

УДК 7.046.3(47)"11"
ББК 85.143(2=411.2)4-033.6-009
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446

Н.А. КИСЕЛЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСОК ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ

Надежда Анатольевна Киселева,

Псковский государственный университет,
кафедра психологии,
доцент

Ленина пл., д. 2, Псков,
Псковская область, 180000, Россия

кандидат психологических наук, доцент
ORCID 0000-0002-4343-3530; SPIN 7659-5519
E-mail: kiselevana@yandex.ru

Реферат. В статье раскрыты художественные особенности древнерусских фресок протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря города Пскова, посвященного жизни родителей Пресвятой Девы Марии, а также ее детству и юности. Рассмотрена краткая история возникновения первых художественных изображений Богоро-

дицы, житийных богородичных и протоевангельских циклов в истории мирового искусства и в монументальной живописи в период II – XII веков. В предшествующих научных публикациях внимание уделялось истории создания монастыря, раскрытию древнерусской фресковой техники и технологии, условиям сохранности фресок, а также главным персонажам и содержанию сцен. Новизна данного исследования заключается в анализе художественных особенностей композиций протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и в раскрытии более узкой темы, которая недостаточно полно освещена в специальной литературе и требует дальнейших углубленных исследований: современного восприятия древнерусских фресок. Анализируются художественные особенности дополнительных, второстепенных деталей фона фресок, являющихся уникальными по своей подробности для

средневекового периода становления христианства на Русских землях. Автор делает акцент на восприятии нашими современниками особенностей композиции и колорита фона фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря в сопоставлении с аналогичными сценами средневековой стенописи в храмах Киева, Великого Новгорода, Полоцка и других городов. Художественные композиции Спасо-Преображенского собора были разработаны по инициативе одного из образованнейших людей своего времени — архиепископа Нифонта и выполнены приглашенными в Псков для росписи стен византийскими мастерами в первой половине XII столетия. Фрески протоевангельского цикла расположены в отдельном юго-западном компартименте под хорами. Статья органично дополняет публикации, посвященные анализу евангельских сцен, Деяний апостолов, пророков и мучеников, житийного цикла Климента папы Римского, изображенных в росписях Мирожского монастыря.

Ключевые слова: Мирожский монастырь, монументальная средневековая живопись, протоевангельский цикл, фон фресок, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура.

Для цитирования: Киселева Н.А. Художественное восприятие древнерусских фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 434–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове (рис. 1) — уникальный памятник XII столетия, получивший мировую известность благодаря своей древней фресковой росписи, поражающей зрителя «как полнотой сохранности, так и качеством исполнения и догматической насыщенностью программы» [1, с. 5].

Мирожский монастырь построен по инициативе одного из выдающихся предстоятелей русской церкви — новгородского архиепископа Нифонта, а знаменитые фрески выполнены приглашенными византийскими мастерами. Как



Рис. 1. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

отмечал В.Н. Лазарев, изобразительное искусство Византии выполняло дидактическую задачу: оно давало общедоступное для населения изложение религиозных фактов, чтобы помочь памяти и активизировать воображение [2]. Фресковая роспись в храме являлась важным связующим звеном между миром горним и миром дольным, вознося восприятие, мысли и воображение верующих от материального и земного к высшему, идеальному и духовному. В росписях Спасо-Преображенского собора впервые на Руси подробнейшим образом был раскрыт догмат о Богочеловечестве Иисуса Христа.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ II—XII ВВ.

История монументальной живописи, особенности декоративных программ и иконографических изводов, а также живописная техника фресок изложены в работах Г.И. Вздорнова, Л.А. Дурново, В.Н. Лазарева, Н.В. Покровского, О. Демуса (O. Demus),

Дж. Лоудена (J. Lowden), С. Тер-Нерсисян (S. Der Nersessian) и других исследователей. Изучению псковских средневековых фресок посвящены труды И.И. Лагунина, Л.И. Лифшица, Н.Ф. Окулич-Казарина, В.В. Сарабьянова, Е.С. Семеновой, М.Н. Соболевой, Ю.П. Спегальского, В.В. Филатова, О.Е. Этингоф. В научных публикациях освещены темы евангельских сцен, Деяний апостолов, пророков и мучеников, житийного цикла Климента папы Римского в росписях Мирожского монастыря, однако подробного описания фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря нам не встретилось.

Новизна данной статьи заключается в анализе художественных особенностей композиций протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, а также в раскрытии более узкой темы восприятия деталей фона древнерусских фресок зрителями начала XXI в., которая недостаточно полно освещена в специальной литературе и требует дальнейших углубленных исследований. Под фоном понимается не только основной тон и цвет неба и позема, но и задний план композиции фресок, внешняя обстановка, в которой размещаются главные действующие лица.

Программа декорации Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря направлена на распространение идей христианства в средневековой Руси и отличается многообразием и подробностью циклов и сюжетов. Стены юго-западного компартимента целиком отведены под сцены протоевангельского цикла, который объединяет композиции, рассказывающие об истории жизни родителей Пресвятой Девы Марии, матери Иисуса Христа, о ее детстве и юности (рис. 2).

