

Иконопись реферат: Творчество Дионисия

Сохранившиеся летописные свидетельства о Дионисии (ок.1440 - после 1503 гг.), хотя и скудны, но гарантируют подлинную историчность великого иконописца.

Художественные тенденции последней трети 15 — начала 16 веков к праздничному декоративизму, рафинированной утонченности и каноническому догматизму нашли в лице Дионисия тонкого истолкователя.

Кто обучал Дионисия азам мастерства, знакомил с выработанными тогдашней живописью приемами, формировал его мировоззрение, неизвестно. Однако, к середине XV столетия русская живопись перестала быть "специальностью" одних только монахов и на смену художнику-чернецу приходит художник-мирянин. Возможно одним из первых учителей Дионисия был именно такой талантливый художник-мирянин, быть может, тот самый "старый мастер Митрофан", вместе с которым Дионисий работал у Иосифа Волоцкого. Любопытно, что Митрофан писал тогда фрески (то есть ему была поручена наиболее ответственная часть работы), а Дионисий - только иконы.

Дионисий, его помощники и, возможно, учителя принадлежали к мирянам. Но ставить знак равенства между мирянами и изблечёнными Стоглавым собором неумелыми иконописцами, нельзя. Мастерская, где обучался Дионисий, и его собственная мастерская были весьма уважаемы, современники высоко ценили искусство талантливых живописцев.

Крайне ограниченное число икон, бесспорно принадлежащих кисти мастера, дает конкретное представление о характере его живописи. Благодаря затерянности в вологодских лесах дошли до наших дней в полном объеме без искажений фрески собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Они были созданы Дионисием совместно с артелью и представляют его виртуозным монументалистом. Много работ приписано иконописцу на основании стилистического анализа. Несмотря на уязвимость этого положения, мы должны все же согласиться с отдельными примерами,

утвердившимися в искусствоведческой науке. Дионисий, как и его гениальный предшественник Андрей Рублев, всецело был связан с культурой Москвы. Он сумел в еще большей степени придать своему искусству характер общенационального, тем самым усиливая авторитет Московского княжества как единого центра Руси. Не удивительно, что его произведения в периоды религиозных разногласий служили основой для утверждения чистоты незыблемых догматов.

Честь "открытия" Дионисия принадлежит пытливому ученому, знатоку русской старины Василию Тимофеевичу Георгиевскому, издавшего в 1911 году книгу о фресках Ферапонтова монастыря. И хотя написанное об этом чудесном памятнике его первым исследователем спорно, интерес к Дионисию и его творчеству был пробуждён. В летописях и житиях отысканы любопытнейшие сведения о художнике. Найдена икона богоматери "Одигитрии", принадлежащая кисти Дионисия, установлен ряд других работ мастера. Ему приписываются иконы "Апокалипсис" (из Успенского собора Московского Кремля) и "Шестоднев" - житийная икона Сергея Радонежского (из Троицкого монастыря), некоторые иконы Волгородского музея, миниатюры различных рукописей, фрески. В 1966 году была обнаружена еще одна работа мастера, относящаяся к 1502-1503 годам.

Сейчас нет сомнений, что Дионисий всю жизнь провёл в упорном и плодотворном труде. По описи "старца Изосимы", составленной в XVI веке для книгохранителя Волокамского монастыря, Дионисий в 1486 году вместе с сыновьями и учениками создал в Волокамском монастыре огромный иконостас и, кроме того, написал еще восемьдесят семь икон. Однако в настоящее время с именем мастера связывают лишь около сорока памятников живописи. А наиболее "дионисиевским" большинству исследователей представляется еще меньшее количество икон и фресок. В 1477 году, сообщая о смерти старца Пафнутия, игумена Боровского монастыря, летописец посчитал необходимым записать, что старец, построил в своём монастыре каменную церковь и подписал её "чудно вельми", украсил иконами и всякой утварью церковной.

В житии Пафнутия Боровского, написанном позже, сказано, что расписывал эту церковь вместе с помощниками именно Дионисий. Автор жития оговаривается, что был этот мастер "не точию иконописец, паче же живописец", и рассказывает о Дионисии нечто такое, что рисует художника в свете весьма невыгодного с точки зрения церковной морали.

Дионисий был одним из немногих, кому удалось найти и тонко сбалансированную гармонию между плавной текучей линией изысканными колористическими сочетаниями.

