Богданова Анна Дмитриевна,
кандидат педагогических наук,
старший преподаватель Псковского филиала Российской международной академии туризма

Шулакова Тамара Васильевна,
кандидат искусствоведения (Псков)

ПСКОВСКИЕ ФРЕСКИ В СТАРИННОЙ СТОЛИЦЕ ПОЛЬШИ

Монументальная живопись древнего Пскова – предмет особой гордости нашего города. Многим известны:

- грандиозный ансамбль фресок XII века Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря – дар-урок Византии юному Пскову;
- таинственный собор Рождества Богородицы на Снятной горе – самая первая «проба пера» псковичей в искусстве настенных росписей (1313г.);
- «Домантовы» фрески вт. пол. XIV века, что явились из-под земли как чудесный плод многолетних раскопок археологов и хранятся ныне в лучшем из музеев – Эрмитаже;
- Наконец, вершина псковской школы – невероятной красоты архитектурно-фресковый ансамбль церкви Успения Бого-

матери в селе Мелетово (1461/62 гг., с фресками 1465 г.) в сорока километрах от Пскова.

Мелетово, ц. Успения Богоматери. 1461/62 гг.

Ангел летящий. Фрагмент фрески из ц. Успения Богоматери. 1465 г.

Однако этот замечательный список следует дополнить еще одним шедевром – фресками, покрывающими стены и своды часовни в сердце Польши – в капелле Св. Креста Вавельского кафедрального собора.

В 1470 году, вскоре после завершения работ в Мелетово, псковские мастера были приглашены в Польшу самим королем Казимиром IV (1447-1492), чтобы расписать в Вавельском кафедральном соборе часовню Святого Креста, которая должна была стать его усыпальницей.

На протяжении многих веков Вавель являлся резиденцией польских королей, а Вавельский кафедральный собор — местом их торжественной коронации и погребения. Собор был построен в 1364 году и впоследствии дополнен многочисленными реконструкциями и надстройками, причудливо сочетая в себе различные европейские стили. Так, в 1447-1492 годах в кафедральном соборе была возведена часовня Святого Креста.

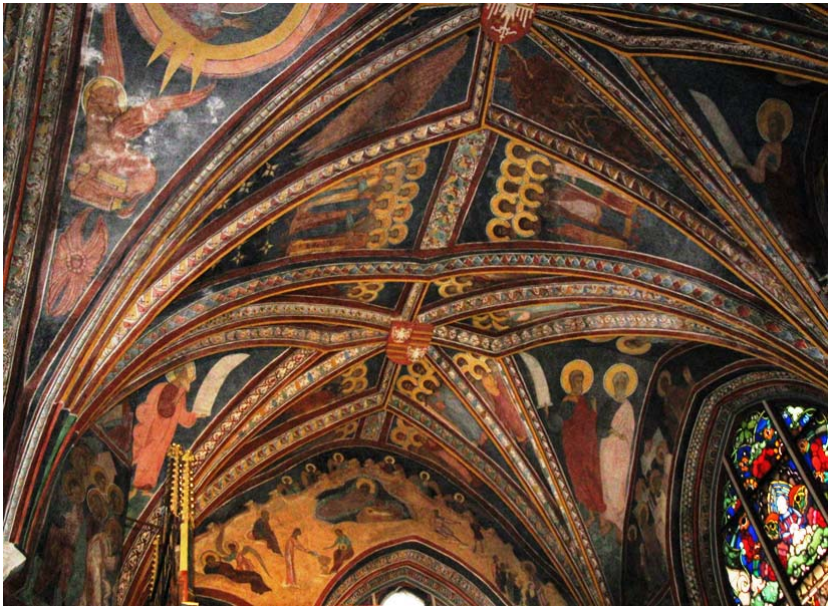
Вавельский кафедральный собор. Польша.

План Вавельского кафедрального собора с капеллой Св. Креста (№ 45).

