

Евграф Кончин,
журналист

Легенды и были Ферапонтова монастыря

Знаменитые фрески, созданные великим древнерусским художником Дионисием в Ферапонтовом монастыре, овеяны легендами, сказаниями, былями. Вокруг великого творения русского искусства, да и самого его создателя ведется, особенно в последние годы, достаточно споров, дискуссий и обсуждений. Подчас высказываются различные, неожиданные, даже диаметрально противоположные предположения, гипотезы, заявления, делают порою прямо-таки сенсационные открытия.

И наш рассказ — о некоторых новых и, вероятно, мало известных еще широким массам любителей памятников русской истории, исследованиях советских ученых, посвященных труду Дионисия в Ферапонтовом монастыре, исследованиях, оговаривая сразу, далеко не бесспорных.

ИСПОВЕДЬ ПОТОМКАМ

Почему Дионисий, которому заказов вполне хватало в Москве и окрест ее, на склоне лет своих уезжает в далекий Ферапонтов монастырь?

Непростой вопрос. И ученые отвечают на него по-разному. Едины они лишь в том, что побудили художника к путешествию серьезные политические, идеологические или творческие мотивы. Но какие? Весьма убедительные доводы, на мой взгляд, приводит искусствовед Н. К. Голейзовский, автор ряда глубоких и оригинальных статей о Дионисии.

Но по порядку.

Прежде всего исследователь отмечает такую многозначительную особенность биографии художника: летописные и иные источники, в которых содержатся сведения о нем, в основном принадлежат кругам, оппозиционным великому князю московскому Ивану III. И наоборот, имя мастера сознательно замалчивается в документах великокняжеского двора. Более того, нет ни одной работы Дионисия, исполненной по заказу московского государя. Весьма знаменательные факты! И они говорят о том, что великий князь не питал симпатий к художнику. Почему? Да потому, что Дионисий резко обличал еретиков-иконоборцев из числа любимцев и приближенных Ивана III, которые, в частности, отрицали живопись, «глаголили», что-де «нельзя изобразить невидимое», что-де «не подобает клянуться иже от рук человеческих съворенным вещем», ссылаясь на библейский запрет «не сотвори всякого подобия». Но великий мастер всеми думами своими, стремлениями, смыслом жизни был художником! Не мог он принять утверждения, отрицающие искусство.

На основе взаимного неприятия иконоборческих воззрений Дионисий сближается с игуменом Волоцкого монастыря, одним из видных иерархов русской церкви Иосифом Волоцким, талантливым и самобытным писателем. Иосиф, как никто другой в то время, не только глубоко знал и высоко ценил живопись и ее истинных творцов, но прекрасно понимал роль искусства в жизни общества, силу его воздействия на людей. Он оставил едва ли не первые на Руси труды по разным вопросам искусства: «Отвешание любозарным», где на примере Даниила Черного и «ученика его» Андрея Рублева обрисовал идеальный образ художника; три «Слова о почитании икон», составившие обширный философский трактат «Послание иконописцу», выдающийся памятник древнерусской письменности.

В этом труде Иосиф Волоцкий определил задачи живописи, которые должны помогать уму познать сущность мира. Но подчеркивал, если только «письмо мастерское и доброе», то есть в переводе на современный язык — высокопрофессиональное, если оно запечатлевает образы, отражающие истинную, вневременную духовную красоту и совершенство. Отвечая еретикам, приводившим тезис «не сотвори всякого подобия», он поясняет, что «всякого» еще не значит «не сотвори никакого подобия». Нельзя изображать для поклонения все, что угодно, однако не запрещается творить «достойные» подобия, то есть изображения того, что достойно поклонения, что выражает сущность бытия и сущность духовного познания. Иосиф указывает также, что между понятиями «икона» и «идол» огромная пропасть.

Волоцкий игумен обращается к Дионисию, как к верному хранителю и продолжателю традиций Андрея Рублева, называет его весьма почтительно: «Дръзнув написать и послати твоему боголюбию твоего чаяния недостойно...», «возлюбленный и духовный брат», «Самому ти началохудожнику» (т. е. главе русских живописцев. — Е. К.), «сущу божественных и частных икон живописанию».

Пожалуй, впервые Голейзовский внимательно изучает «Послание иконописцу», доказывает, что его адресатом был именно Дионисий и что само «послание ему посвящается».

Кстати, в этом произведении Иосиф после похвалы Дионисию обрушивается с нападками на Ивана III и его друзей, что, естественно, не способствует признанию великого князя к живописцу.

