Ю.А. МАНИН

Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи», МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Y.A. MANIN

Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» of the Stroganov Academy, restoration artist
e-mail: maninjurij@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ РОСПИСЕЙ

SOME FEATURES OF THE EXPRESS LANGUAGE OF THE MEDIEVAL MONUMENTAL LISTS

В статье рассматриваются некоторые особенности изобразительного языка росписей средневековых христианских храмов, истоки этого искусства, влияние религиозной основы на его характер. Приводятся выдержки из работ знатоков средневековой живописи философа Е.Н.Трубецкого, математика Б.В.Раушенбаха, художника-реставратора В.Д.Сарабьянова. Затрагиваются исторические судьбы этого явления в прошлом нашей страны и в настоящее время.

The article discusses some features of the pictorial language of murals of medieval Christian churches, the origins of this art, the influence of the religious foundation on its character. Excerpts from the works of connoisseurs of medieval painting by the philosopher E.N.Trubetskoy, mathematics B.V.Rauschenbach, artist-restorer V.D.Sarabyanov. The historical fate of this phenomenon in the past of our country and at the present time is touched.

Ключевые слова: средневековые монументальные росписи, особенности изобразительного языка, художественная организация пространства.
Keywords: medieval monumental paintings, features of the pictorial language, the artistic organization of space.

Особенностью современной монументальной живописи в нашей стране можно считать появление и одновременное сосуществование росписей, выполненных в совершенно разных стилях, «говорящих» со зрителем на разных изобразительных языках. Отчасти это объясняется доступностью для изучения великих произведений мирового искусства как прошлых эпох, так и недавнего времени, желанием одних художников следовать той или иной традиции, других — искать свой неповторимый почерк. Среди заказчиков росписей (ведь монументальная живопись, как правило, является заказной работой) сейчас тоже нет единства в пристрастиях.

Если стиль росписи во многом зависит от художественного вкуса художника-монументалиста и заказчика, то изобразительный язык формируется на основе определенного мировоззрения человека или группы людей, связанных между собой общими социальными, национальными или религиозными идеалами. В неизменном виде он может существовать длительное время независимо от сменяющих друг друга стилей живописи. В этой связи, нам представляется интересным рассмотреть некоторые особенности изобразительного языка средневековых христианских росписей и феномен возвращения этого языка в наше современное монументальное искусство.

Свои системы изобразительных приемов были созданы уже в эпоху Древнего Египта и античной Греции. Египетские мастера сочетали плоскостно-декоративный стиль росписи с реализмом в передаче характера и пластики изображаемых персонажей. Они умели передавать разнообразие природного мира и предметов, окружающих человека, избегая при этом иллюзорности. Греческие художники, изучая пропорции природных объектов, в том числе человеческого тела как «меры всех вещей», создали гармоничное пространство интерьера, мастерски сочетая в нем архитектурную конструкцию, скульптурный и живописный декор.

В начальный период распространения христианства религиозная и светская живопись сохраняли античные традиции и обладали общим изобразительным языком, набором техник и приемов. В средние века в храмовой живописи на «античном фундаменте» возник свой особый язык. Со временем, вследствие изменения общественного сознания в христианских странах, изобразительный язык средневекового искусства был вытеснен на периферию художественной жизни, но не исчез. В XX веке в России и на Балканах вновь возник интерес к этому искусству,

появились художники, воспринявшие его особенности и приёмы как свои. Это стало возможным, во многом, благодаря труду реставраторов, раскрывших древнюю живопись из-под копоти и позднейших записей. Сейчас храмовые росписи, выполненные в традициях средних веков, стали частью современной монументальной живописи.

Рассматривая причины возрождения определенных эстетических традиций и технико-технологических приемов стенописи данного периода, следует разобраться, как религиозная основа этого искусства повлияла на его характер. Воспользуемся для этого работами трех знатоков средневековой живописи. Это очерки о русской иконе Евгения Николаевича Трубецкого, русского философа, который дал первое целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской живописи; работа «Пространственные построения в живописи» академика Бориса Викторовича Раушенбаха, крупного математика и одновременно глубокого исследователя изобразительного искусства и средневековой живописи в частности, и книга «Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге» Владимира Дмитриевича Сарабьянова, выдающегося реставратора и исследователя древнерусского искусства.

Б.В.Раушенбах писал о том, что подавляющее большинство интересующих нас росписей находится в христианских храмах и изображает Христа, Деву Марию, силы небесные, святых, ветхозаветные и евангельские сцены и события церковной истории. Однако эта живопись не может рассматриваться как простая иллюстрация к тексту Библии или описываемых церковным преданием событий, как своего рода пособие для неграмотных. Ее ритуальное назначение — способствовать молящемуся войти в общение с Богом, изображенными святыми и в целом с небесной церковью [1]. Эта особенность не могла не сказаться на ее цветовом, композиционном и пространственном построении. Например, желая привлечь внимание зрителя к главному персонажу или сюжету росписи, художник в изображении второго плана часто направлял ребра архитектурных сооружений к смысловому центру композиции, при этом появлялись черты обратной перспективы в изображенном пространстве, что приводило к изменению восприятия этого пространства в целом. Такое построение рождало ощущение «наплывания» изображения на зрителя, он как бы становился соучастником происходящего или лицом к лицу с изображенными персонажами [2].