Следует отметить, что изображения Богородицы занимают очень важное место в христианской иконографии, что связано с ее исключительным значением в жизни Церкви. Первые изображения Девы Марии появляются во II – IV столетиях в катакомбах Присциллы в Риме в сценах «Рождество Христово» и «Поклонение волхвов» [3–5]. В составе Богородичного цикла история жизни Иоакима и Анны достаточно подробно иллюстрировалась уже в VI в. на колонках кивория в церкви Сан-Марко в Венеции [6]. Особое почитание родителей Девы Марии проявилось в послеиконоборче-

скую эпоху, когда их изображения стали включать в композиции, раскрывающие тему Богочеловечества Иисуса Христа.

В монументальной живописи наиболее ранние фрески протоевангельского цикла известны в церкви Санта-Мария Антиква в Риме (VIII в.), в каппадокийском пещерном храме в Кызылчукуре (IX в.). В XI–XII вв. протоевангельские циклы становятся одной из ведущих тем церковных росписей в Византии, на Балканах и на Руси. Подробный житийный Богородичный цикл из 10 сцен впервые появился в Софийском соборе в Киеве (1043–1046); в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове (1130–1140), включающем, предположительно, 24 сцены [7]; в росписях новгородской церкви Благовещения в Аркажах (1189), состоящих из 20 сцен; в росписи новгородского храма Спаса на Нередице (1199), включающей 5 богородичных сцен, в том числе наиболее редких («Иоаким читает книгу 12 колен Израилевых» и «Возвращение Иоакима») [8]. Столь значительное количество композиций протоевангельского цикла в Мирже уникально для монументальной византийской живописи и сравнимо лишь с некоторыми иллюминированными рукописями этих лет [1].

Некоторые исследователи считают, что псковская школа иконописи начинает зарождаться с XII в., а именно с того времени, когда местные изографы трудились в соборе Мирожского монастыря под руководством опытных приглашенных византийских мастеров [9]. Как можно заметить, число сцен в протоевангельских циклах значительно варьировалось, что было обусловлено необходимостью и отразить литургико-богословскую значимость композиций, и проиллюстрировать апокрифический текст. Литургической значимости цикла подчинено размещение фресковых росписей в древнерусских храмах: в церкви великомученика Георгия в Старой Ладобе (около 1167), в соборах Рождества Пресвятой Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (около 1125) и Снетогорского монастыря в Пскове (1313), в церкви Успения на Волотовом поле в Великом Новгороде (1363) и других сооружениях [10; 11].

Локализация протоевангельских циклов в храмах в зависимости от их значимости тоже различна: отдельные сцены или целый цикл

могут помещаться на стенах нартекса, наоса, жертвенника, диаконника, алтаря, параклиса, в рукавах трансепта, а также в помещениях, изолированных от центрального объема храма, символически указывая на предысторию Воплощения. Один из выразительных примеров изолированного размещения — фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове: для протоевангельского цикла отведено отдельное помещение юго-западного компартиментов под хорами (рис. 2). За многие столетия своего существования фрески были сильно повреждены и частично утрачены. К настоящему времени здесь раскрыто, по данным разных исследователей, 15 (18) композиций, расположенных в 2–3 яруса, основные сцены росписи атрибутированы и опубликована картограмма протоевангельского цикла [1, с. 71].

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Большой интерес представляют технико-технологические аспекты древнерусской стенописи, позволяющие нашим современникам воспринимать сохранившуюся монументальную живопись православного храма через восемь с лишним столетий после ее создания. Изучению свойств художественных красок, техники живописи и реставрации посвящены работы А.В. Виннера, Д.И. Киплика, Т.А. Лукьяновой, Н.М. Чернышева, В.А. Щавинского, Ю.В. Алексева-Алюрви, Д. Винфилд (D. Winfield) и других авторов. Живопись в Спасо-Преображенском соборе выполнена в технике фрески по сырой штукатурке на светло-кремовом грунте, приготовленном из местного известняка с примесью толченого кирпича. Колорит мирожских фресок в целом соответствовал нормам, которые были характерны для монументальной живописи Византии XII века.

Средневековыми художниками использовался ограниченный набор природных (земляных) пигментов, смесь которых позволяла



Рис. 2. Юго-западный компартимент Спасо-Преображенского собора под хорами

получать самые разнообразные оттенки. По данным В.Д. Сарабьянова, исследования показали наличие всего девяти исходных красок в мирожских фресках: это два варианта синей краски — лазурит и рефть, два варианта зеленой краски — малахит и глауконит, три разновидности охры (желтая, красная и коричневая), красная киноварь и известковые белила [1]. Однако некоторые художники-иконописцы отрицают возможность использования киновари в стенописи.

Известно, что в стенописи XII в. полоцкой Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря присутствуют те же самые пигменты, что и в Мироже, а также дополнительные краски: азурит и золотистая охра [12]. В обоих храмах применялась традиционная двухэтапная техника раскраски фона, когда нижний слой рефти наносился непосредственно по сырой штукатурке, а верхний слой лазурита клался уже по подсохшему грунту. При этом колорит фона мирожских фресок отличается от евфросиниевских более светлыми, сияющими голубыми оттенками.

Вся палитра фресок Мирожского монастыря — результат применения сложных смесевых красок. Особенностью мирожской живописи является широкое использование мастерами дорогостоящих привозных пигментов мине-

рального происхождения — лазурита и малахита, обладающих кристаллической структурой, хорошей светостойкостью и яркостью, которые создают потрясающий эффект свечения в интерьере храма [13; 14].