Наконец, Иосиф Волоцкий и его сторонники — «иосифляне» давали Дионисию заказы, не ограничивали его творческих желаний и поисков, почитали его письмо.

Но в конце 90-х годов XV века дружба Дионисия со своим многолетним — с 70-х годов — духовным учителем и покровителем, по всей видимости, прерывается. Иосиф Волоцкий все больше оказывает предпочтение внешнему благочинию, начинает выступать против принципов полного нестяжания и «вещелибия», которые проповедают заволжские старцы, а прежде всего Нил Сорский, и которые он прежде защищал, погрязая в церковных и политических дрязгах, отказываясь ради узкоконъюнктурных выгод от своих взглядов. Более того — мирится со своим бывшим врагом Иваном III и даже передает под великокняжескую руку Волоцкий монастырь.

И Дионисий поэтому отходит от волоцкого

игумена и его партии. А те в свою очередь предадут неуступчивого живописца тайной, а позже и явной опале. Начинают также выбрасывать его имя из летописных и житейных писаний, замалчивать его работы, даже вписывать в жития, например, Пафнутия Боровского, с которым Дионисий был знаком, компрометирующие художника эпизоды, когда он якобы пытался нарушить монастырские правила.

Не потому ли Дионисий и уезжает в далекую ферапонтовскую обитель подалеже от политических и церковных склок, от недоброжелательства великокняжеского двора и интриг иосифлян? В Заволяжье он находит столь необходимую для раздумий и осмысления пройденного пути своего обстановку покоя, «умного делания» и нравственной чистоты старцев-нестяжателей. В Ферапонтове, кстати, находились в то время видные церковные деятели, ранее покинувшие Москву и другие города, иронически настроенные как по отношению к заигрываниям великого князя с еретиками, так и к метаморфозам главы иосифлян.

Позволю себе сделать вывод из сказанного Голейзовским. Думаю, что Дионисий демонстративным отъездом в Ферапонтово, да и письмом своим — гимном радости бытия — бросает вызов и церкви, и князю. Его понимают. И не прощают.

Такой многозначительный факт. В 1551 году, уже во времена Ивана Грозного, собрался знаменитый Стоглавый собор. Он поставил своей целью восстановление святой старины, ибо «поисшатались обычаи и самовластно учинились по своим волям и прежние законы порушились». В живописи собор обращается к авторитету «старых писем и греческих». Наказывает «писати иконописцем иконы с древних переводов, как греческие иконописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы». И Дионисий, естественно, скажете?! Ан нет! Как раз он-то и не входит, к удивлению, в число этих «пресловущих иконописцев»!

И некогда прославленного художника забывают на четырехста с лишним лет. До начала нашего века, когда его «неожиданно» открыли, когда появились первые книги и статьи о живописце и его произведениях, и прежде всего о ферапонтовских росписях.

НО СТАРЕЦ ЛИ БЫЛ В ФЕРАПОНТОВЕ?

Даты рождения Дионисия и его смерти также нам неизвестны. Отсчет жизни художника исследователи начинают от 1440—1450 годов и завершают его земной путь фразами вроде «после 1502 года» или же «около 1508 года». Обычно считают, что росписи в Ферапонтовом монастыре созданы «глубоким старцем» и фрески — «его лебединая песня». Если, конечно, принять год рождения 1440-й, а время ферапонтовского труда — 1502—1503 годы.

Но сейчас нас интересует реплика «около 1508 года». Дело в том, что этим годом отмечена роспись Благовещенского собора в Московском Кремле, которую осуществила артель художников во главе с сыном Дионисия — Феодосием. Великий мастер уже не упоминает-

ся в ее составе. Вероятно, он либо умер, либо доживал стариковские дни.

Эти, казалось, бесспорные утверждения поставлены под сомнение результатами исследования парных икон из Успенского собора Московского Кремля, отображающих московских митрополитов Алексея и Петра. Они являются выдающимися памятниками древнерусской живописи и причисляются к произведениям Дионисия. Время их написания датировали от 1462 года до начала XVI века. Но в основном, придерживаясь 80-х годов.

Историк В. А. Кучкин недавно назвал совершенно неожиданную дату создания икон — 1519 год! Он утверждал, что 19-е клеймо иконы митрополита Алексея отображает не «исцеление» вообще, а вполне конкретные «случаи», которые значатся в летописях под 1518—1519 годами.

