**О мозаиках Кахрие Джами**

Михаил В.А.



Бегство в Египет. Мозаика Кахрие Джами. Начало XIV в.('La Fuite en Egypte'. Mosaique de Kahrie Djami. Debut du XlVe s.)

Мозаики Кахрие Джами принадлежат к числу самых известных шедевров византийского искусства. Этот центральный памятник монументальной живописи эпохи Палеологов бросает свет на все, что создавалось в XIV веке в Византии. Между тем происхождение этого искусства еще недостаточно выяснено, стилистические особенности его также еще мало изучены.

Сохранилось несколько византийских лицевых рукописей Восьмикнижия XI—XII веков, миниатюры которых восходят к древнему прототипу, о котором можно составить себе представление по так называемому ватиканскому Свитку Иисуса Навина ("II rotulo di Josua", Milano, 1905.). Сличая миниатюры XII века с их прототипами, исследователи обращали главное внимание на их упрощения и искажения. Между тем в большинстве реплик проявляются художественные вкусы, которые лежат в основе всего византийского искусства XI—XII веков.

На первой же странице, в самом начале Свитка Иисуса Навина, на первом плане представлены два скачущих всадника; вдали среди деревьев видны две маленькие фигурки, два персонажа, идущих пешком. Соответствующая сцена в позднейших иллюстрациях Восьмикнижия носит иной характер: фигуры расположены на странице рядом, ни одна из них не закрывает другой. Пейзаж теряет значение. Фигуры сплошь заполняют все поле миниатюры, она выглядит тесной. Пространственные здания в Свитке заменяются в Восьмикнижии плоскими. Здания, троны, горы выглядят как кулисы. Тот же характер имеют фигуры и их одежды.

В Свитке еще сохраняется типичное для позднеантичной живописи единство композиций — отдельные фигуры подчинены целой сцене. В позднейших Вось-микнижиях предметы приобретают большую самостоятельность, каждый независим от другого, вместе они составляют всего лишь сумму. В Свитке в сцене приступа города Гаи стремительное движение поглощает тела отдельных воинов. В Восьмикнижиях композиция становится более упорядоченной, фигуры располагаются одна рядом с другой, все они более или менее вертикальны. В Свитке некоторые фигуры расположены спиной к зрителю. В Восьмикнижиях они поворачиваются к нему лицом. Легкие световые блики по темной основе исчезают, появляются подчеркнутые контуры, беспокойные волнистые линии. Сплошной поток повествования в Свитке сменяется разбивкой его на отдельные обособленные картины, заключенные в рамки.

Рукопись Восьмикнижия Серальской библиотеки в Константинополе происходит из книгохранилища византийского императора (Ф. Успенский, Октатевх Серальской библиотеки в Константинополе. - „Известия Русского археологического института в Константинополе", т. XII, 1907, стр. 1. Другие Октатевхи: Ватикан № 746 и № 747. Смирнский и Ватопед №515. ). Предисловие к ней написано Исааком Комнином, видимо, рукопись была украшена придворными миниатюристами. В этой столичной работе XII века можно заметить явный отход от эллинистических традиций. Сходное отступление от них можно видеть и в Серальской псалтыри этого времени. На первой странице молодой Давид представлен не среди природы, как в знаменитой Парижской псалтыри, он стоит лицом к зрителю среди двух женских фигур, совсем как стоят святые на мозаиках храмов того времени. Композиция симметричная, монументальная, плоскостная преобладает и в других сценах, в частности в изображении пророка Натана перед царем Давидом. Видимо, последовательный отход византийской миниатюры XII века от эллинистических традиций объясняется тем, что усилился приток пришельцев с Востока. Во всяком случае, именно в коптском Египте, в Малой Азии и в Каппадокии прежде всего сказались черты того стиля, который проник и ко двору византийской столицы: плоскостность, обособленность фигур, симметрическое расположение, увеличенные глаза, суровое выражение лиц. В столице это искусство приобрело более величественный характер, какого оно обычно не имело в провинции.