В ликах святых он почти исключает возможность объемной моделировки. Едва намеченные графическими линиями глаза, нос, губы лишены индивидуальных особенностей. Дионисий мастерски владеет ритмическим построением композиции. Святые в его произведениях поданы вне динамического развития. На золотом фоне они словно вне времени и пространства.

1481—82 годы — наиболее ответственный период в жизни иконописца.

Искусство Дионисия воплощает в себе абсолютно новый этап русского искусства, не имеющий ничего общего с живописным иллюзионизмом и внутренней насыщенностью искусства эпохи Андрея Рублева. Впервые икона стала превращаться из предмета поклонения в предмет любования и коллекционирования. Творчество Дионисия нашло своих почитателей прежде всего в лице таких крупнейших иерархов, как архиепископ ростовский, доверенное лицо Ивана III Вассиан Рыло и яркий богослов и публицист Иосиф Волоцкий. Они во многом способствовали процветанию дарования замечательного иконописца. Впервые мы узнаем о Дионисии из жития Пафнутия Боровского, составленного Вассианом. В нем художник и его старший товарищ Митрофан после завершения росписей в Пафнутьевом монастыре около 1477 года были названы в превосходной степени: "...пресловущие тогда паче всех в таком деле".

1481—82 годы — наиболее ответственный период в жизни иконописца. "Иконники Дионисий, да поп Тимофей, да Ярец, да Коня" были призваны Вассианом за большие деньги для украшения великокняжеского Успенского собора, недавно законченного Аристотелем Фиораванти. Созданный ими иконостас был тем примером, который окончательно завершал поиск многоярусной формы алтарной преграды. За свою работу, посвященную победе над ордами хана Ахмата, иконописцы получили огромное по тем временам вознаграждение – сто рублей.

В 1482 году по заказу углицкого князя Андрея Дионисий создает еще один иконостас. В те же годы иконописец получил новый почетный заказ. Во время пожара в кремлевском Воскресенском монастыре обгорела "чюдная Богородица греческого письма в ту же сделана, яко же в Цареграде чюдная". Живописцу предписывалось возобновить на той же доске особо почитаемый образ. Греческая икона была реликвией царской семьи, и то, что "восстановить" её поручили именно Дионисию говорит о том, что художник пользовался уважением. В этом первом сохранившемся произведении можно заметить сформировавшийся художественный почерк, который вскоре станет характерным для русской общегосударственной культуры. Образы Марии и младенца Христа лишены всего конкретного, индивидуального и эмоционального. Легко "читаемые" силуэты фигур

превращают икону в геральдический знак, символ. В двух громадных житийных иконах, посвященных митрополитам московским Петру и Алексею, большое место уделено роли света. Внимание, первоначально прикованное к монументальным, распластанным в средниках фигурам святых, сосредоточивается затем на клеймах, где впервые изображаются сцены почти современной жизни: закладка Петром Успенского собора или поездка Алексея по поручению царя в Золотую Орду и его беседы с Сергием Радонежским.

Дионисий был не первым русским художником, создавшим образы московских митрополитов Петра и Алексея. И в Успенском соборе, где был погребён Петр, и в Чудовом монастыре, где находится гроб Алексея, давно стояли иконы с их изображениями.

Конечно, никому до Дионисия и в голову не приходило изображать обоих митрополитов рядом, "на одной доске": ни биографически, ни хронологически эти "святые" связаны не были. Если Петр уже давно чтился как первый митрополит московский, то Алексей был канонизирован лишь в 1448 году и считался "новым" чудотворцем. В глазах рядового иконописца он не мог быть ровней митрополиту Петру.

Своеобразен подход Дионисия и к выбору сцен для клейм обеих икон.

Дионисий первый отступил от правила изображать обоих митрополитов отдельно. Правда, он написал их на разных досках, но обе иконы были задуманы как одно целое.

Каждая из этих икон состоит из средника с фигурой митрополита и ряда клейм, где рассказано "о житии святого". Размеры средников одинаковы. Фигура митрополита Алексея как бы повторяет фигуру митрополита Петра. Вся разница в том, что у Петра отвёрнута левая пола одеяния и выставлена вперёд правая нога, а у Алексея отвёрнута правая пола одеяния, а вперёд выставлена левая нога. Плат в руке Петра падает налево, а в руке Алексея - направо. Фигуры митрополитов лишены индивидуальных черт. Но дело тут не в отсутствии изобретательности у мастера, а в изощренности его мысли. Воплощая в двух образах идеальный тип канонического "святого", Дионисий показывает Алексея продолжателем дела Петра, утверждает идею преемственности духовной власти.