Похожие впечатления от стенописи XII века приводит в своей книге В.Д.Сарабьянов, когда говорит об изображениях, написанных по абстрактному гладкому фону. «Фигуры не связаны с этой почти нейтральной изобразительной средой пространственно, они не имеют в ней точки опоры, а как будто наложены поверх нее, благодаря чему создают новый пространственный план и оказываются выдвинутыми к зрителю… Фигуры… как будто выходят из стены и иллюзорно существуют в трехмерном пространстве храма, сохраняя при этом свою бесплотность… Образы не просто существуют в этом новом сакральном пространстве; они находятся в активном взаимодействии друг с другом и со зрителем, что выражается через постановку фигур, повороты голов, взгляды, жесты». Упоминая роспись в барабане Георгиевской церкви, он пишет: «построение фресок… создает законченную *пространственную* композицию (курсив Ю.А. Манина), где со всей определенностью расставлены смысловые акценты, раскрывающие программное содержание данной росписи» [3].

Таким образом, оба исследователя отмечают характерные свойства средневековой религиозной живописи — ее повышенную обращенность к зрителю и способность насыщать пространство интерьера новыми качествами. Вторая из перечисленных характеристик вообще свойственна монументальной живописи, но средневековая живопись обладала в этом смысле особой силой благодаря своему активному взаимодействию с архитектурой. Внутреннее храмовое пространство художественно организовывалось с помощью единой структуры связей, направлений форм, линий и цветовых пятен живописной композиции, и эта система, в свою очередь, органично входила в архитектонику [4] храма. Человек, попадая под своды церкви, как бы погружался в особый целостный мир, пронизанный незримыми духовными «силовыми линиями», «мир, собранный воедино божественной благодатью, таинственно преображённый в соборное тело Христово» [5].

Художественные средства для создания архитектурно-живописных композиций, способных вмещать в себя такой грандиозный образ, средневековые мастера унаследовали от античного искусства. В этом убеждаешься, рассматривая скульптурные группы и рельефы, выполненные прославленными древнегреческими мастерами, а также древнегреческую вазопись, где живопись многофигурных сцен и орнаментов с быстрым и живым рисунком, как правило, подчинена форме сосуда, который является архитектурной основой росписи.

Особенности средневековой живописи складывались в течение нескольких столетий. Вначале художники пользовались широчайшим набором изобразительных средств и приемов античной живописи. Постепенно отошли в прошлое повышенная натуралистичность и интерес к изображению глубокого пространства. Возник новый изобразительный язык, более лаконичный и выразительный, безразличный к строгому соблюдению какой-либо перспективной системы. Появилось дополнительное «чувство свободы», которое позволяло средневековому мастеру в целях повышения выразительности образа, а также в тех случаях, когда этого требовала композиция, изменять пространственные построения и видимые формы предметов. Стремление к увеличению информативности привело к изображению отдельных частей предметов повернутыми таким образом, чтобы их можно было лучше «разглядеть». Предмет, например, стол, чаша мог изображаться одновременно с нескольких точек зрения. Вошли в употребление почти забытые приемы, возникшие еще в искусстве Древнего Египта. Так, иерархические соображения часто приводили к увеличенному изображению главных персонажей. В изображениях какой-либо местности или архитектуры стали употреблять приемы, которые используют и сейчас, но не в живописи, а при черчении топографических планов.

Подробнее стоит остановиться на одном любопытном приеме. Академик Б.В.Раушенбах назвал его методом сечений и описал следующим образом [6]. «Сюжеты, связанные с религиозными преданиями, поставили перед средневековыми мастерами задачу одновременного показа в одной композиции событий, происходящих в реальном трехмерном мире и в мире мистическом, который мыслился тоже трехмерным, но ирреальным, невидимым. Более того, нередко оба эти трехмерных мира, «видимый» и «невидимый», предполагались существующими не только одновременно, но и в одном и том же пространстве, причем не независимо друг от друга, а тесно взаимодействующими. Для показа этих двух миров одновременно художники использовали прием, сводящийся к методу сечений (широко применяется в черчении). Сутью этого метода является прерывание изображения одного пространственного слоя, когда надо переходить к изображению другого. Примером использования такого приема могут служить композиции на тему Успения Богородицы.

Согласно церковному преданию, Богоматерь скончалась, окруженная скорбящими апостолами, а ее душа (изображаемая в виде мла-

денца) была взята на небо явившимся для этого Христом. Эти два события — кончина Марии в окружении апостолов и взятие ее души Христом — происходили одновременно, в одном пространстве, но первое — в реальном плане, а второе — в мистическом. Пользуясь методом сечений для изображения этих двух областей, художники разделяли четкой линией пространство фона (на котором часто изображалась архитектура) и мистическое пространство, выделяя последнее еще и особым цветом. Мистическое пространство остается невидимым для окружающих ложе Марии. Никто не смотрит на Христа, хотя совершенно очевидно, что его появление среди учеников потрясло бы их.