Если после миниатюр XII века мы обратимся к живописи XIV века, нас поразит, что в эти годы византийцы обнаруживают явное стремление через голову своих непосредственных предшественников вернуться к классическим образцам. Недаром отблеск стиля Парижской псалтыри и ватиканского Свитка можно видеть в капитальном памятнике эпохи — в мозаиках Кахрие Джами (Так, например, женские фигуры Мудрости и Пророчества по сторонам от пророка Давида в Парижской псалтыри № 139 и в более поздних репликах повторяются в фигурах девушек в мозаике „Раздача пурпура израильским девам в Кахрие Джами" (В. Лазарев, История византийской живописи, т. II, табл. 586 и т. I, табл. XIV).). Это бросается в глаза, несмотря на то, что в них представлена не жизнь Иисуса Навина, не жизнь Давида, но жизнь Марии и Христа. Нет оснований считать, что мозаичисты Кахрие Джами вдохновлялись сирийскими миниатюрами, как это предполагал Ф. Шмит ( Ф. Шмит, Мозаики Кахрие-Джами в Константинополе, „Известия Русского археологического института в Константинополе", 1902, стр. 119.). Мастера, которых Федор Метохит привлек к украшению притворов своей церкви, в своих превосходных созданиях опирались на эллинистическую традицию столичной школы.

Многие из тех, кто бывал в Кахрие Джами, конечно, заметили грациозную фигуру молодого слуги в сцене „Упреки Иосифа Марии". С корзинкой за спиной, повернувши голову назад, он удаляется быстрыми широкими шагами. В эпоху Комненов не только в стенописи, но и в миниатюрах, где художникам предоставлялось больше свободы, трудно найти подобный образ. Между тем прямой прообраз этой фигуры можно видеть в ватиканском Свитке в двух изящных посланцах Иисуса Навина с посохами в руках. Слуга в мозаике Кахрие Джами делает жест, будто и он держит в руках подобный посох. Нужно обратить внимание на то, как решительно была переработана группа двух посланцев в Серальском Восьмикнижии, чтобы оценить сходство мозаики Кахрие Джами с ватиканским Свитком. В Ватопедской рукописи Восьмикнижия соответствующая фигура юноши тоже не похожа на мозаику Кахрие Джами. В ее движении есть известная скованность, в положении корпуса вертикализм, она большеголова — характерные признаки византийской стенописи XII века.

Сходство фигуры из ватиканского Свитка с мозаикой Кахрие Джами — не единичный случай. Многие черты стиля мозаик Кахрие Джами находят себе параллель в памятниках, подобных ватиканскому Свитку. Известно, что мозаики Кахрие Джами носят более пространственный характер, чем более ранние византийские мозаики. В некоторых сценах фигуры расположены в двух планах. В „Бегстве в Египет" три женщины выглядывают из-за скалы — мотив, прообраз которого можно найти в ватиканском Свитке. Троны и помосты не имеют характера плоских кулис. Конь одного из трех волхвов в мозаике Кахрие Джами скачет в глубь сцены, как кони посланников Иисуса Навина.

В мозаиках Кахрие Джами фигуры нередко ставятся по кругу таким образом, что фигуры первого плана оказываются повернутыми к зрителю спиной. В „Бегстве в Египет" грациозные фигурки, идущие, словно на цыпочках, едва касаясь земли, как бы поглощаются пространством вокруг них. Закрывающая древний город скала очерчена свободным контуром. Лирическая нотка достигает наибольшей силы в двух сломленных деревьях по бокам группы. Мотив сучковатого дерева напоминает известный эллинистический рельеф „Крестьянин и корова" (М. Алпатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М., 1939, табл. XXV, XXVI.).

В характере выполнения мозаик Кахрие Джами имеется, несмотря на разницу техники, известное родство с миниатюрами Свитка, в которых преобладают резкие закругленные контуры. В Кахрие Джами световые блики ложатся на темный грунт, особенно в складках одежды и в листве деревьев. Все это ближе к манере выполнения миниатюр ватиканского Свитка.