Своеобразен подход Дионисия и к выбору сцен для клейм обеих икон. Эти клейма окружают средник и рассказывают о жизни митрополитов. Казалось бы, проще всего для мастера было следовать тексту "житий" Петра и Алексея, тем более что "биография" Алексея (его житие сложилось к 1459 году) отличается от "биографии" Петра лишь походами в Орду, а остальные события в ней как бы повторяются. Но Дионисий преследовал определённую цель и как раз тут, в клеймах, не пошёл за текстом "житий". Избегая повторений он выбирал в одном случае те сцены, какие выпускал в другом.

В клеймах иконы Петра подчёркнут элемент сверхъестественного, чудесного. Рассказано о видении матери Петра, о том, как написанная Петром икона предсказала ему победу в Царьграде над соперником - Геронтием. Изображён ангел, предупреждающий Петра о близкой кончине, воспето "страшное чудо", совершившееся при переносе тела Петра в церковь.

В клеймах иконы Алексея таких "чудес" мало. Даже "чудо со свечой" представлено как обыденная картина молебна в Успенском соборе. Зато Дионисий изображает здесь целый цикл чудес, сотворенных якобы самим Алексеем. Так вскрывается замысел мастера: доказать "святость" Алексея, канонизированного сравнительно недавно, еще раз подчеркнуть, что Алексей является достойным преемником Петра.

Обычно считают, что в иконах митрополитов Петра и Алексея Дионисий следует установившейся традиции, подчёркивая превосходство духовной власти над светской. Это справедливо, но только "традицией" объяснить содержание обеих икон нельзя. Художник отчётливо проводит здесь идеи, какими живут в то время многие церковные деятели, в частности Иосиф Волоцкий. Дионисий не только высказывает мысль о превосходстве "священства" над царём, но и выступает в защиту института монашества, в защиту русской православной церкви - непосредственной наследницы церкви греческой, заветам которой "изменила" Византия. Причём высказывает Дионисий эти взгляды и мысли необычным для живописи той эпохи языком, отказываясь от ряда выработанных предшественниками приёмов.

Сохранив обычную схему, обязательную для житийных икон "в рост" Дионисий не стал, однако, делать клейма резко отличными по цвету от средника, не отчеркнул их тёмной чертой - подобием рамы для центральной части, отчего фигура митрополита выглядела бы скованной. Иконы, написанные Дионисием, светлы и "просторны": бледно-зелёный фон средника, архитектурные и пейзажные фоны клейм - светло-зелёные, розовые, золотистые - сливаются в одно светлое поле. Обычно внизу житийных икон пускали

тёмную полосу "поземи". Дионисий употребил для поземи светло-зелёный цвет, украсил его горками и "травмами". Это усиливает впечатление легкости и простора. Вдобавок белый наплечник и белая кайма как бы расчленяют, дробят красное пятно верхней одежды (саккоса) митрополита. Низ саккоса отделан широким золотым, мерцающим шитьём, смягчён белой полосой нижней одежды, прочерчен зелёными контурами и почти сливается с общим фоном. Не имеющие четкого силуэта фигуры "святых" как бы парят в воздухе.

Любопытно, что фигура митрополита Алексея вычерчена в клеймах очень строго, гармония тонов одежды и фона вновь смягчают контур, как бы растворяют его в окружающем пространстве.

"По своему живописному мастерству, - говорит М.В. Алпатов, - эта икона представляет собой одну из вершин древнерусского искусства. Ограничиваясь Обобщенными силуэтами, Дионисий избегает резкой светотени и чётких контурных линий. Всё строится на тончайших соотношениях цветовых пятен...В последних клеймах, где рассказывается о событиях после смерти Алексея, краски приобретают акварельную прозрачность. В целом колорит "жития" Алексея создаёт светлое и гармоничное настроение. Вся икона выглядит не столько как рассказ, сколько как панегирик в честь московского митрополита". И цвета и соотношение тонов - всё в обеих иконах Дионисия поставлено на службу главной задаче: явить зрителю русских митрополитов "благодетелями" народа. И понятно, почему Иосиф Волоцкий высоко ценит искусство художника и, покидая Боровский монастырь, берёт с собой, как гласит предание, икону богоматери, написанную Дионисием.

Икона "Апокалипсис" сохранилась плохо, краски потускнели и потрескались, однако видно, что, решая тему "Страшного суда", автор еще близок к ее рублевской трактовке.

