

КОМПОЗИЦИОННОЕ ЕДИНСТВО МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ЗОДЧЕСТВА В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Монументальные росписи, т. е. фрески, а в XI—начале XII столетия и мозаики представляли основной вид живописи в древней Руси. Располагаемые на стенах церквей композиции были рассчитаны на восприятие большого числа пришедших к ним зрителей. Вместе с архитектурой храма и всем обрядом богослужения они должны были создавать в здании настроение особой торжественной приподнятости.

Покрывая стены церкви многочисленными эпизодами из священной истории, живописцы обязаны были следовать жестким правилам, которые обуславливали расположение сюжетов. Эти правила составляли иконографический канон, сложившийся в классический период X—XI вв. в Византии¹ и закрепленный неоднократно вселенскими соборами как обязательный для всего православного мира.

Каноническое расположение сюжетов на стенах храма определялось следующими факторами.² Согласно христианской философии здание церкви представляло собой уменьшенное повторение вселенной, своего рода микрокосмос. Храм был символом неба и земли, рая и ада. Средневековый человек особенно остро ощущал весь огромный мир, в котором он жил. Он всегда помнил, что когда-нибудь с востока, оттуда, где встает солнце, придет второй раз Иисус Христос, чтобы судить людей. Все христианские церкви имеют алтарь в восточной части. Таким образом, они обращены туда, где, по представлениям христиан, расположен центр земли — город Иерусалим с горой Голгофой, на которой был распят Иисус Христос. С противоположной стороны от алтаря, на западе, у входа в храм, часто находилась крещальня как символ прихода в христианство.

Сам вошедший в церковь человек представлял собой также микрокосмос. Верхняя часть его тела связана со всем благород-

¹ См.: G. Millet. 1) Le monastère de Daphni. Paris, 1899; 2) Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1916.

² См.: O. Demus. Byzantine mosaic decoration. London, 1947, pp. 15—16.

ным, возвышенным, а нижняя — со всем земным. Архитектура церкви схожа со строением тела человека. Подобно человеку, церковное здание имеет голову, шею (или барабан), плечи, подошву. Представление о церкви как о своего рода космосе было первым и основным фактором, который обусловил расположение сюжетов в интерьере храма: чем значительнее в иерархии христианства смысл изображения, тем выше оно помещается в здании.

С этим первым обстоятельством, определившим распределение сюжетов, связано второе — так называемый топографический фактор. Строение церкви задумывалось верующими как образ тех стран, которые освящены земной историей Иисуса Христа. Каждая часть храма напоминала о каком-нибудь месте в Палестине, где произошло то или иное событие из жизни Иисуса Христа. Христианин, придя в церковь, как бы совершал путешествие по Святой Земле.³

Кроме космической и топографической причин, обусловивших расположение сюжетов в храме, была и еще одна — временная. Она была связана с богослужебным календарем, литургией. В христианской церкви были объединены прошлое и будущее. Любое событие священной истории не есть нечто однажды совершившееся, но подобие вечного порядка вещей. Каждый день церковного календаря являл собой не простое воспоминание о давно прошедших событиях христианской истории, но их символическое не столько повторение, сколько как бы совершение вновь. В порядке, соответствовавшем церковной хронологии, и располагались сюжеты на стенах церкви.

В архитектуре крестово-купольного храма, распространенного в древней Руси, нет ясно выраженного прямого направления с запада на восток, от входа к абсиде, как в базиликального типа соборах Европы. Но господствует циркулярный ритм, движение, идущее вокруг одного, ясно подчеркнутого центра, каковым служит подкупольное пространство храма. В связи с этим в организации интерьера древнерусской церкви, как и византийской, отражено представление о цикличности времени, а не о его развитии от начала и до конца, как в романской и готической архитектуре.⁴

В крестово-купольном храме можно разграничить три зоны, по которым распределялись сюжетные композиции. В верхней части здания (купол, барабан, конха абсиды) изображались только те сцены, которые происходят на небе или в которых оно обязательно должно быть показано. Здесь же художники поме-

³ Нельзя согласиться с О. Демусом (O. Demus. Byzantine mosaic decoration, p. 23), который принимает это обстоятельство как причину того, что паломничества в Святую Землю не были популярны в православных странах. В действительности значение паломничества было на Востоке почти столь же велико, как и на Западе.

