типа Сказания о князьях владимирских, Посланий старца Филофея, где и была сформулирована идея «Москвы — третьего Рима». Как на сцене, от одной кулисы к другой, от горящего града нечестивых, апокалиптического Вавилона, погрязшего в грехах, к граду святому — «горнему Иерусалиму», у врат которого восседает Богоматерь с младенцем Христом на коленях, движется процессия воинства, возглавляемая небесным воеводой архангелом Михаилом и юным воином с высоко вознесенным стягом, украшенным Голгофским крестом, в руках.

Это изображение является своеобразным парафразом композиции Воздвижение креста. В центре кавалькады находится император Константин с крестом в руках, по сторонам от него святые воины, предводительствуемые Георгием и Дмитрием, а чуть позади группа всадников, возможно, святых русских князей, поскольку впереди них едут легко узнаваемые князья Владимир, Борис и Глеб. Навстречу им летят ангелы с венцами святости в руках. Им же их подает сам Христос.

Аллегорический характер иконы, ее композиция, мотивы процессий-кавалькад отражают проникновение в русскую живопись влияний позднеготического искусства и городской культуры Западной Европы, одинаково напоминая и аллегорические изображения кавалькад типа апокалиптического Триумфа смерти в пизанском Кампосанто середины XIV века, и широко распространенные в западноевропейской гравюре XV-XVI веков изображения ритуальных религиозных и цеховых шествий. Образы священного события, творимого в небесах, идеального властителя — царя Константина, святых воинов и благоверных древних князей, удостоившихся мученических венцов и вводимых в Царствие небесное, становятся образцом для государя и его окружения, живущих ныне и действующих в историческом времени. Находясь в храме перед их глазами, икона читалась как зримый пример воплощения той заповеди, с которой еще в 1480 году обратился к Ивану III, вышедшему на Угру против войска царя Ахмата, архиепископ Ростовский Вассиан Рыло: «Если же ты, о крепкий и храбрый царь, и твое христолюбивое воинство до крови и смерти пострадаете за православную веру христианскую и за Божий церкви, как истинные во всем чада церкви, в которой родились духовной банею нетления, святым крещением, как мученики своею кровью, то блаженны и преблаженны будете в вечном наследии (т. е. наследуете Царство Божее), удостоившись такого крещения, и после него не сможете согрешить, но воспримете от Вседержителя Бога венцы нетленные и радость неизреченную, какой око не видело, и ухо не слышало, и на сердце человеку не входило. <И будете> подобны первым мученикам и исповедникам...»

-
- Лифшиц со стр. 227
 - Сарабьянов — со стр 472