Вполне очевидно, что за многие столетия, прошедшие со времени создания мирожских фресок, первоначальный колорит росписей, имеющих довольно сложную историю, изменился. «Это связано с различными факторами: физико-химическими, микробиологическими, географическими (затопление собора водами реки Великой), антропогенными (закрашивание фресок слоями штукатурки, поновления росписей и реставрационные работы) и т. д. Так, сегодня нашему взору предстоит довольно сдержанный колорит фресок с преобладанием холодных тонов» [15, с. 137].

По мнению В.Н. Лазарева, В.В. Филатова, В.В. Сарабьянова и других исследователей, раньше краски стенописи были более свежими, яркими, интенсивными, насыщенными. «Особенно это относится к синему цвету фонов. В подавляющем большинстве случаев лазурь сходит вместе с удаляемой реставраторами записью, и тогда фон принимает темно-индиговый оттенок. Обычно изменяются от времени и некогда ярко-красные и розовые тона, приобретающие коричневый и серый оттенки» [16, с. 22–23].

В позднесредневековое время фрески были варварски забелены и вновь открыты лишь во второй половине XIX в., после чего периодически проводились работы по раскрытию живописи, реставрации и укреплению красочного слоя. На сегодняшний день мирожские фрески являются наиболее хорошо сохранившимися древнейшими росписями византийского типа на Руси. По данным Псковского государственного музея-заповедника, раскрыто не менее 87% первоначальной росписи [17], хотя некоторые фрагменты являются частично утраченными, особенно в нижней части стен храма, периодически затапливаемых талой водой.

Ныне Спасо-Преображенский собор действующего мужского Мирожского монастыря является объектом культурного наследия России, охраняемым государством и включенным ЮНЕСКО в списки выдающихся мировых творений. Богослужения в храме проводятся братией монастыря крайне редко. Собор представля-

ет собой музей, открытый для всех посетителей только в ясную погоду, так как для сохранения уникальных древних фресок требуется строгий температурно-влажностный режим.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ФОНА ФРЕСОК ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА СПАСО- ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА

Протоевангельский фресковый цикл, расположенный в отдельном юго-западном компартименте Спасо-Преображенского собора под хорами, включает сюжеты, иллюстрирующие историю жизни Иоакима, Анны и их дочери Марии. Цикл начинается со сцены «Отвержение даров» и заканчивается «Благовещением у колодца». Мастера мирожских фресок, хорошо знакомые с апокрифической литературой, посвященной Богородице, наглядными изобразительными средствами рассказали о жизни ее родителей, а также о детстве и юности самой Марии. Столь подробное художественное оформление протоевангельского цикла является уникальным для древнерусской монументальной живописи византийского типа.

При входе в юго-западный компартимент посетители собора видят расположенные в 2 или 3 яруса фрески, связанные воедино насыщенным лазурно-синим фоном неба, на котором отчетливо выделяются фигуры персонажей и стилизованных объектов композиции, очерченные по контуру обводкой (описью). Взгляды останавливаются на контрастном желтом цвете нимбов.

Мирожские мастера применили фризовое построение композиции с последовательным переходом живописных сцен, разделенных широкой красно-коричневой огранкой и узкой белой филенкой. Особое место в протоевангельском цикле стенописи Спасо-Преображенского собора отводится самому крупному в этом приделе сюжету «Рождество Богородицы» (рис. 2), который сразу привлекает к себе

внимание зрителя. Композиция мастерски вписана в полукружие люнета западной стены юго-западного компартимента. Она, в отличие от других фресок придела, многосценична и включает в себя сразу три сюжета. В центре крупным планом изображена сидящая на белоснежном ложе роженица Анна, нижняя часть тела ее прикрыта бирюзовым с белой каймой покрывалом, поверх которого свободно лежат руки. Намеренное нарушение масштабов облегчает восприятие сюжета, в котором главная фигура композиции писалась значительно крупнее других. Этот прием служит ярким выражением христианских ценностей. Рядом с ложем Анны с дарами, с опахалом в руках стоят три склонившиеся к ней темноволосые девы в бордовом, красном и сине-фиолетовом праздничных платьях, украшенных по круглой горловине охристо-коричневым узором. За спиной Анны изображено голубое куполообразное строение с оливково-зеленой крышей, колоннами и фрагментом красной стены, которое ограничивает композицию с левой стороны. С правой же стороны эту функцию выполняет светло-салатовое здание с башнеобразной крышей, украшенной орнаментом в виде чешуи.

Ложе Анны расположено над сводом храмового окна с овальным верхом, отделяющего эту сцену от двух нижележащих и одновременно гармонично объединяющего их все. Солнечный свет, льющийся из окна, воспринимается как символический образ грядущего света Христа, происходящий из одра Анны, матери Марии, которая родит Иисуса. Так в мастерском соединении сюжета живописи, архитектуры окна и источника света достигается смысловая выразительность [18].

Далее взгляд зрителя скользит к сцене, размещенной ниже ложа Анны, где с левой стороны изображены две служанки, купающие новорожденную Марию в золотисто-желтой купели, стоящей на расширяющейся книзу ножке. Одна из них (в синей одежде) сидит на желтом сиденье с красной подушечкой и держит младенца на правой руке, омывая его левой. Другая служанка (в красной одежде) в склоненной почтительной позе стоит напротив купели с полотенцем и сосудом в руках.