То, что росписи в капелле Св. Креста были выполнены псковскими мастерами, сомнений не вызывает. Во-первых, на это указывает ктиторская надпись. Во-вторых, современная польская исследовательница Анна Ружицка-Брызек приводит в пользу этого ряд убедительных аргументов[1], с которыми согласился выдающийся русский ученый В. Н. Лазарев[2]. (Так, некоторые фонетические особенности ктиторской надписи на северной стене, такие как смешение согласных Ц и Ч («доконцали» вместо «докончали»), чередование Ш и С («шию» вместо «сию»), присущи исключительно псковскому диалекту. На связь с псковской традицией указывают типы ликов: удлиненный овал, обведенный широкой коричневой тенью, сильно сужается к подбородку, глаза с полукруглыми или острыми – треугольниками – подглазными тенями и более всего – носы «башмачком». Типы фигур также имеют близкие параллели в произведениях, возникших в псковской художественной среде. Драпировки одеяний находят многочисленные аналогии в псковских памятниках. Так, простой орнамент из белых рядов точек жемчужин находит в вавельских фресках обильное применение. С точки зрения художественной экспрессии, считает исследовательница, вавельские фрески имеют характер преимущественно псковский. О нем свидетельствует глубоко драматическое настроение некоторых сцен, а также близость позднепалеологовским традициям, связанным с творчеством Феофана Грека, что прослеживается и в Пскове до конца XV века.)

Первый вопрос: как здесь оказались псковские росписи? Ответ находим в истории королевской семьи. Пригласив псковских мастеров, король Казимир – сын короля Польши, основателя династии Владислава Ягайло, видимо, выразил свою привязанность к семейной традиции. Дело в том, что матерью Владислава Ягайло была тверская княжна Иулиания, внучка казненного татарами тверского князя, св. мученика Михаила, и сам король Владислав тяготел к русским обычаям и культуре (при дворе король постоянно держал русских подданных разного ранга, любил слушать игру русских музыкантов и даже, выезжая на охоту, придерживался русских традиций[3]). Выбор художников для росписи капеллы-усыпальницы можно также объяснить час-

тым пребыванием короля в родном для него Великом княжестве Литовском, находившемся в непосредственном соседстве с северо-западными русскими землями.



Своды капеллы Святого Креста Вавельского кафедрального собора. XV в.

Но наиболее интересен вопрос о том, как русское живописное искусство соотнеслось с абсолютно католическим и готическим пространством, притом что в традициях готики архитектура осуществляет синтез на основе безусловного подчинения живописи и скульптуры. Удалось ли псковским мастерам создать цельное, канонически верное повествование в сложном, дробном, сегментированном пространстве готической капеллы?

В Византийском мире православной живописи уже к XI-XII вв. сложился и утвердился канон росписи храмов. При этом храмовое пространство четко разделяется на глубоко догматически и художественно осмысленные зоны:

1. Зона подкупольного пространства мыслится в живописи как Космос – обиталище Бога и небесных сил.

2. Зона сводов и верхних регистров росписи храма представляет своеобразную географию (Топос). Здесь представлены сцены из жизни Христа на земле, рассматривая которые мы совершаем паломничество по Святым местам, будучи в одном храме. При этом нет двух похожих храмов в Византийском мире, потому что персонажи и сцены на криволинейных пространствах ведут еще диалог между собою. Их места не всегда строго фиксированы, и при прочтении программы мы получаем неповторимый богословский аспект, нужный данному кругу заказчиков, времени и изографам.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. XII в.

3. Эта тема продолжается на стенах среднего регистра: с каждым новым ярусом, опускаясь сверху вниз, роспись следует принципу исторического календаря (Хронос). Тема цикличности, повторяющихся в евангельской истории событий / праздников в соответствии с церковной службой держит всю роспись.

4. В самом нижнем регистре – святые подчеркнуто прямолично обращены к тем, кто пришел в храм. Диалог в высоких сферах кругового пространства может и должен включать прихожанина. Именно он тогда становится центром, а диалог / молитва резко актуализирует вечные истины христианства, обращенные как к отдельной личности, так и к соборному единству верующих здесь и сейчас. Категория вечности входит в современность и создает единство верных вне времени – «ныне и присно и во веки веков».

Вся роспись способствует образованию единого соборного молитвенного пространства, главная ее задача – раскрытие спасительного замысла Бога о человеке, о Боговоплощении при активном участии – сомолитвенном труде Преображения – всего этого огромного мира и Человека в нем.

Такова в общих чертах программа монументальной росписи православного канонического храма, которая обогащается на практике актуальными акцентами, особыми эмоциональными камертонами живописи в разных частях храма и многочисленными сложно уловимыми нюансами взаимоотношения фресок через пространство, делая его абсолютно неповторимым.

В данной краткой статье нашей задачей в первом приближении является экспликация этой идеальной схемы на фресковую роспись, выполненную псковскими мастерами в крохотной капелле Святого Креста при кафедральном соборе в Вавеле, с тем, чтобы увидеть, как взаимодействует католическая готическая архитектура с православной живописью. Эта статья – эскизный ответ на сложный вопрос: достигнут ли здесь синтез искусств и на какой основе? Задачу эту можно попробовать разрешить через беглый анализ программы росписи и некоторых знаковых композиций.