Другой специалист И. А. Кочетков подкрепил мнение В. А. Кучкина новыми данными, что позволило датировать время создания иконы — после июля 1519 года (точность при атрибуции произведений древнерусского искусства поразительная!). Он полагает, что парная ей икона митрополита Петра написана в 1519 — начале 1520 года. В пользу этого суждения говорит то, что в ее 14-м клейме показан эпизод «видения Ивана Калиты», который впервые встречается в житии Пафнутия Боровского между 1500 и 1515 годом. Находит в этом клейме и отзвук сообщения о строительстве церкви в честь митрополита Петра, которое началось в 1514 году.

Кочетков и некоторые другие отвергают утверждения о том, что эти произведения созданы молодым Дионисием в 1462—1472 годах, то есть задолго до ферапонтовских фресок, ибо они определенно обнаруживают приемы зрелого мастера. Прежде всего отточенность и некоторое однообразие, которые появляются в результате многолетней практики.

Таким образом, если считать, что Дионисий родился около 1450 года, то иконы написаны семидесятилетним художником. Что ж, вполне вероятно!

Определение даты написания этих произведений не только важно само по себе, но имеет огромное значение для переосмысления всей биографии Дионисия. Ведь до сего времени утверждали, что художник скончался между 1502—1508 годами, а он, оказывается, был еще жив в 1520 году и, более того, создавал прекрасные произведения! И в Ферапонтовом монастыре работал на «глубокий старец», а зрелый пятидесятилетний мастер, бывший в зените своего творчества и славы, полный сил и энергии.

ТАЙНА СТЕРТОЙ БУКВЫ

Художники Древней Руси редко подписывали свои произведения, поэтому их атрибуция представляет подчас непреодолимые трудности. Мы не знаем, к примеру, ни одной подписной иконы Андрея Рублева. Но Дионисий оставил свой автограф. Он подписал ферапонтовские фрески. Его автограф — в софите северного портала собора. Он расшифрован и гласит: «В лето 7000... (далее часть текста стерта. — Е. К.) месяца августа в 6 день на Преображение господна нашего Иисуса Христа начата бысть подписывати церков, а кончена



Рождественский
собор
Ферапонтова
монастыря.

на 2 лето месяца сентавреа в 8 на рождество Пресвятыя владычица наша Богородица Мариа при благоверном великом князе Иване Василевиче всеа Руси и при великом князе Василие Ивановиче всеа Руси и при архиепископе Тихоне, а писци Дионисие иконник со своими чадами. О владыке Христе, всех царю, избави их, Господи, мук вечных.

Цифра 7000 — принятое в Древней Руси летосчисление «от сотворения мира» — переводится на современный лад как 1492 год. Но последующая буква, означающая цифру единиц, которая уточняла время создания фрески, словно нарочно стерта со штукатурки. Да так, что исследователи не могут восстановить ее даже с помощью современных технических средств. Поэтому приходится гадать, какой же год должен стоять после цифры 7000. Тем более что его точное прочтение существенно изменит дату начала работы над ферапонтовскими росписями, ибо она находится в довольно значительном диапазоне: от 1492 до 1503 года!

Архитектор К. К. Романов, первым расшифровавший в 1905 году Дионисиев автограф, утверждал, что после 7000 значится буква «И», которая переводится, как цифра 8. Таким образом, дата читается — 7008, что равно 1500 году. Закончена фреска была не раньше 1502 года, ибо лишь с апреля этого года, как указывал Романов, князь Василий Иванович, выпущенный из темницы после окончательного примирения с отцом — Иваном III, получил титул «великого князя всея Руси». И не позже 1503 года, поскольку в январе этого года умер архиепископ Тихон.

После многолетних споров и обсуждений в научный обиход и популярную литературу в конце концов вошло предложение Голейзовского считать дату начала работ, как 7010, что соответствует 1502 году. Почему? Он утверждал, что после 7000 должна стоять буква «i», что равняется цифре 10. Фрески, по его мнению, были созданы с августа 1502 года по сентябрь 1503 года. Его мнение, по существу, остается до сих пор общепринятым.

Но есть и иные суждения, часто неожиданные. Недавно искусствовед И. Н. Хлопин предложил принципиально иную дату создания ферапонтовских росписей. Подчеркиваю — принципиально иную! Он пришел к выводу, что после 7000 находится буква «Г», означающая цифру 3. Таким образом, дата читается, на его взгляд, как 7003, что равняется 1495 году. Тогда-то и началась работа над фресками Рождественского собора.

Как же в таком случае обойтись с историческим фактом получения князем Василием Ивановичем титула «великого и всея Руси» лишь с апреля 1502 года? Факт этот — аргумент неопровержимый. Но Хлопин опровергать его и не собирался. Его объяснения весьма остроумны. Ведь назначение Василия Ивановича сопровителем Ивана III в апреле 1502 года вовсе не означает, что он им не являлся раньше, до своей опалы.