⁴ См.: O. Demus. Byzantine mosaic decoration, p. 16.

шали персонажей, находящихся на верхней ступени христианской иерархической лестницы (Христос, Богоматерь, ангелы).

В областях древней Руси, которые были особенно тесно связаны с Византией, представляли художники в куполе Иисуса Христа Вседержителя (Пантократора). Но в более отдаленных от центра русских землях, в областях, далеких от непосредственных контактов с Константинополем, продолжали иногда применять старую декоративную систему, принятую в Византийской империи до IX в.⁵ Здесь изображали в куполе сцену «Вознесение», которая встречалась в этот период не только в древней Руси, но также в Каппадокии и Италии. От XII столетия сохранились среди русских фресок три купольные композиции «Вознесения»: в церкви в Старой Ладогe, в псковском Спасо-Мирожском монастыре и в храме Спаса-Нередицы в Новгороде.

Третья сцена, которая могла быть представлена в куполе храма, — «Сошествие святого духа на апостолов». Эту тему изобразили в XII в. византийские мозаичисты в одном из куполов собора святого Марка в Венеции и в церкви святого Луки в Фокиде. Трансформация темы «Сошествие святого духа», при которой остается только один центральный мотив — изображение «Этимасии», т. е. «Престола уготованного», характерна для древнерусского искусства. Обычно «Этимасия» помещается не в куполе, а в какой-нибудь из верхних частей храма. Лобовая сторона центрального коробового свода в Успенском соборе во Владимире (1408 г.), часть абсидной стены над головой Оранты в церкви Спаса-Нередицы в Новгороде (XII в.) украшены этим изображением. Мотив «Этимасии» особенно любим был новгородцами. Они его часто вводили не только в монументальные композиции, но и помещали на верхнем поле икон («Никола» из Новодевичьего монастыря, XIII в., ныне хранящийся в Государственной Третьяковской галерее). Аналогичное сокращение сцены «Сошествие святого духа» характерно и для Италии XII столетия — мозаики Торчелло, фрески Сент Анжело ин Формис.

В церковной абсиде, символизировавшей собой место рождения Иисуса Христа — Вифлеемскую пещеру, изображали Богоматерь. Если же здание церкви не имело купола, как, скажем, базиликального типа соборы Сицилии, то в верхней части абсиды — конхе — художники представляли Иисуса Христа Вседержителя, а ниже его помещалась фигура Богоматери.

Вторую зону росписей представляли верхние части стен храма. Здесь изображались эпизоды из жизни Иисуса Христа. Это был своего рода монументальный календарь. Сюда обязательно включались изображения двенадцати праздников: «Благовещение Богоматери», «Рождество Иисуса Христа», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим»,

⁵ См.: В. Н. Л а з а р е в. Фрески Старой Ладоги. 1960, стр. 39.

«Распятие», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие святого духа на апостолов», «Успение Богоматери». Но иногда в больших соборах, если позволяло место, художники вводили события из жизни Иисуса Христа, происходящие между этими основными эпизодами Евангелия: «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Предательство Иуды», «Снятие со креста», «Неверие Фомы» и др. После XII в.⁶ появились сцены из детства Христа на стенах храмов, а затем его чудеса и притчи, что связано с усилением интереса к темам повествовательного характера.

В третьей зоне, самой нижней, а потому менее всего значительной, в православном храме обычно изображались отдельные святые, апостолы, пророки, святители, воины. Они располагались в календарном порядке, т. е. соответственно дням памяти каждого из них. В самом важном месте, недалеко от центральной абсиды, живописцы помещали святых, священников и патриархов. Ближе к западу на стенах художники изображали и более второстепенных персонажей — мучеников и, наконец, монахов. Патронам заказчиков или тем святым, которым был посвящен храм, отводилось более почетное место стены: ближе к алтарю. Художники-монументалисты изображали одиночных святых по-разному: в полный рост, погрудно или по пояс.