Наконец, необходимо обратить внимание на то, что в самой композиции мозаик Кахрие Джами имеются черты фризового характера. Правда, в тех случаях, когда мозаики располагались в люнетах над окнами, приходилось отступать от фризового принципа. Однако у нас есть косвенные доказательства существования типов изображений из жизни Христа в виде вытянутого в одну линию фриза. Уже давно было отмечено, что фрески румынской церкви св. Николая Куртя д'Аржеше на тему из жизни Христа (XIV век) близки к соответствующим мозаикам Кахрие Джами. Зависимость их особенно заметна в сцене „Бегство в Египет" ("Curtea domneasca din Arges", Bucuresti, 1923, fig. 250. Бегство в Египет в этой фреске образует фризовую композицию, как в свитке.). Не исключена возможность, что эти поздние фрески восходят не прямо к мозаикам Кахрие Джами, а к тем более ранним переводам фризового характера, которые легли в основу мозаик. Недаром соответствующие сцены образуют сплошной ряд. Сохранение в фресках Кахрие Джами фризового принципа отличает их от миниатюр Восьмикнижия, в которых он решительно нарушается, так как все разбито на ряд замкнутых композиций прямоугольного или квадратного формата.

Зависимость мозаик Кахрие Джами от предполагаемых более древних прототипов не умаляет значения этого превосходного памятника византийской монументальной живописи. Заимствованные мотивы и фигуры подвергнуты в Кахрие Джами переработке. В отличие от соответствующих фигур в ватиканском Свитке фигуры в мозаиках Кахрие Джами более изящны, хрупки, одухотворенны. Д. Айна-лов высказывал предположение, что эти особенности объясняются воздействием на византийцев готики. Во всяком случае, подобной грации фигур и задушевности рассказа о жизни Марии, как в Кахрие Джами, в более ранних памятниках мы не встречаем.

Стилистические особенности мозаик Кахрие Джами давно уже привлекали к себе внимание. Д. Айналов писал о горном пейзаже и об архитектурном фоне мозаик (Д. Айналов, Византийская живопись XIV века, П., 1917.). В. Лазарев — о пространственных особенностях мозаик и об их выполнении (В. Лазарев, История византийской живописи, т. I, M., стр. 213.). А. Грабар указал на сходство розеток в мозаиках купола с итальянскими фресками XIII века и обратил внимание на светский характер, аристократическую щеголеватость фигур святых мучеников (A. Grabar, La peinture byzantine, Geneve, 1953, p. 45.). О. Демус рассматривал компоненты нового стиля, который сказался в Кахрие Джами: архаизм, светское искусство, народно-монашеское и индивидуальность мастеров. В недавнее время в связи с открытиями новых миниатюр и икон много было уделено внимания византийской живописи XIII века, в которой постепенно складываются черты стиля мозаик Кахрие Джами (O. Demus. Die Entstehung des Palaologen-stils in der Malerei. - „Berichte zum XI. Inter-nationalen Byzantinischen Kongrefi", Munchen, 1958.).

При рассмотрении самих мозаик в них отмечали как черты нового, сближающие их с итальянскими работами XIV века, так и пережитки старины. Первые черты видели в том, что композиции приобретают жанровый характер, в них больше пространственного единства, предвосхищаются достижения Рафаэля, фигуры ставятся в виде контрапоста, появляется тонкая моделировка в духе „живописного стиля". Вторые видели в „пренебрежении центральной перспективой", в „подчинении композиций чисто декоративному принципу" и в других чертах, которые дали основание назвать стиль Кахрие Джами „антинатуралистическим" (В. Лазарев, Указ, соч., т. I, стр. 214.). В этих характеристиках есть доля истины. Но искусство Кахрие Джами в целом оказывается при этом явлением промежуточным, двойственным, эклектическим, с чем нельзя согласиться. Для того чтобы по справедливости оценить этот шедевр, нужно исходить не из его частных признаков, не из одних приемов исполнения, а из тех общих принципов, из которых вытекают частности.