К сожалению о творчестве Дионисия в московский период можно судить только по двум произведениям: по иконе "Одигитрия" и по иконе "Апокалипсис". Дионисий работал в Москве в разгар полемики еретиков с официальной церковью, в пору благоденствия кружка Федора Курицына, в пору торжества великого князя над его врагами.

Икона "Апокалипсис" сохранилась плохо, краски потускнели и потрескались, однако видно, что, решая тему "Страшного суда", автор еще близок к ее рублевской трактовке. "Страшный суд" Дионисий (или близкий ему мастер) изображает, как торжество

праведников. Икона не носит мрачного характера - художник стремится ободрить зрителя, а не запугать и не подавить его. Мы не знаем, насколько еретики могли повлиять на "Апокалипсис" Дионисия, но в то время Дионисий работал в Успенском соборе, где служил поп-еретик Алексей вывезенный Иваном III из Новгорода, об иконах и фресках с художником не раз, видимо; толковали высшие чины московской епархии, и можно предположить, что Дионисий выполнял определённый "социальный заказ".

Богоматерь писали на Руси и до и после Рублёва, причём за образец брали обычно знаменитую владимирскую икону "Умиление", выражавшую глубокие чувства юной матери, её нежную, задумчивую грусть. Во всех русских "богородичных" иконах конца XIV начала XV века сохранялись черты грусти и нежности, глубокая человечность, изображались чувства связывающие мать с младенцем. Но начиная с середины XV века, образ богоматери все чаще трактуется русскими живописцами, как торжественный образ "царицы небесной". И не случайно именно в Москве во второй половине XV века излюбленной темой становится тема богородицы величаемой - "Одигитрии" (женщина-воин, путеводительница). И даже если иконописец пишет теперь не "Одигитрию", а "Умиление", богоматерь лишь сохраняет позу, выражавшую "умиление", а сама становится похожей на царицу "во славе", принимающую поклонение подданных. Именно этот новый образ "царицы небесной" получил наиболее полное и чёткое воплощение в дионисиевой иконе "Одигитрия".

В "деве Марии" Дионисия нет ничего от образа пленительно юной матери радующейся младенцу и ласкающей его. Черты прекрасного лица богоматери холодны и строги. Большие темные глаза обращены не к ребёнку, а смотрят как бы поверх голов зрителей. Мария уже не прижимает к себе младенца - она лишь показывает его. Торжественность изображения усиливается рисунком и цветовыми сочетаниями одежд. Строгими складками лежит золотая кайма накидки, почти полностью скрывающей темно-синюю головную повязку. Излом этих складок надо лбом богоматери словно вспыхивает золотой звездой шитья и похоже, что чело Марии увенчано короной. Её рука, поддерживающая младенца, кажется не заботливой рукой матери, а неким подобием царского трона... А нижняя кайма накидки, спадающей с лево руки Марии, словно образует подножие этого трона. Правой рукой Мария показывает зрителям на своего сына, призванного "спасти род человеческий". Однако в дионисиевой иконе этот жест приобретает и второй смысл: мольбы, обращенной к сыну. Поэтому и сам Христос (на других иконах благословляющий зрителей) у Дионисия обращается не к зрителям, а к богоматери, которая принимает от него благословение. Таким приёмом художник несколько отстранил изображение от зрителя, утвердил "дистанцию" между ними. Христос у него недосыгаем и доступным может стать только через посредницу - деву Марию ("лестницей небесной"). Важно отметить, что в ту эпоху Дионисий писал свою "Одигитрию", происходило изменение представлений о святости.

"Святых" начинают возносить на пьедестал царственности, древние "жития" перелагают в новые, отличающиеся "хитросплетением словес". Мощи святителей перекалывают из простых гробов в пышные, великолепные раки. Дионисий чутко улавливает веяния времени. Дионисия интересует не столько внутренний мир человека, сколько его взаимоотношение с окружающим миром, его место в мире. Художник словно чувствует, что человек как индивидуальность выделен из мировоззрения, противопоставлен ему, имеет ценность только как часть некоего огромного целого...

И если Рублёв, по выражению древних "молился кистью", то Дионисий - кистью философствовал. Тот факт, что Дионисий ощутил потребность "осознать" по-новому священное писание, осмыслить догматические тексты, и выразил своё понимание методами живописи, создав совершенно новые, яркие образы, говорит о том, что общение с московскими еретиками (кружок дьякона Федора Курицына) не прошло для художника бесследно.