Таким образом, многофигурные композиции или изображения отдельных персонажей покрывали равномерно все стены православного храма. Основной декор не случайно сосредоточивался в интерьере церкви. Еще в IV в. официально признанное после долгих преследований христианство выдвинуло идею, которую в дальнейшем продолжало только православие. Контраст лаконично оформленного экстерьерного облика здания с его обильно украшенным внутренним пространством еще раз подчеркивал символическую близость храма к христианину, внешне суровому аскету с богатой внутренней жизнью. Однако основной скульптурный декор западноевропейских соборов сосредоточивается в романский период (XI—XII вв.) вокруг портала на западном фасаде, а в готическую эпоху (XIII—XV вв.) — на внешней стороне всех четырех стен.

Христианская церковь организовывала внутреннее пространство культового строения главным образом с помощью живописи. Эту задачу она осуществила первой в истории мировой культуры. Оформление античного храма, даже если оно было богато декорировано, как, скажем, в римском Пантеоне, никогда не отражало одну ясно выраженную идею.⁷ Живопись, покрывающая стены православного храма, была подчинена определенной задаче — созданию гармоничного ансамбля. В связи с этим расположение сюжетов на стенах зависело не только от иконографического канона,

⁶ См.: O. Demus. Byzantine mosaic decoration, pp. 22—23.

⁷ См.: M. Michélis. Esthétique de l'art byzantin. Paris, 1959, p. 62.

но и от особенностей архитектуры здания, которое оформляла живопись.

По своим художественным принципам фрески и мозаики отличны от станковых произведений живописи. Последние, т. е. иконы, всегда имеют композиции, четко ограниченные размером доски. Каждая икона представляет самостоятельный замкнутый мир со своими законами и атмосферой. Фресковые и мозаичные композиции не существуют независимо от окружения. Они составляют циклы, в которых изображение неотделимо от соседних с ним сцен. Иконописец же не ограничивает себя требованиями дистанционной связи со зрителем. Письмо икон детально и тщательно разработано. Здесь недопустимы широкие плоскости фресок. Станковые произведения можно рассматривать, взяв в руки.

В отличие от икон монументальная живопись рассчитана не только на восприятие с большого расстояния, но и на то, что ее видят не на уровне глаз, а снизу. За счет этого возникают ракурсные изменения. Кажущееся нарушение пропорций происходит и потому еще, что не все изображения располагаются на ровной поверхности стены. Многие из сцен или отдельные фигуры покрывают своды, паруса, купола, ниши здания.

Средневековые живописцы-монументалисты всегда учитывали пропорциональные и масштабные отклонения от нормы, появляющиеся в результате ракурса. Пропорции фигур зависят от места, в котором они расположены. Удлиненные неестественно пропорции фигур в сцене «Причащение апостолов» («Евхаристия») в Михайловском монастыре в Киеве (XI в.) объясняются их расположением не только на большой высоте, но и на вогнутой поверхности. Фигуры воспринимались зрителем в большом сокращении. Еще один пример этой особенности — Богоматерь-Оранта XI столетия в абсиде киевского Софийского собора (рис. 1). Сознательно увеличив ее голову, мозаичисты стремились уничтожить возникающие в результате того, что фигура помещена высоко и на неровной поверхности, изменения в пропорциях. Другим примером рассматриваемой особенности монументальной живописи служит тот факт, что обычно нижние части тел святых, находящихся в куполе, вытянуты больше, чем верхние, в связи с тем что эти последние даны на более искривленной поверхности стены.

В византийском искусстве IX—XII столетий мозаикам отводились только неровные поверхности стены. Особенности мозаичной живописи как технические (взаимное уравнивание давления кубиков смальты), так и эстетические (блеск смальты разных оттенков и прежде всего золотой) проявляют себя с лучшей стороны на сводах, куполах и в нишах. Прямые части стены облицовывались мраморными плитами разных цветов. Благодаря этому замкнутые обрамления заставляли зрителя воспринимать мозаики в таком случае как картины.