Прежде всего отметим, что пространство маленькой готической капеллы в принципе априори не предназначено для фре-

сковой росписи, которой нужны большие свободные стены и полусферические очертания сводов. В нашем варианте малой польской часовни готические ребра сводов / нервюры напряженно и агрессивно дробят своды и стены на крохотные, асимметрично вытянутые сегменты, в которые трудно «втиснуть» даже однофигурную миниатюру, зато огромные окна, забирающие почти все пространство у стен, сплошь заполнены поздней, но родной по духу готике, витражной живописью. Соседство с ней не служит, как кажется в первом приближении, на пользу фрескам, эти две принципиально разные живописные системы обычно «отталкиваются» друг от друга.

Таким образом, мастера, приехавшие выполнять королевский заказ, столкнулись здесь с наиболее неподходящей ситуацией для создания фресковой росписи: сложно, почти невозможно изначально сопрячь византийскую систему росписей храма с готической формой маленькой часовни.

Однако псковичи, чье мировоззрение и ментальность были сформированы пограничным положением вольного города и постоянными экстремальными ситуациями, сложностей не боялись и отличались, как считают исследователи феномена нашей древней культуры, особым, неповторимым складом художественного мышления, творческим новаторским характером[4].

Обратимся к рассмотрению росписи верхних зон маленькой капеллы. В замке свода – изображение Богоматери «Знамение», затем следует Христологический цикл: «Благовещение» (в верхнем регистре), «Евхаристия», на следующей стене: «Сон Иосифа», «Поклонение Волхвов». Верхний регистр люнетов западной стены изображает: «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», на северной стене на том же уровне даны: Отцы Церкви и «Вход в Иерусалим».

С одной стороны, это очевидное следование канону, потому что здесь есть миссионерская тема и хронология исторического Евангелия. С другой стороны, совершенно неожиданным для православия является догматическое и художественное решение здешней условно называемой «купольной зоны». Это касается именно архитектурной предопределенности. Сравним, например, роспись скуфьи купола Спасо-Преображенского собора в Мироже, в грандиозном пространстве которого разворачивается

многорегистровая триумфальная композиция «Вознесения Христова».

Роспись скуфьи купола Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря.

В миниатюрной готической капелле по определению не представляется возможной ни одна из принятых здесь канони-

ческих сцен. Жесткое рассечение нервюрами пространства на крохотные остроугольные сегменты исключает вообще всякую цельность композиции. Задача оказывается практически неразрешимой.

Однако псковские мастера создают в Вавеле совершенно уникальную, не знающую аналогов композицию на основе изводов «Знамения» и «Этимасии», которые главенствуют на сводах.

Роспись сводов капеллы Св. Креста в Вавельском кафедральном соборе.

Их нужно читать не по отдельности, следует смотреть в целом, сопрягая все изображенное на своде капеллы, который в этом случае может читаться так:

«Богоматерь Знамение» – это «врата», по слову Иезекииля (44:1-2): «И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены.

И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими; ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены».

Далее обратимся к польской исследовательнице, которая, на наш взгляд, очень удачно «прочла» смысл сводов капеллы:

«Близкое соседство образа Марии с Етимасией на своде капеллы позволяет точно определить догматический смысл… целого… Поскольку на троне Етимасии нет ни кодекса Евангелия, ни креста, относящихся ко второму лицу Троицы, данное изображение, без сомнения, осознается как передающее само присутствие Бога в аспекте воплощения, совершенного через Марию. Следовательно, именно к извечному Богу в символе Престола уготованного обращено восхваление всеми девятью ангельскими хорами, изображенными вокруг. К воплотившемуся же Богу, т. е. Христу в лоне Марии, обращены четыре апокалипсических существа, которые, начиная с Григория Богослова, а затем в западной экзегезе у Роберта Льежского, символизируют четыре тайны из жизни Иисуса: ангел – Воплощение, телец – Страсти, лев – Воскресение, орел – Вознесение.

Не подлежит сомнению, что изображение Марии было помещено над входной аркой в соответствии с символическим отождествлением ее с вратами из пророчества Иезекииля (44:2), общепринятыми как на Востоке, так и на Западе.