В правой части композиции представлена сцена пеленания Марии. Служанка в красных



Рис. 3. Южный свод юго-западного компартимента Спасо-Преображенского собора

одеждах склонилась над белым пеленальным столиком на четырех ножках, как бы повисшем в воздухе. На столике лежит младенец, запеленутый в синюю пелену, головка его приподнята на синей подушечке. Праведная Анна и ее новорожденная дочь Мария изображены на выделяющемся белоснежном фоне, акцентирующем внимание на главных героях композиции. Белый цвет здесь является символом рая и Божественной гармонии. Связывает же три части композиции в единое целое общий лазурно-синий фон с элементами архитектуры (желтыми строениями с продолговатыми оконцами с округлым верхом, украшенными двумя полосами ленточного монохромного коричневого орнамента с волнообразными и растительными элементами). Известно, что в киевском соборе Святой Софии в приделе Иоакима и Анны фоном фрески «Рождество Богоматери» является насыщенный темный цвет индиго, который определенным образом влияет на эмоциональное восприятие композиции.

Начальные сцены протоевангельского цикла в Мироже — традиционный сюжет «Отвержение даров» и очень редко встречающаяся композиция «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев», помещенная на южном своде придела (рис. 3).

На первой фреске можно видеть огорченных отвержением их даров Иоакима и Анну, изображенных в полный рост, со склоненными друг к другу головами, на фоне синего неба и зеленого позема. Справа за Марией высится светло-зеленая постройка с прорисованными белым и темно-зеленым цветом деталями. По контуру очерчены темной окантовкой красно-коричневая башнеобразная крыша и такого же цвета продолговатое окно с белой решеткой. Слева, внутри храма, увенчанного четырехстолпной светло-желтой сенью, за закрытой охристой дверью с воротами, разделенными на сегменты белыми и коричневыми линиями, стоит первосвященник, отвергающий их жертву. Крайний справа столб сени разделяет плоскость фрески на две части, как бы закрывая вход в храм негодным Богу супругам — левую часть с первосвященником на символическом фоне четырех столпов церкви и правую часть с Иоакимом и Анной. Применение художником противоположных цветов (синий-желтый и красный-зеленый) подчеркивает драматизм ситуации и усиливает ощущение скорби бездетных супругов.

В композиции «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев» встречается изображение холмообразных оливково-голубоватых гор нелещадного типа. По характеру абриса горные вершины — несимметричные, со сдвигом в правую сторону, они образованы группой вертикальных долей. Особенностью передачи гор является диагональная прорисовка боковых склонов контрастными сине-зелеными и белыми штрихами. В целом особенности изображения горок сближают мирожские фрески с типично комниновскими памятниками, имеющими точки соприкосновения как со столичным, так и с провинциальным византийским искусством [19]. В этой же сцене, а также в сцене «Отвержение даров» можно увидеть двух жертвенных овнов светло-охристого цвета с контрастной коричневой обводкой. Фланкирующие композицию с двух сторон постройки и горки как бы «раступаются», освобождая место в центре сцены для главных персонажей.

В сцене «Скорбь Иоакима и Анны» изображены сидящие с опущенными головами супруги с протянутыми друг к другу руками. За спиной Иоакима в левой части фрески стоит

здание, в общих чертах и оттенках напоминающее постройку из предыдущей композиции, за исключением некоторых деталей: окно здесь не прямоугольное, а с овальным верхом, на крыше не прорисована черепица, а орнамент на верхней части стены несколько изменен и состоит из простых завитков, ромбов и других мелких деталей. Так от сюжета к сюжету меняются архитектурные особенности зданий, их орнамент и цветовое решение, выполняя функцию фона для размещения сценических групп.

На северном своде придела в верхнем ярусе находятся сцены «Моление Анны», «Иоаким и Анна читают книгу пророка Исаяи», «Благовещение Анне» (рис. 4). На фреске «Моление Анны» героиня изображена сидящей на скамье с поднятой вверх головой и воздетыми к небу руками. Под ногами у нее — желтое подножие, за спиной слева — светло-оливковое строение, а справа — два высоких стилизованных зеленых дерева с крупными бутонами, выполненными чередующимися светлыми и темно-зелеными линиями. Набухшие бутоны вот-вот готовы расцвести, символизируя готовность Анны к беременности. На самой вершине правого дерева расположено гнездо с птенцами, к которым летит птица, что метафорически выражает долгожданное желание Анны иметь детей.

Несколько композиций протоевангельского цикла («Моление Анны», «Явление ангела Анне», «Явление ангела Иоакиму») включают в содержание фона стилизованные элементы флоры: оливково-зеленые растения с заключенными в сферу мелкими светло-охристыми листьями или бутонами, обведенными густой темно-зеленой обводкой, а также шалаш Иакова, построенный из перекрещивающихся сверху зеленых ветвей, отграниченных по контуру густой темной обводкой. Распустившиеся бутоны и приоткрытая завеса на двери архитектурного строения символизируют исполнение мечтания Анны. По-иному представлена эта сцена в соборе киевской Софии, где воркующие голубки в водоеме напоминают Анне о бездетности.