В XII в. в Сицилии, Венеции, а затем и в других местах периферии Византийской империи стали покрывать живописью всю стену храма.⁸ В древнерусских церквях с XII столетия происходят аналогичные изменения в декоре. Несомые и несущие части приобретают равноценное значение. Интерьер утрачивает характерную для византийских храмов расчлененность. Но зато создается единообразие решения стеновых плоскостей. Одна сцена граничит с другой, и рассказ нигде не прерывается. Отсюда часто возникают неровные очертания композиций, подчиненных особенностям архитектуры.

Иначе поняли синтез монументальной живописи и архитектуры художники нового времени. Начиная с эпохи Возрождения, живописцы рассматривали композицию как помещенную на стене картину. Первым Джотто в 1305 г. в капелле дель Арена в Падуе разместил свои композиции тремя рядами, одну за другой. Он придал им всем одинаковые размеры и вид прямоугольников. Его изображения покрывают только прямые части стены, оставляя пустыми неровные поверхности. Живопись рассматривается в этом случае как серия картин. Но полного единства стены и росписи нет. Этому способствуют также и иллюзорно переданные рамки, окружающие отдельные сцены.

Обычно средневековые монументальные композиции отделены друг от друга только однородными полосами. Художники эпохи Возрождения предпочитали ограничивать свои фрески широкими рамами. Придавая сценам замкнутый характер, они подчеркивали их независимость от соседних изображений. Так, Симоне Мартини (XIII в.) свою фреску «Маэста» («Величание Богоматери») в Палаццо Публико в Сиене заключил в широкую раму, имитирующую каменную резьбу. Художник стремился ввести в свою композицию пространство, передать его глубину. Широкая рама помогала отделить изображение от стены, на которой оно было написано, сделать его независимым от нее. С этого времени то чувство подчинения живописи архитектуре, которое было достигнуто художниками-монументалистами в средние века, навсегда потеряно. На смену ему приходит новая система синтеза архитектуры и живописи, основанная на иных принципах. При этом многие достижения монументальной живописи прежних веков утрачиваются.

Одним из самых распространенных типов композиций в средневековой живописи следует считать тот, который построен по принципу симметрии. Это не случайно. В средневековой идеологии симметрия имеет особое значение. Она рассматривается как выражение мистической гармонии. Двенадцать пророков Ветхого завета соответствуют двенадцати апостолам Нового. Симметрию

⁸ См.: O. Demus. Byzantine mosaic decoration, pp. 12—14.

знаменитый французский медиевист Э. Маль⁹ считал одной из трех основных особенностей средневекового искусства, ставя ее на одном уровне с двумя другими чертами — символизмом и строгим подчинением иерархии.

Стремление к созданию симметричных композиций особенно характерно для художников-монументалистов. В этом заключен глубокий смысл. Именно симметричные композиции производят впечатление наибольшей значительности и важности изображаемого действия. Не случайно в одной из самых ответственных частей храма — в нижней зоне алтаря — живописцы располагали не просто симметричную композицию, но зеркально построенную, т. е. такую, которая основана на отраженном равенстве двух своих половин.

Таковы сцены «Евхаристии» («Причащения»), в которых апостолы направляются к Иисусу Христу за причастием, приближаясь к нему с двух сторон: справа и слева. Сам же Иисус Христос часто, как в Киевской Софии (XI в., рис. 2 и 3) и Михайловском монастыре (XI в.), повторяется дважды, составляя центр композиции. Таковы же принципы построения сцены «Поклонения жертве», которая с XIII столетия стала в восточном православном мире иногда вводиться в оформление абсиды¹⁰ (росписи храма Сопочан в Сербии, XIII в.; Перивлепты в Мистре, XV в.; церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде, XIV в.; грузинского Шио-Мгвимского монастыря, XIV в.). Изображенные в крещатых фелонях отцы церкви направляются справа и слева к центру, где представлен жертвенный алтарь с агнцем — символом Иисуса Христа.