"Распятие" по стилю приближается к фрескам храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре - одному из наиболее замечательных памятников древней Руси и самому великому творению Дионисия.

В 1484 году Дионисий уже трудился в Иосифо-Волоколамском монастыре с новой артелью, куда входили сыновья художника — Владимир и Феодосии. Из монастырской Описи 1545 года известно, что 87 икон здесь были написаны рукою прославленного живописца. Восхищенный ими современник назвал мастеров "изящными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы". Из цикла, созданного для Павло-Обнорского монастыря в 1500 году, наиболее известно "Распятие". Прихотливо изогнутое тело Христа лишено весомой тяжести. Оно парит в призрачном мерцании золотого фона. Группа предстоящих яркими полутоновыми пятнами своих одеяний создает ощущение приподнятой праздничности. Рафинированная удлиненность их пропорций делает стиль Дионисия легко узнаваемым. Композиция иконы дополнена редкой деталью: под крыльями креста изображены персонифицированные образы Синагоги, изгоняемой ангелом, и истинной Церкви, ведомой ангелом ко кресту. В иконе "Распятие" фигуры святых приобретают подчеркнутое изящество силуэтов, пропорции удлиняются, что в сочетании со светлым колоритом создает впечатление большой легкости. Трагическая сцена получает спокойное, просветленное звучание. "Распятие" по стилю приближается к фрескам храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре - одному из наиболее замечательных памятников древней Руси и самому великому творению Дионисия.

В 1500—1502 годах Дионисий со своей дружиной работал в Ферапонтовом монастыре. Ансамбль росписей поражает своей тематической цельностью, ясностью замысла, изумительным колористическим решением. В нем доминирующая роль отведена голубому цвету, синонимичному небесному свету. В основе программы фресок — прославление Марии — самый полный цикл иллюстраций поэтического гимна Акафиста, вызывающий восхищение своей классической простотой, благородством образов.

Можно предположить, что Дионисий стремился на закате дней в Ферапонтов монастырь, для того, что бы творить самостоятельно, без ограничений, желая оставить своим потомкам своё художественное завещание. Монастырь был основан в XIV веке на Севере Руси выходцем из Москвы монахом Ферапонтом. К счастью, фрески дошли до нас в хорошей сохранности. Более того, в храме осталась древняя надпись, из которой становится известно, что авторами являются "иконник Дионисий со своими чада", т. е. сыновьями Феодосием и Владимиром, а роспись начата была летом 1500-го и закончена к 1502 году.

Не случайно Дионисий вывел над одним из входов в церковь Рождества богородицы надпись, свидетельствующую, что эта работа принадлежит ему и его помощникам. И не случайно Дионисий увековечил себя, свою жену и двоих сыновей в одном из мотивов фресковой росписи.

Своеобразие дионисиевых росписей в Ферапонтовом монастыре настолько очевидно, что не может быть и речи о подражание каким-либо более ранним образцам. Богородичные темы, как установлено историками искусства, в русских церквях раннего периода не встречаются. Они были популярны в южнославянских - болгарских и сербских церквях, где воспроизводились сцены на евангельские сюжеты, иллюстрировалась история церкви, показывались бесчисленные сонмы мучеников, пророков, святителей и отрыв церкви.

Дионисий выбрал для росписи лишь самые необходимые сюжеты, определяющиеся задачей прославления Марии и обязательные для любой церковной росписи. В нижнем поясе фресок он, как и требовалось изобразил мучеников, великомучеников, отцов церкви. В алтаре - "службу святых отцов". В куполе написан Христос вседержитель, в барабане, между окнами - архангелы, в так называемых парусах (переход от стен к куполу) - евангелисты, а на западной стене храма - "Страшный суд". Дионисий следовал здесь канону, преступить который он не имел права.

Зато, создавая остальные фрески, он мог выбрать, что именно и как написать. И мастер производит отбор очень тщательно, по-своему осмысляя церковные догмы. Совершенно самостоятелен художник во фресках, посвященных самой деве Марии. В южнославянских храмах изображалась обычно вся жизнь Марии, начиная с "Рождества богородицы" и кончая "Успением", помещавшимся на западной стене.

Чрезвычайно любопытно изображение Марии в восточном люнете храма.

Акафист богородице если и включался в роспись, то занимал незначительное место где-нибудь в боковых приделах.

Дионисий создаёт роспись, прославляющую Марию, роспись подобна песнопению, слагавшимся в её честь. На северной стороне Ферапонтова храма богородица на троне, окруженная архангелами, а у подножия теснятся толпы смертных, воспевающие "царицу мира".