В нижнем ярусе южного свода располагаются сцены «Благовещение Иоакиму», «Встреча у Золотых ворот», «Пир Иоакима и Анны» (рис. 3). На первой Иоаким изображен сидя-

щим с раскрытой книгой в шалаше из перекрещивающихся над его головой зеленых ветвей с четко прорисованными мелкими светлыми оливково-желтыми веточками и листочками. В левом верхнем углу на фоне синего неба размещен поясной образ ангела, спустившегося к Иоакиму с благой вестью.

В мозаике церкви Успения Богородицы в Дафни «Благовестие праведным Иоакиму и Анне» (около 1100) оба сюжета с Иоакимом и Анной совмещены в одной композиции, отдельные детали которой в более лаконичной манере повторяются на соответствующих мирожских фресках (например, в колорите одежд и чертах ликов святых, в размещении главных фигур и других объектов композиции, в форме шалаша Иоакима и деревьев в саду). Особенностью мирожских фресок является меньшая детализация прорисовки фона и замена охристо-золотистого колорита фона на лазурно-голубой.

Далее протоевангельский фресковый цикл переходит на смежный северный свод, где слева направо размещены сцены «Ласкание Марии», «Первые шаги Богоматери» и «Благословение Марии иереями», под которыми находится круглая арка, обрезающая часть сцен (рис. 4). Существует несколько иконографических схем композиции Ласкания Марии. «Включение Ласкания Марии в подробные повествовательные циклы было особенно распространенным в палеологовское время с его вкусом к эмоционально выразительным эпизодам. Иконографической особенностью фрески является то, что в данной композиции изображена сцена Ласкания Марии Анной и Иоакимом. На ферапонтовской иконе вместо этой сцены представлена одинокая фигура Иоакима» [8].

Представленный в Мирожском монастыре вариант встречается во фресковых росписях впервые, впоследствии он повторялся в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря. Здесь мы видим в правой части сцены на фоне синего неба и светло-зеленой постройки Иоакима, обнимающего прильнувшую к нему Марию, слева в полный рост стоит Анна, за спиной которой проглядывает желто-охристая постройка с округлой крышей. Оба строения украшены узорами и соединены между собой простенком. Сцена родительской любви к до-



Рис. 4. Северный свод юго-западного компартимента Спасо-Преображенского собора

чери вызывает чувства умиления, нежности, душевной чистоты и гармонии.

На близком по содержанию и колористике фоне происходит следующее действие — «Первые шаги Богоматери». Праведная Анна и одна из дев стоят в трехчетвертном развороте друг к другу и, как можно предположить, смотрят на делающие свои первые шаги Марию, которую мы, к сожалению, не видим, так как росписи юго-западного компартимента собора пострадали из-за растески арок, и нижняя половина фрески обрезана аркой.

Под большой композицией Рождества Марии в нижнем ярусе расположены две меньшие по размеру сцены — «Обручение Марии и Иосифа» и «Благовещение у колодца», гармонично объединенные в центре арочным окном и подготавливающие зрителя к восприятию событий Нового Завета (рис. 2). Такое продуманное соединение архитектуры и живописи явилось дополнительным усилением символического значения сюжетов фресок.

В сцене «Обручения Марии и Иосифа» главный персонаж Иосиф показывает руками на свой дом, как бы приглашая Марию войти в него. «Естественный свет, входящий через окно над домом Иосифа, становится символическим образом грядущего Света Христа: этот

символический свет зримо (очертанием окна) покоится на строении ветхозаветной праведности и происходит из недр события «Рождества Богородицы» (из одра роженицы Анны). Смысловая выразительность достигается включением источника освещения, окна и естественного дневного света в живописную ткань, в контекст живописного содержания» [18, с. 71].

«Тема Обручения Марии являлась обязательной частью развернутых богородичных циклов как комниновской, так и палеологовской эпох, но почти не встречается в восточных памятниках (исключение — цикл росписей в Бербутани, начало XIII в.). Наиболее раннее из сохранившихся изображений Обручения представлено фреской киевской Софии... В иконографии Обручения известны два варианта. Один представляет вручение посоха Иосифу, при этом Мария в композиции не изображается (Мирожская фреска). Во втором варианте вручение посоха сопровождается передачей Марии Иосифу на поруки (мозаики Сан-Марко, Снетогорский собор, церковь Успения на Волотовом поле в Новгороде, церковь Благовещения в Аркажах и др.)» [8]. Фланкируют данную сцену в Мирже изображенные на синем небе палаты, слегка возвышающиеся над головами святых.

Заканчивается протоевангельский фресковый цикл сценой «Благовещение у колодца» (рис. 2). Иконография этого сюжета является одной из самых древних, известных с ранневизантийского периода. На изображениях Благовещения Марии в III—IV вв. художники представляли Архангела Гавриила в белоснежных одеждах, без крыльев. В верхней части композиции в сиянии золотых лучей помещался голубь как символ Святого духа, нисходящего к Деве Марии. Толкователи священных текстов предполагают, что непорочное зачатие от Духа Святого произошло именно в этот момент [3]. В русских памятниках впервые эта сцена появляется в протоевангельских циклах киевского Софийского собора (XI в.), в Мирже (XII в.), а также в Спасо-Преображенской церкви полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря (XII в.).