В обеих композициях святители и апостолы представлены в тождественных позах, на одинаковом расстоянии друг от друга. Они составляют два равных композиционных элемента, построенных на едином движении. Оно идет с краев к центральной оси, которую образует изображение алтаря. Закономерное повторение частей композиции, которые составляют одинаковые по размерам и изображенные в тождественных позах фигуры святителей или апостолов, служит основным средством гармонизации. Это средство представляет собой ритм.

Возможно, распространение в Византии, а вслед за ней и на всем православном Востоке ритмических композиций связано с тем, что на них влиял этикет дворцовых церемоний.¹¹ По этой причине художники предпочитали вводить симметричные композиции и в символических сценах предстояния императоров или членов их семьи перед Иисусом Христом или Богородицею.

⁹ См.: E. Male. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1898, pp. 11.

¹⁰ См.: В. Н. Лазарев. *История византийской живописи*. М., 1947, стр. 176.

¹¹ См.: G. Mathew. *Byzantine aesthetics*. London, 1963, p. 125.

На этом принципе основаны мозаичные композиции в Константинопольской Софии с изображением императорской четы Константина Мономаха и его супруги Зои перед Иисусом Христом (XI в.) и Иоанна Комнина с Ириной перед Богородицею (XII в.).

Сыновья Ярослава Мудрого,¹² представленные в XI в. на боковой (южной) стене центрального нефа Киевской Софии, направляются к Иисусу Христу, который был изображен на западной стене храма. Четыре сохранившиеся фигуры даны на равном расстоянии друг от друга в тождественных позах. Чем дальше от Иисуса Христа, тем размеры фигур меньше. Разницей в величине персонажей создается их движение с востока на запад. Оно подчеркивается также и положением их рук, протянутых к западной стене, где был изображен Иисус Христос. Напротив них, на другой стене центрального нефа, находились дочери Ярослава Мудрого, изображенные в аналогичных позах и в подобном же движении. Они составляли вторую половину единой симметрично построенной композиции.

В основе асимметричных композиций, также характерных для древнерусской монументальной живописи, лежит равновесие составляющих их частей. В композициях такого рода всегда подчеркнут центр тяжести, совпадающий со смысловым центром.

Так, например, во фреске «Рождество Богородицы» в Ферапонтовом монастыре (XVI в.) художник Дионисий композиционным центром делает фигуру Анны в левой части сцены. Хотя эта фигура, самая значительная по смыслу в данной теме, расположена с края, она, тем не менее, составляет основу композиции. Усилить значительность этого персонажа прежде всего помогает цветовая характеристика. Темные одежды Анны четко выделяются на белом фоне, образованном покровом ложа, на котором она лежит. Фигура матери Марии почти не выделена размером. Но подчеркнуть ее значение помогает движение, объединяющее все элементы композиции между собой. Изображение Анны заключено как бы в круг, который в правой части сцены составляет склоненная фигура держащей Марию на коленях служанки. Далее движение ее выдвинутой вперед левой ноги подхватывается слева округлым очертанием подзора постели, на которой помещена Анна. Затем оно продолжается склоненной фигурой Иоакима и наклонами голов прислуживающих женщин. Кроме этого движения, идущего по кругу и как бы обрамляющего фигуру Анны, в композицию включено и движение, направленное к Анне. Оно

¹² Исторические материалы и вновь открытые фрагменты фресок показали, что на южной стене Киевской Софии были изображены не дочери, а сыновья Ярослава Мудрого. Ошибка произошла от того, что реставрация XIX в. превратила фигуры князей в изображение Веры, Надежды, Любви и Софии (см.: С. О. Висоцький. Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві. — Вісник Київського університету, Київ, 1967).

создается фигурами подносящей чашу женщины, сидящей с Марией на руках повивальницы, стоящего Иоакима.