На южной стене сонмы певцов славят Марию, как "во чреве носившую избавителя пленным". На западной стене, в композиции "Страшного суда" (заменившей более обычное для южнославянских богородичных храмов "Успение"). Мария прославляется как заступница рода человеческого.

Чрезвычайно любопытно изображение Марии в восточном люнете храма. Здесь она рисуется, в чисто русском, национальном духе, как покровительница и защитница Русского государства. Она стоит с "покровом" в руках на фоне стен древнего Владимира, служившего в то время символом религиозного и политического единства Руси. Окружают Марию не певцы и не святые, а толпы людей в русских костюмах.

Так в четырех композициях Дионисий высказывает своё отношение к толкованию образа богородицы, близкое к тому какое сделано им в "Одигитрии". В среднем ярусе художник поместил не сцены из жизни Марии, как было принято в южнославянских храмах, а иллюстрации к двадцати четырём песням акафиста богородице. Тут мастер был стеснен канонами меньше всего, и все изображения самобытны.

Дионисий вновь отказывается от возможности показать бурное движение человеческой души, человеческие страсти - его влечёт к размышлениям, к оригинальному толкованию традиционных тем. Вот, например, Мария и престарелый Иосиф, узнавший о том, что его жена ждёт младенца. Обычно мастера изображали эту сцену полную драматизма. Иосиф устремился к Марии, бурно жестикулируя, и дева отвечала ему не менее выразительной жестикуляцией. У Дионисия Иосиф уже зная о "непорочном зачатии", благовейно склоняется перед Марией, протягивая к ней руку, повторяя жест, обычный для "предстояний", а Мария смиренно опускает голову, как бы принимая поклонение. В той же позе "предстояние" божеству изображены пастухи, склоненные перед Марией и младенцем. Всадники, устремляющиеся к яслям, нарисованы не в бешеной скачке - они спокойно сидят на конях и словно прислушиваются к чему-то.

Существует мнение, что только общий замысел росписи принадлежал Дионисию, а большинство фресок в самом храме были написаны помощниками мастера. Полагают, что находясь в преклонном возрасте, художник не мог подниматься под купол храма и писать огромный лик Христа; что не под силу ему были и композиции в люнетах, и он выбрал себе для росписи западный портал, где мог творить, не будучи связан с общим темпом работы, а внутри церкви расписывал только арки, держащие свод купола.

Замечено, что почти во всех фресковых работ Дионисия встречаются "погрешности" и есть некоторая незавершённость. Это происходило из-за того, что сыновья работающие с отцом или подмастерья, не выдерживали темпа работы Дионисия, необходимого для письма по высыхающей штукатурке. Как бы то ни было, с наибольшей полнотой и художественностью идея росписи церкви Рождества богородицы выражена во фресках западного портала и арок.

Западный портал разделён на три яруса. В нижнем - по бокам до входа - изображены ангелы со свитками в руках, среднем - сцена рождества богородицы и сцена так называемого "ласкания младенца Иоакимом и Анной". В верхнем ярусе размещен деисус.

Фреска среднего уровня - единственная "житийная" во всем храме. То, что она вынесена именно на портал, на самое "видное место", объясняется назначением церкви, посвященной празднику "рождества богородицы". До Дионисия сюжет "Рождества богородицы" художники трактовали обычно, как семейную сцену в доме Иоакима и Анны, родителей Марии.

Дионисий не мог избежать жанровых подробностей, продиктованных самим содержанием росписи, и всё же он резко отличается от своих предшественников.

Анна на фрески Дионисия не делает попытки встать, не тянется к еде, - она сидит на ложе, исполненная достоинства и смирения, а женщина стоящая за ложем, не только не помогает Анне подняться, но не смеет даже коснуться покрывала той, что родила будущую мать Христа.

Обычно в центре фрески отводилось место для божества. У Дионисия это центральное место занимает либо пустая купель, либо угол пустого стола возле ложа Анны, либо чаша для сбора денег, либо другие предметы.

Женщина справа от ложа не просто протягивает Анне чашу с едой, а торжественно подносит её. И эта золотая чаша становится центром композиции, получает особенное смысловое значение. Дионисий словно внушает зрителям, что перед ними не обычная житейская суэта, сопровождающая рождение ребёнка, а совершение таинства. В таком "контексте" и второстепенная обычно сцена купания Марии становится значительной. Композиционный центр этой фрески - золотая купель.