Рис. 1. Успение Богородицы, 1315–1320 гг. Константинополь, монастырь Хора, мозаика

Желание как можно более четко обозначить видимую границу сечения, позволяющую одновременно показать две сосуществующие области пространства, привело к тому, что с начала XIV века эта граница особенно часто подчеркивалась не только цветом, но и изображением непрерывного ряда ангелов, расположенных вокруг фигуры Спасителя. С одной стороны, это как бы сопровождающие Христа небесные силы, а с другой — подчеркивалось коренное различие между обоими слоями пространства. Эти ангелы писались монохромно, причем цвет выделенного сегмента являлся основным тоном их изображений, что символизировало неразрывную связь между ними и одновременно делало ангелов как бы «невидимыми», соответственно природе ограниченной ими области».

Не углубляясь далее в анализ изобразительного языка средневековой живописи, скажем только, что его особенности позволяли наиболее полно и верно передавать представления христиан о Боге, о мире и о человеке. Заветной мыслью этого искусства, по словам Е.Н.Трубецкого, была надежда на восстановление нарушенного строя и лада во всем тварном мире, в падшем «зверообразном» человечестве, находящимся

под властью «стражей бесовских» [7]. «Чтобы этот разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном совете живоначальной Троицы». Основная тема этого искусства — гимн любви как «той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос» [8].

На смену средневековому искусству пришло искусство Нового времени, «которое поставило своей главной целью показать окружающий человека мир в его естественном виде так, чтобы изображение было как бы «окном в материальный мир». Оно должно было отказаться от свойственных средневековому искусству приемов. Мастера Ренессанса прокладывали новые пути искусству, делая его все более и более осязаемым, где даже глубоко символическое «нуждалось в достоверности, телесности, объемности изображения» [9]. Это накладывало свои ограничения в изобразительном языке и сужало область изображаемого в живописи.

В XVI–XVII вв. процесс перехода от изображения сущности явления к иллюзионистскому стремлению писать все так, чтобы написанное по возможности приближалось к видимой картине реального мира, развился и в русском искусстве» [6].

Расцвет этого искусства в нашей стране пришелся на XIX — начало XX столетия. Затем поиск повышенной выразительности в живописи и, в связи с этим, стремление очистить изобразительный язык от наработанной уже рутины привели одних художников к обновленному реализму, других — к авангардному и абстрактному искусству, третьих — к попыткам возродить средневековые традиции. Всех этих и еще многих непохожих друг на друга художников, как нам кажется, объединяло стремление уйти от фальши и фотографического правдоподобия в живописи, иными словами, стремление не только и не столько отображать природу, но творить подобно природе.

Возвращаясь к заявленной теме и подводя итог, можно сказать, что с постепенным, трудным возрождением христианского мировоззрения в современной России после десятилетий государственного атеизма мы наблюдаем, как мало-помалу возрождается, проходя через искушение коммерцией и дурновкусием, становится вновь актуальным христианское монументальное искусство со своими высокими эстетическими ориентирами, традиционным изобразительным языком и поиском своей художественной правды.

Примечания:

1. Понятие «Небесная церковь» охватывает главу церкви — Христа, силы небесные (архангелов, ангелов и т.д.), верующих, перешагнувших смертный порог в вечную жизнь, многие из которых признаны святыми. Это понятие раздвигает видимый повседневный мир человека, дает возможность поддерживать молитвенную связь с членами небесной церкви и тем укреплять свои духовные силы, получать помощь. Христианское изобразительное искусство помогает представить адресата молитвы живой, слышащей и действующей личностью.

2. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — Москва: Наука, 1980. — 288 с.

3. *Сарабьянов В.Д.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге Фрески. История. Архитектура. — Санкт-Петербург: БЛИЦ, 2016. — С. 165.

4. Архитектоника (греч. ἀρχι — «главный» и τεκτον — «строить, возводить») — в прямом переводе означает «главное устроение» (или основное строение). Обозначает главный (основной) принцип построения и общую систему связей между отдельными частями композиции художественного целого. Архитектоничность — основное качество композиции. Гармоническое внутреннее строение произведения.

5. Здесь традиционное представление христиан о Церкви как о Теле Христовом и о Христе как о его Главе. См. об этом: Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. — Москва: ИнфоАрт, 1991. — С. 101.

6. *Раушенбах Б.В.* Указанное сочинение. Изложены тезисы, размещенные на с. 148–162.

7. *Трубецкой Е.Н.* Указанное сочинение. — С. 93.

8. *Трубецкой Е.Н.* Указанное сочинение. — С. 95, 99.

9. *Баткин Л.М.* Диалогичность итальянского Возрождения // Советское искусствознание. — Вып. 2. — Москва, 1977. — С. 87.

Список литературы:

1. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — Москва: Наука, 1980. — 288 с.

2. *Сарабьянов В.Д.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге Фрески. История. Архитектура. — Санкт-Петербург: БЛИЦ, 2016. — 360 с.

3. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. — Москва: ИнфоАрт, 1991. — 112 с.