Композиция многофигурных сцен в монументальной живописи всегда зависит от характера стены, на которой она находится. В связи с этим сами композиции нельзя назвать плоскостными и ковровыми. Например, сцена «Чудо Георгия о змие» в Георгиевской церкви в Старой Ладогe (XII в., рис. 4) украшает изогнутую стену диаконика (юго-восточной абсиды храма). Фрескист поместил фигуру едущего на коне святого в центре, т. е. на самой выпрямленной части стены, где ее невозможно подвергнуть перспективным изменениям. Сбоку, где стена более всего изогнута, художник расположил здание вертикальной формы, которому ракурс не может особенно сильно повредить. К этой постройке направлена линия холма. Она играет определенную роль, объединяя центральное звено композиции с боковым и помогая воспринять их как единое оптическое целое. Таким способом, строго учитывая местоположение фрески, достигал художник той цельности впечатления, которая была бы невозможна, если бы он не принимал в расчет специфику законов монументальной живописи.¹³

«Рождество Иисуса Христа» в церкви Успения на Волотовом поле (XIV в.) находится в люнете стены. Расположенная в центре композиции скала своими очертаниями повторяет форму стены с полукруглым завершением. Физически реальное пространство интерьера иногда включалось древнерусскими живописцами в изображение: в таком случае это пространство становилось ареной действия. Оно обычно заключалось в композицию, располагаемую на стенах ниши. Изображенные фигуры оказывались стоящими или сидящими друг против друга, а не рядом, в одной плоскости. Декораторы купола располагали в нем сцену по кругу, охватывающему купольное пространство. Изображенные сидящими (апостолы в композиции «Сошествие святого духа») или стоящими (апостолы и ангелы в композиции «Вознесение») фигуры не иллюзорно, но реально находятся вокруг центрального персонажа.¹⁴

Но особенно характерным и чаще всего распространенным примером использования в живописной композиции храмового пространства служит сцена «Благовещение Богоматери». Ее обычно изображали на триумфальной арке, отделяющей абсиду от центрального нефа, или на восточных столбах, поддерживающих купол. На юго-восточном столбе подпругной арки изображалась Богоматерь, а слева, т. е. на северо-восточном столбе, помещался архангел Гавриил, направляющийся к ней. Их разделяло пространство, равное ширине центрального нефа церкви. Оно

¹³ См.: В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги, стр. 64.

¹⁴ См.: O. Demus. Byzantine mosaic decoration, p. 17.

включалось в композицию, которая не нуждалась поэтому в иллюзорном его изображении. По этой причине в изображении сцены «Благовещение» не вводилась свободная плоскость стены между фигурами архангела и Богородицы и символизировавшая расстояние между ними. Склоны свода также использовались с аналогичной целью. В Дмитриевском соборе во Владимире в сцене «Страшный суд» (XII в.) апостолы и ангелы расположены на южном и северном склонах, оказываясь реально друг против друга.

При размещении сцен древнерусские художники учитывали точки зрения, с которых они будут восприниматься. Медальон с поясным изображением Пантократора в куполе помещался так, чтобы он одинаково хорошо был виден и в восточной (у алтаря), и в западной (у входа) частях здания. В искусстве нового времени композиция, построенная по правилам перспективы, рассчитана только на одну главную точку ее восприятия, при которой яснее выступают все особенности изображения. В византийском и древнерусском храме зритель, рассматривая развернутые в пределах одной плоскости изображения, не связан выбором точного места для их восприятия.

В каждой древнерусской фресковой композиции освещение передается как рассеянное, т. е. не имеющее определенного источника. В связи с этим иллюзионистически изображенное живописными средствами освещение не смешивается с естественным, поступающим через двери и окна в храм. Лучшее всего освещались самые ответственные части церкви, в которых живописцы обычно располагали наиболее значительные по смыслу композиции. Это — купол и абсида.