Женщины, купающие новорождённую, не смеют коснуться её, а та, что принесла Анне подарок, держит его бережно, как сосуд с благовониями.

Дионисий заставляет зрителя вспомнить при этом о дарах волхвов, приносимых другому младенцу - Христу. В сцене "Ласкание младенца" широкие мраморные ступени, на которых сидят отец и мать Марии, подобны трону. Анна прижимает к себе дочь жестом, каким обычно богоматерь - на иконах и фресках - прижимает к себе младенца - Христа, а Иоаким трепетно касается откинутой ручки Марии.

Во всех греческих и южнославянских росписях, повествующих о предыстории богоматери, главным лицом всегда являлась её мать - Анна. У Дионисия главное действующее лицо - сама Мария. Все сцены фрески воспринимаются поэтому как вариации темы поклонения богородице и звучат красочным вступлением к росписи храма.

Отмечают весьма любопытное явление. Обычно в центре фрески отводилось место для божества. У Дионисия это центральное место занимает либо пустая купель, либо угол пустого стола возле ложа Анны, либо чаша для сбора денег, либо другие предметы. А иногда художник вообще оставляет пространство центра пустым. В ферапонтовских фресках, наполненных массой персонажей - "толпой", эта пауза особенно заметна. Она вызывает у зрителей чувство ожидания чего-то, что должно свершиться или свершается незримо для глаз. Дионисий не пытается "изобразить невидимое", хотя в то же время старается напомнить о незримом присутствии "высшей силы" в любом событии.

Стремление Дионисия заполнить фрески "толпой" объясняется заботой о том, чтобы проследить действия персонажей.

Дионисий любил сложные многофигурные сцены, где фигуры построены так, что кажутся особенно легкими, изящными, движения их естественны, разнообразны, даже прислужницы и нищие обретают у него царственную осанку. Мастер подчеркивает достоинство человека, мысль о единении рода человеческого; он стремится передать различные переживания, но никогда не изображает сильных страстей - чувства его персонажей всегда сдержанны, исполнены благородства. Композиции сцен, при всей сложности, строго уравновешены, обладают четкой завершенностью, а мастерский рисунок, плавность линий придают росписи музыкальность. Все сцены подчинены четкому ритму, словно многоголосные напевы, в которых звучит единая величавая и нежная мелодия. Однако наибольшей силой эмоционального воздействия отличается колорит. Дионисий не любит ярких красок, он как бы чуть приглушает цвет, высветляя палитру, отчего она обретает особую нежность, мягкость, какую-то сияющую чистоту. В богатой гамме гармонически переплетаются бледно-зеленые, золотисто-желтые, розоватые, белые, вишневые, серебристо-серые тона и как лейтмотив всего цветового решения звучит небесно-голубая лазурь.

Изображение человеческих фигур и пейзажа, полностью подчиненных плоскости стены, прозрачность красок подчеркивают легкость архитектурных форм, как бы раздвигают стены храма, делая его более просторным и светлым, а суровая северная природа, окружающая храм, усиливает радостное, праздничное звучание живописи.

Развивая идеи, высказанные еще в "Одигитрии", мастер старается выявить образ в его общении с другими героями произведения, в его делах и поступках. Тут Дионисий резко отличается от Рублёва, организующего роспись вокруг главных действующих лиц,

подчёркивающего индивидуальное даже в персонажах второго плана.

Герой Дионисия вливаясь в толпу, как бы теряет частицу собственного "я". Но только такой ценой, по мысли Дионисия, и может человек остаться неразрывно связанным с окружающим миром. С тем огромным миром, что перестаёт быть "производным от человека" (как у Рублёва), а возникает как нечто вполне самостоятельное. Не случайно так тщательно воспроизводит художник образы русской культуры, воспеваает их. Не случайно дышат в его фресках реализмом сцены строительства московского Успенского собора, не случайно любовно изображён храм Покрова-на-Нерли.

Не случайно мастер старательно выписывает и одежды персонажей. Дионисий настолько точен, что благодаря ему можно составить совершенно ясное представление о русской национальной одежде XV века. Кроме того, в толпах молящихся без труда можно отличить по одеянию князя от боярина, а война от простолюдина. Внимание художника к социальной принадлежности каждого персонажа тем более примечательно, что лица самих персонажей написаны в манере, не рассчитанной на восприятие издали, излишне детализированы, как бы "измельчены". По Дионисию всё равнозначно, всё ценно: и помыслы человека и его место на земле.