К великому сожалению, самый нижний третий регистр фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря серьезно пострадал, и в

настоящее время точная идентификация утраченных композиций затруднена из-за слабой сохранности живописи. Тем не менее восстановленные сцены производят на зрителей незабываемое впечатление и позволяют получить яркое образное представление об истории прародителей.

ВЫВОДЫ

Композиции заполняют всю плоскость предоставленных для фресок участков стен собора снизу доверху, они ритмически размерены и легко читаются. В центре композиций располагаются выделенные описью главные персонажи в одеждах насыщенных тонов, контрастирующих с оттенками фона и второстепенных деталей, что визуальное притягивает внимание зрителя. Типичная сцена представляет собой фланкирующий композицию, украшенный орнаментом архитектурный стаффаж на фоне лазурно-синего неба и оливково-зеленого позема, к которому могут добавляться дополнительные элементы, подводящие посетителя к восприятию главного действия сюжета.

К особенностям фона фресок Спасо-Преображенского собора можно отнести широкое использование архитектурного стаффаж: стилизованных разноцветных построек разбеленных тонов (зеленых, оливковых, салатных, голубых, желтых, охряных), фланкирующих композиции с одной или с двух сторон, иногда с объединяющей их перегородкой. Верхнюю часть зданий венчают башнеобразные, куполообразные или плоские крыши, украшенные ромбовидным, сетчатым или чешуйчатым орнаментом.

При внимательном рассматривании композиций фресок взору зрителя открываются характерные детали: верхняя и средняя часть зданий отделаны ленточным одноцветным орнаментом с геометрическим или растительным узором, в том числе с меандром из спиральных завитков; нижняя часть стен изображена в виде кирпичной кладки. Геометрический орнамент варьируется, включая мелкие круги, треугольники, ромбы, галочки, дуги, точки, которые лаконично украшают архитектурный стаффаж сюжетов, не отвлекая внимания от главных персонажей. Окна зданий затемнен-

ные, вытянутые в высоту, прямоугольные или с овальным верхом, со светлыми прямоугольными или ромбовидными решетками.

В композициях протоевангельского цикла встречаются немногочисленные изображения предметов мебели и посуды (ложе Анны, столик для пеленания младенца, купель, сиденья, аналой, сосуд для воды, стол с чашей), которые выполнены охристыми красками разных оттенков с контрастной коричневатой обводкой контуров и деталей. В изображении тканей как деталей фона (велум, одеяло на ложе Анны, пелена новорожденной Марии, скатерти, завеса на дверном проеме, подушечки на сиденьях) предпочтение отдается насыщенным красно-коричневым или синим краскам с прописанными по ним более темными оттенками складками.

Таким образом, лаконичность, суровость и простота деталей фона является художественным приемом, позволяющим отвлечь внимание зрителей от бытовых земных вещей и мыслей и направить их восприятие на центральные сакральные образы композиций. Такой стиль фресок, по определению специалистов, является иератическим (священным), когда религиозная идея преобладает над свободным творчеством художников.

Оценка восприятия средневекового религиозного монументального искусства нашими современниками — довольно сложная задача, требующая специальной подготовки и разносторонних знаний в области истории, религиоведения, искусства. Глубина понимания и проникновения в замысел сюжетов, а также степень их воздействия на зрителя зависит от цели посещения храма, от уровня культурного и духовно-нравственного развития человека, его мировоззрения, отношения к Богу и Церкви, от мастерства экскурсовода и от множества иных внутренних и внешних факторов. Восприятие фресок будет отличаться у посетителей разного возраста, вероисповедания, профессий и интересов, например, у православных верующих во время церковной службы и у экскурсионной группы школьников или студентов, у специалистов-исследователей и у не имеющих художественного образования людей. Более детальное изучение этих социально-психологических аспектов выходит за рамки данной

статьи, но может быть предметом дальнейших исследований.

Мастерство приглашенных для росписи храма византийских художников внесло вклад в зарождение псковской школы живописи и оказало существенное влияние на развитие культурных традиций на Псковщине и на Руси. Мирожский монастырь — один из самых древних русских монастырей, внесенный в 2019 г. в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Знаменитые фрески Спасо-Преображенского собора явились своего рода образцом, на который ориентировались создатели стеновых росписей при составлении иконографических программ в период становления христианства на Русских землях. Чудесная возможность созерцания и восприятия хорошо сохранившихся великолепных фресок позволяет нашим современникам заглянуть вглубь веков и испытать чувство восхищения и благодарности к средневековым мастерам.