В древнерусском храме композиции рядом расположенных сцен не существуют изолированно, но тесно связаны друг с другом. Часто принципы построения многофигурных сцен, находящихся одна под другой в нескольких регистрах, тождественны. Так, например, на восточном своде Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (XII в., рис. 5) под сценой «Сретение» представлено «Явление Христа апостолам», а ниже — «Рождество Иисуса Христа». Все три композиции основаны на принципе движения, идущего справа и слева к центру, где проходит их общая ось. Так, храм, к которому направляются Богородица с Иосифом с одной стороны и Симеон и Анна — с другой, составляет центр верхней сцены. Под ним по той же вертикальной линии расположена фигура Иисуса Христа, к которому обратились апостолы, а ниже — высокая узкая пещера, к которой наклонились ангелы.

Обычно древнерусские живописцы включали в свои изображения реальные проемы окон, дверей, детали архитектуры оформляемого ими храма, не опасаясь их, а потому не обходя их. Так, в церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде (XIV в.)

в сценах «Вознесение Иисуса Христа» (рис. 6) и «Введение во храм Богоматери» центральную ось композиции составляют реальные окна собора. В каждой из этих сцен окно делит группу изображенных персонажей на две равные части. Оно составляет основной четко построенный геометрический элемент, контрастирующий со сложными очертаниями боковых композиционных пятен.

Подобное умелое включение архитектурных элементов в живопись, которым прославились вологовские мастера, встречается также и в фресках Сопочан в Сербии (XIII в.), где приемы включения архитектурных деталей в композиции близки к вологовским. В сцене «Сретение» в Сопочанах реальное окно органично включено в стену изображенного кивория, по сторонам от которого стоят Богоматерь и Симеон.

В фресках Вологова окна служат иногда в качестве границы, отделяющей одно изображение от другого. Таким способом, например, разграничены сцены «Обручение Марии» и «Моление о чаше». Вообще вологовским мастерам свойственна необыкновенная гибкость в приспособлении живописи к архитектуре. Иоанн Дамаскин представлен наклонившимся, так как в верхней части композиции, заключенной в квадратное обрамление, проходит балка, отсекающая часть фона вверху, как раз в том месте, где должна была бы находиться голова святого, если бы он стоял прямо.¹⁵

Известны случаи, когда архитекторы шли навстречу живописцам, изменяя строение храма, если это было необходимо для размещения фресок. Так, например, в церкви Георгия в Старой Ладоге в южной абсиде отсутствует нижнее окно, необходимое здесь по архитектурным принципам.¹⁶ В южной абсиде помещена композиция «Чудо Георгия о змие», которой придавалось особое значение в оформлении церкви. Очевидно, место этой фрески было определено еще в процессе возведения храма, и архитектор отказался от того, чтобы прорезать стену окном, могущим помешать живописной сцене.

В монументальной древнерусской живописи пропорции и размеры изображенных фигур зависят от архитектуры храма, его величины. Христос-Пантократор в куполе служит мерилom масштаба: он должен быть больше всех включаемых в роспись персонажей. Иисус Христос находится в самом значительном месте, ведь сфера купола завершает центральное пространство храма. Фигура Иисуса Христа приковывает взгляд зрителя не только благодаря своим размерам и не только благодаря тому месту, которое он за-

¹⁵ См.: М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Вологовом поле. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967, стр. 76—87.

¹⁶ См.: В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы. — Сб. «Древнерусское искусство XV—начала XVI веков». М., 1963, стр. 16.

нимает в здании, но и потому, что он находится на вогнутой поверхности купольной сферы.¹⁷ Это последнее обстоятельство подчеркивает необычность, значительность представленного персонажа.

Одной общей идее подчинено и колористическое решение всего монументального цикла. Обычно верхние композиции выдержаны в более светлых тонах, чем расположенные ниже их.¹⁸ Тем самым нижние части зрительно утяжеляются — прием, необходимый для создания композиционного равновесия.