Мир раскрывается перед мастером в стройной системе отношений, где невозможны произвол и случайность и сам человек прежде всего ответствен за свои действия.

Дионисий много и упорно размышлял о необходимости и свободе, по-прежнему решая эту проблему в духе своих знакомых московских еретиков. Новое отношение к миру, отличное от рублёвского сказывается и в композиции ферапонтовских фресок, в их колорите.

Рублёв, расписывая Успенский собор во Владимире, использовал архитектурные формы храма, чтобы открывать перед зрителем одну часть росписи за другой. Он добивался, чтобы изображаемое раскрывалось как "мысленное", давно ожидаемое зрителем единство.

Но Дионисий не только стремится выразить идею "бесплотности" святых. Выводя зрителя на этот праздник красок, он призывает радоваться вместе с ними.

Дионисию вовсе не важна постепенность в раскрытии главной идеи - прославления богоматери. Каждая фреска его самостоятельна, объединена с другими лишь общим чувством и вносит свою долю мысли и цветовых созвучий в общий хор росписи.

Расположенная кольцами или полукольцами, фрески Ферапонтова монастыря выглядят как пышные гирлянды, призванные украшать храм. Дионисий поражает наше воображение праздничностью красок. Он находит изумительно ясный лазурно-зеленоватый фон, составляет медальоны из трёх кругов разных оттенков, вписывает киноварь с примесью белил в более темный "круг багор с белилом", а этот круг - в "круг багор".

Восхищает живопись в люнетах (арочные проемы в сводах) храма. Сочные темно-вишневые одежды богоматери, розоватые, зелёные, золотистые одежды окружающих её людей сливаются с многоцветными пятнами расположенных выше медальонов и сияют, как радуга.

На светлом фоне стены светлые фигуры как бы растворяются в пространстве. Сиреневые, голубые, розовые, коричневатые, зелёные, золотистые пятна архитектурных деталей и одежды, дробя силуэт, ещё больше усиливают впечатление невесомости, невещественности изображенного.

Но Дионисий не только стремится выразить идею "бесплотности" святых. Выводя зрителя на этот праздник красок, он призывает радоваться вместе с ними. Поэтому так легко дышится в расписанном Дионисием храме, поэтому чувствуешь здесь необычный прилив сил, испытываешь потребность поделиться с людьми всем хорошим, что у тебя есть, радуешься жизни.

И соглашаешься с теми знатоками древнего русского искусства, которые говорят, что в ферапонтовских росписях выражены чувства человека, не желающего быть рабом.

Характер работы Дионисия — артельная коллективность — как бы изначально лишает возможности говорить о личном участии самого мастера. Приписываемые ему

отдельные части цикла в конечном итоге мало что дают для определения творческой личности художника. Скорее индивидуальность выдающегося “режиссера” была выражена большой группой исполнителей. Многие ученики, подражатели и последователи разнесли по всем уголкам Руси уроки иконописца, тем самым положив начало утверждению единого государственного стиля эпохи.

В результате реставрационных открытий последних лет круг работ, связанных единой стилистикой времени Дионисия, неизмеримо вырос. Вошли в научный оборот первоклассные иконы “Богородица Одигитрия” и “Сошествие во ад”, происходящие из местного ряда иконостаса феррапонтовского собора. Не исключено, что в силу ответственности их расположения обе они были выполнены рукой великого мастера. В последние годы специалисты вновь пристально пересматривают старые атрибуции, выдвигают новые увлекательные гипотезы. Все это в целом свидетельствует о необычайной жизненности искусства средневекового живописца.

Работы для Феррапонтова монастыря завершили творческий путь Дионисия. Предполагается, что умер великий живописец в период между 1502-1508 годами, так как уже в 1508 году живописную артель возглавил его сын. Творчество Дионисия - ликующая светлая песнь в красках, прославляющая добро и красоту, - явилось выражением блестящего расцвета культуры и искусства эпохи, когда молодое русское государство утверждало свое могущество.

Список литературы

Шикман А.П. Деятели отечественной истории. Биографический справочник. Москва, 1997 г.

Чугунов Г.И. Дионисий. Л., 1979

Дергачев В.В. Родословие Дионисия Иконника // Памятники культуры. Новые открытия: 1988. М., 1989.

М.С. Серебрякова. Стенописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря

Дионисий и искусство Москвы 15–16 столетия (каталог). Л., 1981

Дионисий (альбом). Л., 1982

Музей фресок Дионисия. М., 1998