Хотя искусство мозаик Кахрие Джами — это византийское искусство, его нельзя расценивать мерой византийской эстетики XI—XII веков, и точно так же, несмотря на его точки соприкосновения с Италией, его нельзя мерить мерою итальянского треченто. Чтобы объяснить себе стиль мозаик Кахрие Джами, необходимо уяснить себе общие их принципы и задачи. Идея этих мозаик не столько догматическая, сколько повествовательная, их создателей занимал не столько символический смысл легенды, сколько чувственная наглядность, не столько иерархия образов, сколько их последовательность во времени. Но все же весь цикл хотя и относится к земному, но таинственными нитями связан с небесным. Соответственно своему повествовательному характеру весь цикл образует фриз — темно-зеленая полоса земли проходит через все сцены и служит связующим звеном между ними, этим утверждается циклический характер всего ряда. Однако над стенами поднимаются плафоны, в которых сцены огибают розетки и купола с медальонами Христа и Марии. Таким образом, каждая сцена пребывает не только в том поле, которое отведено каждой из них, но и в пространстве всего притвора. Это существенное отличие мозаик Кахрие Джами от итальянских циклов XIV века.

В изданиях по византийскому искусству мы видим отдельные фрески как бы вырезанными из всего цикла. Но на месте воспринимаем их совсем по-иному. Здесь невозможно отвлечься от всего цикла в целом. Наш глаз невольно скользит по стенам, сводам, люнетам, куполам и их ребрам — везде видны мозаики, умело вписанные в архитектуру. Не нужно думать, что приноравливание отдельных изображений к ней — это всего лишь печальная необходимость. Она составляет неотделимую часть этого искусства. Благодаря этому каждая отдельная фигура в мозаиках Кахрие Джами соотносится не только с изображенной за ней архитектурой, но и с реальной архитектурой притвора вокруг нее и перед ней с ее арками, сводами и куполами. Это нечто совсем иное, чем у Джотто в Капелле дель Арена и в Санта Кроче, где фрески расположены на стене, точно это картины, развешанные в три ряда. Ни одна из мозаик Кахрие Джами не заключена в квадратное обрамление, которое соответствует „ящичному пространству" у Джотто.

В Кахрие Джами все мозаики вписаны или в полуциркульные арки, или же в паруса свода, имеющие форму сферического треугольника. Вот почему каждое изображение не образует замкнутого целого, это похоже на то, как фигурки разбрасываются на полях рукописей. Отсюда вытекает ряд особенностей композиции. Во-первых, отсутствие единой точки схода в каждой отдельной фреске, во-вторых, золотой фон, в котором пребывают фигуры, в-третьих, впечатление, что фигуры парят, не касаясь ногами земли, в-четвертых, множество ритмических соотношений между фигурными композициями и архитектурой. Стены обоих притворов были в нижней своей части покрыты серо-сизыми мраморными плитами, но они сохранились полностью только во внутреннем притворе. Здесь можно заметить и соответствие между фигурными сценами и мраморными плитами под ними. Композиция „Исцеления больных" членится на три части, и этому членению соответствуют три плиты облицовки. Наоборот, сцена „Передача жезла Иосифу" распадается на две части, и соответственно этому членится мраморная облицовка под ней. Этим усиливается тектоника сцен и они включаются в архитектуру.

