

церкви с фигурой человека было распространено не только в древнем русском эпосе, не только в летописях, но и в церковной литературе. «Разве не знаете, что тело ваше — храм духу святому», — говорится в том послании Иосифа Волоцкого, которое, возможно, было адресовано Дионисию.<sup>45</sup>

Первое и самое сильное зрительное впечатление от этих икон Дионисия — впечатление светлости и просторности. Прежде всего потому, что в них много белого. Белый цвет играет такую же роль, как и знаменитый голубец в «Троице» Рублева. Современный зритель должен мысленно сделать поправку на состояние сохранности икон, должен представить себе, что в клеймах фон первоначально был золотым, и, может быть, несколько более интенсивным был светло-зеленый фон средника с белым орнаментом, изображающим облака, и белыми площадками горок внизу, на зеленой полосе земли; вероятно, золотыми были и нимбы митрополитов. Но в целом это мало меняет общее впечатление. В клеймах фоном служат либо здания, либо горки; золото, изображавшее небо, было только слегка вкраплено в композицию и не определяло зрительного впечатления. Белый оставался господствующим цветом, и различные оттенки бледно-зеленого, розового, золотистой охры и кое-где вспыхивающие пятна ярк-алого воспринимаются скорее как переливы, модификация белого, как игра света, нежели как самостоятельные интенсивные цвета. Отношение к цвету в этих иконах Дионисия совсем иное, нежели в русской живописи более ранней поры. У Рублева цвет по-средневековому не отделен от света, цвет для него — это свет; свет как самостоятельная категория не существует. Самосветящиеся цвета рублевских икон излучают цвет почти так же, как средневековые витражи. И, конечно, в его «Троице» синий и золото, золотистая охра еще связаны с средневековой символикой цветов, где они означали небо, свет. У Дионисия белый не столько обозначает, символизирует, сколько изображает свет, освещенность, он выступает скорее как некая антитеза цвету. Такое решение необычно для древнерусской живописи и имеет, пожалуй, только одну аналогию — икону «Апокалипсис» из того же Успенского собора. Она так же поражает своей светлостью, обилием белого, распыленностью цветových пятен и просторностью. Может быть, это сходство объясняется тем, что в них по-разному отразились впечатления от интерьера нового Успенского собора в Кремле, поразившего москвичей своей «светлостью и звонностью и пространством». Эти категории до той поры не были свойственны древнерусскому искусству так же, как они не были присущи искусству европейского средневековья. В русских храмах обычно дивились «красоте здания . . . и величеству и высоте еа».<sup>46</sup>

Интерьер Успенского собора, созданный Фьорованти, для русского зрителя был таким же новшеством, каким для итальянцев начала XV в. был интерьер капеллы Пацци Брунеллески, где впервые на итальянской почве были сформулированы в архитектуре новые эстетические нормы — светлости и просторности. Надо также учитывать, что на протяжении XV века интерьер собора, за исключением алтаря, по-видимому, оставался нерасписанным, что делало его еще более просторным. Впечатление Дионисия должно было усиливаться еще и тем, что художник видел интерьер до установки иконостаса, когда пространство его было еще более грандиозным и светлым. Возможно, таким же просторным видел интерьер и автор кремлевского «Апокалипсиса». Однако оба художника выразили свои впечатления по-разному. У кремлевского мастера бурное, смятенное

<sup>45</sup> См.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI веков. М.—Л., 1955, Приложение, стр. 342.

<sup>46</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 293.