Список источников

1. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Москва : Северный паломник, 2002. 80 с. (Памятники художественной культуры Древней Руси).
2. *Лазарев В.Н.* История византийского искусства : в 2 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1986. 194 с.
3. *Власов В.Г.* Образы и композиции Богородичного цикла [Электронный ресурс] // Идеи христианства в искусстве Востока и Запада (опыт сравнительной иконографии). URL: http://encikmaster.com/page,10,east_and_west.html (дата обращения: 20.05.2019).
4. Богородица // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 5 : Бессонов — Бонвеч. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2002. С. 486—504. URL: <http://www.pravenc.ru/text/149527.html> (дата обращения: 20.05.2019).
5. *Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964. Vol. I. P. 89—121.
6. Иакова Протоевангелие. Иконография // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 20 : Зверин в честь Покрова Пресвятой Бо-

- городицы женский монастырь — Иверия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2009. С. 567–576. URL: <http://www.pravenc.ru/text/200365.html> (дата обращения: 20.05.2019).
7. Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва : Искусство, 2000. 304 с.
 8. Смирнова С.Н. Протоевангельский цикл Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов : краеведческий альманах. Вып. 6. Вологда : Русь, 2005. С. 202–216. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2449> (дата обращения: 20.05.2019).
 9. Rozycka-Bryzek A. Bizantynsko-ruskie malowidla sciennie w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa : Panstw. wyd-wo naukowe, 1983. 212 p.
 10. Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века : становление местной художественной традиции : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. Москва : Северный паломник, 2004. 471 с.
 11. Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород : Дмитрий Буланин, 1999. 196 с.
 12. Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески : 2-е изд. Москва : Северный паломник, 2009. 228 с.
 13. Киселева Н.А., Киселева С.К. О свойствах пигментов древнерусских фресок // Сборник материалов международных научно-практических конференций (июнь 2018) / под ред. А.А. Коротких. Москва : Центр научного развития «Большая книга», 2018. С. 175–181.
 14. Киселева Н.А., Киселева С.К. Состав и свойства красок средневековых фресок // Материалы международной научной конференции «Высокие технологии и инновации в науке» : сборник избранных статей. Санкт-Петербург : ГНИИ «Нацразвитие», 2018. С. 165–170.
 15. Киселева Н.А. Художественные особенности фона фресок Мирожского монастыря // Псков : Научно-практический, историко-краеведческий журнал. 2018. № 49. С. 135–142.
 16. Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. Москва : Искусство, 1973. 456 с. (Из истории мирового искусства).
 17. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря [Электронный ресурс] // Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник : официальный сайт. URL: <http://museum.pskov.ru/virtual/museum/mirojskata> (дата обращения: 20.05.2019).
 18. Рожнятовский В.М. Рукотворенный свет : световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та, 2012. 480 с.
 19. Балабаев Н.В. Изображения гор в росписи Мирожского монастыря // Земля псковская, древняя и социалистическая : краткие тез. докладов. Псков : б. и., 1987. С. 84–86.

Contemporary Perception of the Protoevangelium Ancient Frescoes of the Mirozhsky Monastery

Nadezhda A. Kiseleva

Pskov state University, 2, Lenina Sq., Pskov,
180000, Russia
ORCID 0000-0002-4343-3530; SPIN 7659-5519
E-mail: kiselevana@yandex.ru

Abstract. *The article reveals artistic features of the unique ancient frescoes of the Protoevangelium cycle of the Spaso-Preobrazhensky Cathed-*

ral of the Mirozhsky Monastery in Pskov, dedicated to the life of the parents of the Blessed Virgin Mary, as well as her childhood and youth. The article considers a brief history of the first artistic images of the Virgin, her life and the Protoevangelium cycles in the history of world art and the monumental painting in the period from 2nd to the 12th century. In previous scientific publications, the attention was paid to the history of the monastery, the disclosure of ancient fresco technique and technology, the conditions of frescoes preservation, as well as the main characters and the content of the scenes. The novelty of this study lies in the analysis of artistic features of the Protoevangelium compositions of the Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky

Monastery and in the disclosure of a narrower topic insufficiently covered in the specific literature and requiring further in-depth research: the perception of the ancient frescoes' background details by viewers of the 21st century. The article analyzes the artistic features of additional, secondary background details of the frescoes, whose thoroughness is unique for the medieval period of Christianity formation in Russia. The author focuses on our contemporaries' perception of the features of the composition and color of the Mirozhsky Monastery's Protoevangelium frescoes' background in comparison with similar scenes of medieval murals in temples of Kiev, Veliky Novgorod, Polotsk and other cities. The artistic compositions of the Spaso-Preobrazhensky Cathedral were developed on the initiative of Archbishop Nifont, one of the most educated people of his time, and made by Byzantine masters invited to Pskov to paint the walls in the first half of the 12th century. The frescoes of the Protoevangelium cycle are located in a separate South-Western compartment under the choirs. This article organically complements the scientific publications devoted to the analysis of gospel scenes, acts of the apostles, the life cycle of the Pope Clement, prophets and martyrs depicted in the paintings of the Mirozhsky Monastery.

Key words: Mirozhsky Monastery, monumental medieval painting, Protoevangelium cycle, background of frescoes, fine and decorative arts, architecture.

Citation: Kiseleva N.A. Contemporary Perception of the Protoevangelium Ancient Frescoes of the Mirozhsky Monastery, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 434–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446.