Другая обязательная часть византийской программы – изображения пророков, персонажей Ветхого Завета, которые обычно помещались в барабане главы, нашли достойное место в крайних полях – люнетах, охватывающих стрельчатые вершины восточной и западной стен. Сгруппированные по двое, они различаются типами лиц, одеяниями, иногда атрибутами и формой свитков… С восточной стороны это Захария и Малахия, Моисей с Неопалимой Купиной и Исайя со щипцами; с западной – Михей, Иеремия, Аггей и Иоиль; Давид (?) и Иезекииль с дверьми; Аарон с жезлом, Иаков с лествицей, Симеон (?) и Даниил. Эти 14 ветхозаветных персонажей, находясь на участке перехода от свода к стенам, являются, как и в византийских храмах, важным звеном между сферами трансцендентного Бога и Его земной жизни. Именно эти пророки предрекли воплощение Сына Божьего. События, предсказанные и проповеданные ими, иллюстрированы в евангельском цикле, размещенном ниже на стенах. Связи такого рода часто прослеживаются в сопоставлении фигуры пророка с расположенной непосредственно под ним сценой или… в рамках композиции определенного склона свода и участка стены под ним. Такая продуманность программы свиде-

тельствует о высоком интеллектуальном уровне ее создателей», – подчеркивает польский автор[5].

Думается, что это говорит еще и о грандиозной креативности псковских мастеров, которые создали из самого неудобного пространства маленьких готических сводов феерически триумфальную картину порядка / Космоса, образ Церкви торжествующей. При этом по теме и идее псковичи остались в рамках православного канона, воплощение же его абсолютно уникально и художественно необычайно изобретательно: графическая раздробленность сводов стала «работать» на создание иерархических мини-композиций (ангелы, архангелы, апостолы, пророки и т. д.), но все вместе парадоксально собралось в единый соборный хор из небесных сил и сонма святых, славословящих Бога – Спасителя мира.

Итак, рассматривая роспись только в верхней зоне сводов капеллы, мы убеждаемся, что великолепная русско-византийская живопись, безусловно, ведет за собой и – даже подчиняет себе – архитектурные членения изысканно-хрупкой католической готики. В мировой культуре такие примеры единичны, ибо готика, без сомнения, является вершиной католического вероисповедания и одним из самых сильных стилей Европы, в котором господство архитектуры признано на уровне аксиомы (готическая скульптура с ее вытянутыми пропорциями следует вертикалям храма, витражи активно усиливают устремленность ввысь).

Посмотрим на вторую зону росписей. «Евангельский цикл начинается с юго-восточного угла капеллы в верхнем регистре… Композиции идут слева направо в соответствии с хронологией евангельских событий и затем столь же последовательно тремя регистрами нисходят к нижнему поясу…»[6]. Таким образом, здесь мы тоже сталкиваемся с довольно точным следованием канону. Но при этой последовательности изложения земного пути Христа художникам не хватало открытых значительных пространств стен, привычных в византийско-русском храме. Они в высшей степени оригинально выходят из положения в целом ряде замечательных композиций. Рассмотрим, например, «Шествие на Голгофу» (стык западной и северной стен).

«Шествие на Голгофу». Стык западной и северной стен капеллы Святого Креста Вавельского кафедрального собора.

Изначально, в обычном варианте, это протяженная многофигурная композиция, но вавельская фреска, остроумно соеди-

няя острый стык западной и северной стен, легко перекидывается с одной на другую и дает огромное количество дополнительных толкований. Обычная композиция представляет мотив шествия, усиливая тему предательства, плача, обреченности Христа в последние минуты. Псковские мастера в готической часовне, изображая на северной стене Христа, оглядывающегося назад, делают замечательное открытие: взгляд Христа проникает сквозь реальное угловое пространство капеллы и встречается с взглядом Богородицы, подле которой стоит Иоанн Богослов. Эти двое верных – реальная опора для Христа, и Христос для них – единственная реальная опора во веки веков. «Глагола Матери Своей: Жено, се, сын Твой. Потом глагола ученику: се, Мати твоя» (Ин. 19:26-27). Они уже образуют церковь Христову: «ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:19). Это глубоко вероучебный и точный аспект, это то страдание, которое дает будущее и дает смыслы христианской жизни.

Псковские изографы усиливают свой интерактив: готика начинает работать в сжатом пространстве, где между двумя стенами надо представить себе реального человека, который попадает «под обстрел» этих взоров в экстремальной ситуации выбора. Одновременно в сцене, которая пронизана живыми токами взглядов персонажей, есть масса тонких нюансов. Нельзя не восхититься явно портретно изображенной группой рыцарей в европейских доспехах XV века вокруг Христа, вся сцена корреспондируется с огромным количеством европейских картин на подобный сюжет. (Это легкое нарушение канона делает фреску очень живой, и она явно адресуется к польскому окружению псковских художников в Вавеле, демонстрируя заодно чуткость и знание западноевропейской традиции, а также мягкий юмор псковичей по отношению к ней и изображенным персонажам.)