В декабре 1497 года Иван III, поверив наговору, отстранил от себя сына и его мать Софью Палеолог. Он венчает своим наследником и сопровителем внука Дмитрия — сына Ивана Ивановича Молодого. Но вскоре Иван III возвращает сыну Василию великое княжество, а Дмитрий попадает в опалу. 14 апреля 1502 года Василий Иванович вновь

назначается сопровителем и наследником. Именно вновь! Потому что Василий Иванович до своего отстранения от власти в декабре 1497 года, как утверждает Хлопин, признавался уже «великим князем всея Руси». К примеру, летописи сообщают под 1497 годом, что во время поездки Ивана III с внуком Дмитрием и сыном Юрием в Новгород «на Москве оставил своего великого князя Василия».

Итак, из отрезка времени 1492—1502 годы нужно вычесть время сопровительства Дмитрия, то есть 1498—1502 годы, когда роспись не могла быть сделана. Значит, Дионисий работал в Ферапонтовом монастыре в следующие сроки: 1492—1497 либо 1502—1503. Последний срок не подходит, поскольку он дится меньше года — с апреля 1502 года, когда наследником вновь провозглашается Василий Иванович, по январю 1503 года — до смерти архиепископа Тихона. Поэтому 1495—1497 годы представляются Хлопину наиболее вероятным временем работы Дионисия над ферапонтовскими росписями.

Известный советский искусствовед В. Н. Лазарев писал: «О деятельности Дионисия и его сыновей на протяжении 90-х годов XV века документальные данные пока отсутствуют». И И. Е. Данилова повторяет: «Что делал Дионисий в конце 80-х и 90-х годов XV века, неизвестно, никаких упоминаний о нем не сохранилось. Простая ли это случайность, или молчание источников таит в себе определенный смысл — пока сказать трудно».

Гипотеза Хлопина вполне объясняет эти недоумения: в 90-е годы Дионисий создавал самое выдающееся свое произведение — ферапонтовские фрески!

Было ему тогда лет сорок с небольшим...

Собор — это почти 600 квадратных метров — расписали быстро, за семь-восемь летних месяцев. Но есть и другие суждения о сроках работы. Так, вологодский реставратор Н. И. Федышин объясняет Дионисию подписи по-своему: начали, мол, они 6 августа, а закончили 8 сентября на второе лето, то есть на второй год. А год-то в древности начинался первого сентября! Выходит, что фрески сделали всего за... тридцать один день! И ссылается Федышин на пример росписи Софийского собора в Вологде, которые бригада Дмитрия Плеханова в 1686 году создала за 51 день. Но у них и работы было больше!..

КРУШЕНИЕ ЛЕГЕНДЫ

Ферапонтовские фрески отличают нежность, приглушенность и высветленность красок, мягкость цветных переходов, отсутствие контрастов и резких сопоставлений. Это дает основание специалистам считать, что художник сознательно «заменял красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый — светло-зеленым, желтый — соломенно-желтым, синий — бирюзовым», поэтому его «краски почти утратили силу и мужественность, пришедшие живописи Дионисия более раннего периода».

Искусствовед И. А. Кочетков установил, что первоначально цвет красок был совершенно иным, но он, естественно, изменился вследствие солидности возраста — все же им уже около пятисот лет! Он заявляет, что неверно распространяемое мнение о том, что Дионисий,

например, не пользовался чистым красным цветом. При тщательном изучении росписей он отыскал остатки киновари в углублениях штукатурных швов, в других местах, а также на тех участках стены, которые были покрыты жирной копотью от свеч, что доказывает ее широкое использование художником. Более того, чистый красный цвет играет в ферапонтовских росписях важную смысловую и композиционную роль.

Вследствие тех же причин утрачиваются голубая лазуритная и зеленая краски фона. Когда-то они были насыщенного цвета.

Чтобы представить себе первоначальный колорит ферапонтовских фресок, Кочетков предлагает мысленно провести широкие красные полосы разгранок, восстановить насыщенные темно-синие и зеленые цвета, вести их в одежды персонажей, где сейчас они утрачены полностью, как киноварь, или частично, как синий и зеленый цвета, вернуть орнаментам их былую многоцветность. И представят тогда живопись яркая, сильная, мужественная! Исчезнет ее сегодняшняя, якобы подчеркнутая изысканность и блеклость.