Таким образом, тесная связь монументальной живописи и архитектуры явилась основным достижением древнерусских фрескистов. Художники с помощью своих изображений стремились подчеркнуть особенности храмовой постройки. Самые значительные по темам композиции помещались в самых ответственных с точки зрения архитектуры частях здания — в абсиде или куполе. Эти композиции обычно отличались четким построением. Они были однофигурные или строго симметричные. Росписи всегда подчеркивали гладь стены, не стремились ее нарушить или уничтожить вообще. Живописцы древней Руси не представляли фреску оторванной от стены или искусственно на нее наложенной. Эта особенность древнерусских фрескистов и современных им византийских и романских художников была очень скоро утрачена живописцами последующих поколений, создававшими свою систему декора.

Принципы синтеза монументальной живописи и архитектуры, которых придерживались итальянские художники XV в., создавшие свою новую систему оформления здания, были противоположны византийским и древнерусским. Древнерусская и византийская живопись лишена архитектурных деталей, иллюзорно представленных на плоскости стены и дополняющих или изменяющих архитектуру здания. Между тем итальянские художники, наследуя иллюзионистическую традицию римской живописи античного времени, любили с помощью переданных живописными средствами пилястров или полуколонн вводить свою собственную артикуляцию стен, изменяя замысел архитектора. Таким способом они хотели не столько исправить архитектуру, сколько яснее выявить особенности своего искусства.¹⁹

Древнерусские художники никогда не пытались «уничтожить» стену, но всегда стремились ее сохранить и подчеркнуть ее плоскость. В то время как итальянские живописцы XV столетия совершенно по иным принципам разрешали проблему декора купола. Они создавали живописными средствами вместо купола круглое отверстие, через которое видна бесконечная высь. Пер-

¹⁷ См.: M. Miché lis. *Esthétique de l'art byzantin*, p. 149.

¹⁸ См.: O. Demus. *Byzantine mosaic decoration*, p. 37.

¹⁹ См.: S. Sandström. *Levels of unreality*. Uppsala, 1963, p. 16.

вым Мантенья во фресках плафона Палаццо Дукале в Мантуе изобразил в центре купола открытую галерею с прорывом в небо. Зрители, стоящие внизу, как бы не видят над своей головой купола, но видят бесконечную даль неба.

Средневековые живописцы-монументалисты, в том числе и древнерусские, развертывая композиции своих фресок в пределах одной плоскости, отказывались от сильной светотеневой моделировки, заставляющей фигуры выступать из стены и нарушать ее плоскость. Они придерживались тех принципов, от которых отказались в XIII—XV столетиях итальянцы. Вот почему уже в XV столетии умение умбрийского художника Пьетро делла Франческо строить свои фресковые композиции фризообразно, все время ощущая плоскость стены, казалось его исключительным дарованием монументалиста. Хотя в отличие от древнерусских памятников живопись Пьетро делла Франческо как бы стелется по стене и не связана органично с самим оформляемым архитектурным пространством.

Несмотря на существование иконографического канона, определявшего место той или иной сцены в храме и в известной мере сковывавшего художников древней Руси, они всегда умели цельно и едино решить пространство храма. Они не прерывали нигде живописный рассказ, покрывая изображениями даже изогнутые, неровные поверхности стен. Единство решения декора храма обеспечивалось и единством темы — отражения сакрального мира. Но не столько теологические и иконографические концепции объединяли декор храма, сколько его стилистические особенности: композиция, колорит, рисунок.

Как мы видим, достижения древнерусских художников-монументалистов были постепенно забыты и утрачены. Уже в XVII в. в росписях церквей Иоанна Предтечи и Ильи Пророка в Ярославле художники во многом отказались от тех принципов, которые выдвинули их предшественники. Небольшие по размеру многофигурные композиции с тщательно выписанными мелкими деталями покрывают ярким декоративным ковром стены храмов и напоминают станковые произведения живописи. Художники эпохи Возрождения на смену средневековой системе росписей выдвинули свою иную систему, принципов которой придерживаются живописцы-монументалисты и до настоящего времени. Однако именно изучение древнерусских фресок, некоторых особенностей средневековой системы росписей могло бы во многом оживить и обновить искусство монументалистов нашей страны.