Любопытно и колористическое решение фрески: ведущие Христа на распятие представлены в холодной гамме, а сторонники Христа – в теплом насыщенном цвете жертвенности и любви (колорит, кстати, излюблено псковский, контрастный – вишнево-серебристый, рефтяной). Так фреска, расположенная на двух плоскостях под углом друг к другу, сразу «попадает в

глаз», мгновенно дает возможность проникнуть в ее смыслы только за счет цветового контраста.

Бокаччо Бокаччино (1468-1525).
Несение креста и обморок Марии Девы.

Итак, опять изначально, вослед нашим фрескистам, сталкиваемся с явно неудобоваримой позицией для живописи, из которой псковские мастера извлекают максимально возможное усиление позиции, перепрограммируя ее «с минуса на плюс», изобретая новаторские приемы для создания атмосферы диалога о вере, нагружая неожиданными, смелыми, новаторскими решениями, как с точки зрения догматического канона, который они углубляют, так и с точки зрения великолепной свежей художественной подачи.

В контексте наших вопросов совершенно очевидно, что готические членения окончательно отошли на второй план; они подчинились фреске! Псковские мастера блистательного XV века создали Образ Божьего Храма средствами русско-византийской живописи: гармоничной, цельной, царящей и подчиняющей своей великой задаче дробную, мелкую, готическую форму архитектуры и активную пестроту поздних витражей. Побеждает древний принцип храмостроения, утверждающий смысл настенных росписей (по слову Иоанна Дамаскина: «Приведи в храм язычника и покажи ему веру на стенах его»), побеждает мощная псковская художественная школа.

Наши выводы подтверждают и обычные туристы:

«Мы смотрели Вавельский Королевский замок. Потом сходили в Вавельский собор. Здесь можно долго рассматривать всевозможные усыпальницы и надгробия королей и королев, ходить по всем капеллам и разглядывать скульптуры уснувших людей в непринужденных позах, любоваться полированным мрамором, золотом, серебром... Как неожиданно в капелле св. Креста увидеть русские псковские фрески. Видно, что художникам было очень неудобно вписывать композиции в непривычные пространства сводов с нервюрами и стен со стрельчатыми окнами. И все же эти византийские фрески производят гораздо большее впечатление, чем золоченые ангелы и мраморные парящие святые...»[7].

«Эти фрески производят ошеломляющее впечатление: современному человеку … "странно" видеть на стенах готической часовни прекрасные древнерусские росписи, созданные в традициях византийской живописи. Между тем это не единственный пример культурного единства средневековой Руси и Европы. Польский король Владислав II Ягелло (1386-1434) неоднократно приглашал в Польшу русских мастеров, поручив им расписать собор в Сандомире, здание коллегиума в Вислице, часовню замка в Люблине (фрагменты этих росписей сохранились и поныне). Приглашенные королем Казимиром русские мастера, помимо часовни Святого Креста, расписывали также Вавельский замок и собор в Гнезно. Русская культура всегда была неотъемлемой частью европейской культуры…»[8], более того – одной из вершин этой культуры.

[1] Ружицка-Брызек А. Росписи капеллы Казимира Ягеллона на Вавеле // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова : сб. ст. – М. : Северный паломник, 2008. – С. 220-238.
[2] Там же. – С .221.
[3] Там же. – С. 217.
[4] См., например: Ливщиц Л. И. Очерки истории живописи древнего Пскова. – М., 2004. – С. 437.
[5] Ружицка-Брызек А. Росписи капеллы Казимира Ягеллона на Вавеле // Древнерусское искусство… – С. 225.
[6] Там же. – С. 225-226.
[7] Автомобильное путешествие по Малопольше. Краков. Ч. 4 : Вавель // Семейный сайт Кирилла и Ани Яночкиных : [сайт]. URL: http://kirill-anya.ru/2011/poland/travel_4.html (дата обращения: 10.05.2015).
[8] Вавельский собор в Кракове // Яндекс. Словари : [сайт]. URL: https://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%B0%D0%B9%D1%88%D0%B8%D0%B5%20%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%8B%20%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0/%D0%92%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80%20%D0%B2%20%D0%9A%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B5/ (дата обращения: 10.05.2015).