Расположенная на гурте слева от входа во внешнем притворе фигура св. Георгия наклоняется вперед. За ней виднеются кувшины, часть сцены „Чудо в Кане Галилейской", а внизу слева фигурки пастухов из „Рождества". Тот факт, что в поле зрения попадают фигуры и предметы из разных сцен, имеет смысловое значение: все представленные фигуры, в том числе и зритель, делаются участниками того, что свершается в притворе. Вместе с тем сопоставление фигур разного масштаба, возможность разночтений создает множество художественных эффектов. Отсутствие строгой упорядоченности не обедняет, а обогащает общее впечатление. Мозаики Кахрие Джами более пространственны, чем мозаики XI—XII веков, но и в них не соблюдается единой точки схода, в частности здания передаются с разных точек зрения. Принято называть это „обратной перспективой" или „отсутствием единой точки зрения"; в обоих случаях даются отрицательные определения, за которыми скрывается ошибочное мнение, будто правильное и нормальное изображение знает лишь итальянская живопись. Между тем пора признать положительное художественное значение метода мастеров Кахрие Джами. При помощи его разбивается замкнутость каждой сцены, что входило в его задачу, во-вторых, этим методом достигается большая самостоятельность каждого предмета, в-третьих, этот метод дает возможность рассматривать каждый предмет как бы с разных сторон (чего добивались позднее кубисты), наконец, в отдельных случаях, как, в частности, во „Вручении богоматери пурпура", две разные точки позволяют художнику связать изображенную архитектуру, парапет и портик с архитектурой реальной, служащей в качестве обрамления полуциркульной арки люнета и таким образом заполнить золотой фон. В этом случае можно говорить о декоративном моменте в мозаиках Кахрие Джами, который дает о себе знать и в красиво расположенных павлинах, почти утративших свой первоначальный символический смысл.

Мозаику Кахрие Джами „Перепись", сцену, рисующую столкновение Марии и Иосифа с властями, можно сравнить с аналогичной композицией у Джотто „Святой Франциск отрекается от отца", которая к тому же тоже заключена в полуциркульную арку. Обе композиции очень похожи друг на друга своим торжественным величием. Можно подумать, что различие между Западом и Востоком почти исчезает. Между тем в основе двух произведений лежат разные концепции. У Джотто композиция распадается на две части с цезурой между ними. Все определяется здесь взаимоотношениями людей: конфликт между укутанной в епископскую мантию обнаженной фигурой Франциска с поднятыми руками и его отцом, наступающим на него, едва сдерживаемым своими сторонниками. Каменный массив дворца не только определяет место действия, но и своею гранью акцентирует разрыв между двумя группами. В мозаике Кахрие Джами не так драматичен конфликт между людьми, зато сильнее выражено, что каждый находится на „своем месте", что все — участники одного действия. Гораздо сильнее ритм, порядок, соответствие частей, и самая арка — не случайность, она, как небосвод, охватывает сцену. В этой сцене выстроены в один ряд воин, хранитель, правитель на троне, двое его слуг со свитком, богоматерь, Иосиф и его близкие. Выделены правитель и богоматерь, другие фигуры их сопровождают. Сильнее выявлена иерархия, чем живой диалог людей. Архитектура существует не сама по себе, но служит раскрытию действия: два портика поднимаются над правителем и Марией, красный велум за правителем придает ему торжественность, сухое дерево над Марией выглядит как знак вопроса. Все представленное в мозаике Кахрие Джами менее предметно, но более одухотворенно. Мозаика богаче по краскам и оттенкам, чем фреска Джотто с ее розовыми тонами на бледно-зеленом фоне.

Известная мозаика Кахрие Джами „Упреки Иосифа Марии" — одна из самых красивых. Такого проникновенного изображения взаимоотношений людей не знала византийская живопись более раннего времени, в ней более подчеркивалось отношение каждой фигуры к чему-то трансцендентному. Мозаика Кахрие Джами в этом отношении больше напоминает итальянских мастеров треченто Джотто и Дуччо. Но сущность этих изображений глубоко различна. У итальянцев можно прямо определить, что значит каждый жест. В мозаике Кахрие Джами характеристика более общая, это просто две взволнованные фигуры. Иосиф не упрекает, скорее, благословляет Марию. Но самое примечательное в Кахрие Джами — это одухотворенность всего образа. Архитектурный фон — не место действия, как у Джотто и Дуччо. Это, скорее, проекция душевных состояний человека. Полуциркульный навес между обеими фигурами перебрасывает мост между ними. Дверной пролет их разделяет. Подножие странно ломается за фигурой Иосифа— доказательство того, что мастер вовсе не добивался последовательной конструкции. Зато движение плоскостей и контуров приобретает в мозаике музыкальный характер. Здесь лежат зерна того искусства, которое через сто лет в очищенном виде проглянет в ритме „Троицы" Рублева.