Изучение колорита росписей привели Кочеткова еще к одному неожиданному открытию, которое отвергает общепринятую и, я бы сказал, привлекательную легенду — без нее не обходится ныне, пожалуй, ни одно сочинение о ферапонтовской работе Дионисия. Утверждают, что великий мастер готовил пигменты для своих красок из камней, которые он собирал здесь же, у стен монастыря, на берегу Бородавского озера, у Цыпиной горы. Правда, исключение делают для голубой и ярко-зеленой красок, так как на Русском Севере нет таких природных красителей. Теперь, как выяснилось в результате исследований Кочеткова, такое же исключение необходимо сделать и для киновари. Но именно этими тремя красками написаны все фоны, позымы, разгранки и значительная часть одежды, то есть подавляющая площадь росписей!

Конечно, Дионисий пользовался привозными пигментами и для других цветов. Он не мог тратить драгоценного летнего времени (напомню о спешности работы!) на поиски и подбор подходящих камней. Употребление местной гальки для подготовки красок чрезвычайно усложнило бы труд художников. Весьма трудоемко и сам процесс растирания камней. К тому же они представляют собой бесконечное разнообразие оттенков цвета полученных пигментов. Ведь камень имеет один цвет, полученный из него порошок — другой, тот же порошок, разведенный в воде, — третий, нанесенная на стенку краска — четвертый, та же краска после высыхания — пятый. Когда художник много раз использует один и тот же пигмент, он уже знает, каков будет конечный результат. Но что ему делать, если каждый пигмент имеется в небольшом количестве? Пожалуй, ответить трудно...

Да и вообще нет никаких сведений об использовании ферапонтовской гальки для изготовления красок ни в эпоху Дионисия, ни в более позднее время. Зато известно совсем другое: в соседнем Кирилло-Белозерском монастыре в начале XVII века иконописцы работали красками, купленными в Вологде, Москве и Ярославле. Почему-то они не пользовались местными красителями, якобы полученными из камней...

И СЕБЯ ВО ФРЕСКАХ ОСТАВИЛ...

В своде юго-западного столпа Рождественского собора обратите внимание, дорогой читатель, на композицию, изображающую Христа и московских митрополитов Петра и Алексея, под ними, около водоема, седого старика, пожилую женщину и двоих юношей. Знарок старины С. С. Чураков выдвинул любопытную гипотезу, но сразу оговариваюсь, далеко не бесспорную. Он утверждает, что водоём символизирует источник «божьих щедрот», а люди, их получающие, составляют одну семью — мужа, жену и двух сыновей. Так не изобразил ли здесь Дионисий себя и свою семью? Напомню, что художник имел именно двух сыновей — Феодосия и Владимира, которые работали с ним в Ферапонтове.

Чураков пытается столь сенсационное заявление обосновать. Вглядимся в «портрет», по его мнению, самого Дионисия, небольшого роста, живого и энергичного старика. Портрет весьма своеобразен! Индивидуальными портретными чертами отмечена и женщина. Превосходно написана голова, будем считать, старшего сына Феодосия. Да и вся семейная группа создана тщательно.

Чураков полагает также, что реальные люди введены Дионисием и в другие композиции. Так, в сцене «Страшного суда» среди «фрязинов» (иноземцев) художник показал хорошо ему знакомого архитектора Аристотеля Фиораванти, строителя Успенского собора в Московском Кремле. Да, действительно, предполагаемый портрет знаменитого зодчего очень выразителен: голова несколько откинута назад, ее отличают большой лоб, нос с характерной горбинкой, карие глаза, бритое лицо, лысый череп. Перед нами предстает человек немолодой, умудренный опытом и знаниями, независимый, не преклоняющийся даже перед властелинами.

Другие фигуры фрязинов принадлежат, как думает Чураков, Джованни Баттиста дела Вольпе (по-русски его называли Иваном Фрязиным), приближенному Ивана III, ездившему в качестве его посла в Италию за невестой великого князя Софьей Палеолог, и главного строителя Московского Кремля Пьетро Антонио Солари. Когда Дионисий создавал свою фреску, их уже не было в живых, поэтому художник с полным правом мог их показать как «ждущих на том свете божьего суда».

Казалось бы, подтверждает гипотезу Чуракова и то, что Дионисий стремился отойти от традиционных условных архитектурных мотивов и пытался дать изображения реальных построек. Угадывается, например, сам Рождественский собор, стены и башни Московского Кремля.

Возможно, будущие открытия более аргументированно обоснуют эту догадку. Тогда наше искусство получит «Автопортрет» великого живописца, что, без преувеличения можно сказать, станет находкой века, а также портреты Дионисиевой кисти знаменитых его современников.

...Итак, гипотезы, предположения, мнения, споры! Насколько соответствуют они истине — покажет время!..