References

1. Sarabyanov V.D. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monastyrya* [Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2002, 80 p. (Pamyatniki khudozhestvennoi kul'tury Drevnei Rusi [Monuments of Artistic Culture of Ancient Russia]).
2. Lazarev V.N. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [History of Byzantine Art], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 454 p.
3. Vlasov V.G. Images and Compositions of the Blessed Virgin Mary Cycle, *Idei khristianstva v iskusstve Vostoka i Zapada (opyt sravnitel'noi ikonografii)* [Ideas of Christianity in the Art of East and West (An Experience of Comparative Iconography)]. Available at: http://encikmaster.com/page,10,east_and_west.html (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
4. Patriarch Alexy II (ed.) Blessed Virgin Mary, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], vol. 5. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentr "Pravoslavnaya Entsiklopediya" Publ., 2002, pp. 486–504. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/149527.html> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
5. Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*. Bruxelles, 1964, vol. I, pp. 89–121.
6. Patriarch Alexy II (ed.) Jacob's Protevangelium. Iconography, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], vol. 20. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentr "Pravoslavnaya Entsiklopediya" Publ., 2009, pp. 567–576. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/200365.html> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
7. Lazarev V.N. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Mozaiki i freski* [Art of Ancient Russia. Mosaics and Murals]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000, 304 p.
8. Smirnova S.N. Protoevangelium Cycle of the Uspensky Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery, *Kirillov: kraevedcheskii al'manakh* [Kirillov: local history almanac], issue 6. Vologda, Rus' Publ., 2005, pp. 202–216. Available at: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2449> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
9. Rozycka-Bryzek A. *Bizantyńsko-ruskie malowidła sciennie w kaplicy zamku lubelskiego*. Warsaw, Panstw. Wyd-wo Naukowe Publ., 1983, 212 p. (in Pol.).
10. Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Sredina XIII–nachalo XV veka: stanovlenie mestnoi khudozhestvennoi traditsii* [Essays on the History of Painting of Ancient Pskov. The Middle of the 13th – Beginning of the 15th Century: Formation of the Local Artistic Tradition], dr. arts diss.: 17.00.04. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2004, 471 p.
11. Tsarevskaya T.Yu. *Freski tserkvi Blagoveshcheniya na Myachine ("v Arkazhakh")* [Frescoes of the Annunciation Church on Myachin ("In Arkazhi")]. Novgorod, Dmitrii Bulanin Publ., 1999, 196 p.
12. Sarabyanov V.D. *Spaso-Preobrazhenskaya tserkov' Evfrosin'eva monastyrya i ee freski* [The Spaso-Preobrazhenskaya Church of the Evfrosinyev Monas-

- tery and its Frescoes]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2009, 228 p.
13. Kiseleva N.A., Kiseleva S.K. On the Properties of Pigments of Old Russian Frescoes, *Sbornik materialov mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsii (iyun' 2018)* [Collected Proceedings of International Scientific and Practical Conferences (June 2018)]. Moscow, Tsentr Nauchnogo Razvitiya "Bol'shaya Kniga" Publ., 2018, pp. 175–181 (in Russ.).
 14. Kiseleva N.A., Kiseleva S.K. The Composition and Properties of Medieval Frescoes' Colors, *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Vysokie tekhnologii i innovatsii v nauke": sbornik izbrannykh statei* [Proceedings of the International Scientific Conference "High Technologies and Innovations in Science": collection of selected articles]. St. Petersburg, GNII "Natsrazvitie" Publ., 2018, pp. 165–170 (in Russ.).
 15. Kiseleva N.A. Artistic Features of the Background of Frescoes of the Mirozhsky Monastery, *Pskov: Nauchno-prakticheskii, istoriko-kraevedcheskii zhurnal* [Pskov: Scientific-Practical, Historical and Local History Journal], 2018, no. 49, pp. 135–142 (in Russ.).
 16. Lazarev V.N. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.* [Ancient Mosaics and Frescoes of the 11th–15th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, 472 p. (Iz istorii mirovogo iskusstva [From the History of World Art]).
 17. Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery, *Pskovskii gosudarstvennyi ob'edinennyi istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik: ofitsial'nyi sait* [Pskov State Joint Historical-Architectural and Art Museum-Reserve]. Available at: <http://museum.pskov.ru/virtual/museum/mirojsk%D0%B0%D1%82%D0%B0> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
 18. Rozhnyatovsky V.M. *Rukotvorenniy svet: svetovye efekty kak samostoyatel'nyi element dekoratsii vostochnokhristianskogo khrama* [The Wrought-by-Hand Light: Lighting Effects as an Independent Element of the Eastern Christian Church Decoration]. St. Petersburg, Evropeiskogo Universiteta Publ., 2012, 480 p.
 19. Balabaev N.V. Images of Mountains in the Mirozhsky Monastery's Paintings, *Zemlya pskovskaya, drevnyaya i sotsialisticheskaya: kratkie tez. doklady* [The Ancient and Socialist Land of Pskov: abstracts]. Pskov, 1987, pp. 84–86 (in Russ.).

НОВИНКА



Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / О.Н. Астафьева, Л.Б. Зубанова, Н.Б. Кириллова, Е.В. Никонорова, О.В. Шлыкова и др. ; отв. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 292 с.
ISBN 978-5-7996-2527-6

В основе монографии анализ концептуальных положений современной гуманитарной науки, таких как «информационная эпоха», «новые парадигмы культуры», «глобальные трансформации», «медиакультура», «виртуализация культуры», «цифровая революция», «диалог и полилог культур», «образование как информационная система» и др., что доказывает ее междисциплинарный характер.

Книга приурочена к 40-летию научной деятельности известного теоретика медиакультуры Н.Б. Кирилловой.

Адресована специалистам разных гуманитарных наук: культурологам и историкам, искусствоведам и педагогам, социологам и философам.