



Христос Вседержитель в окружении праотцов. Мозаика Кахрие Джамии. Ок. 1316–1321

УДК 94:003:008:7.021.333



А.Е. Ходаковская



Е.И. Деревянченко

**Ходаковская А.Е.*,
Деревянченко Е.И.****

Пространство и время с точки зрения вечности на фресках Джотто в капелле Скровеньи и мозаиках Кахрие Джамии¹

*Ходаковская Анастасия Евгеньевна, студентка 1 курса бакалавриата Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, отделение истории искусств

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4259-1588>

E-mail: anastasia-e-khodakovskaya@j-spacetime.com; hodylja@mail.ru

**Деревянченко Екатерина Игоревна, студентка 1 курса бакалавриата Филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, романо-германское отделение (ирландский язык)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-8872-7703>

E-mail: ekaterina-i-derevyanchenko@j-spacetime.com; kdi96@yandex.ru

Связь, сходства и различия между способами символического мышления восточной и западной ветвей христианства рассматриваются на примере и в сравнении особенностей композиции и содержания изобразительных циклов (евангельской истории и выразительных средств представления образов Марии и Христа) в двух храмах XIV в.: капелле Скровеньи и Кахрие Джамии.

¹ Работа выполнена при поддержке гранта Образовательного Фонда «Талант и успех» во исполнение Указа Президента Российской Федерации № 607 от 07.12.2015 «О мерах государственной поддержки лиц, проявивших выдающиеся способности», на основании пп. 12–14 Положения о предоставлении и выплате грантов Президента Российской Федерации для поддержки лиц, проявивших выдающиеся способности и поступивших на обучение в образовательные организации высшего образования по очной форме обучения по программам бакалавриата и программам специалитета за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета, бюджетов субъектов Российской Федерации и местных бюджетов (утв. Постановлением Правительства РФ от 19.12.2015 № 1381 «О порядке предоставления и выплаты грантов Президента Российской Федерации для поддержки лиц, проявивших выдающиеся способности»).

Ключевые слова: капелла Скровеньи; Кахрие Джамии; вектор движения; фреска; мозаика; Евангелие; базилика; крестово-купольный храм; теза-антитеза; перекрестная симметрия.

Общие сведения об архитектурных особенностях памятников

Капелла дель Арена в Падуе, именуемая также капеллой Скровеньи (по фамилии заказчика), была построена в 1300–1303 гг. и примыкала к дворцу богатого купца Энрико Скровеньи (отчего ее левая стена лишена окон). Сооружение имеет ясный, легко читаемый план: при взгляде на него сразу понятно, что это прямоугольный объем, т.е. базилика. Внутри она не разделяется на нефы, а значит, образуется цельное пространство с единым вектором движения (к алтарной апсиде).



Капелла дель Арена (Капелла Скровеньи, Cappella degli Scrovegni): общий вид (слева) и интерьер (справа).

Храм Христа Спасителя в Полях – часть ансамбля монастыря в Хоре, ныне находящийся на территории Турции и получивший название Кахрие Джамии, – был построен в XI в. (1077–1081). Тогда он представлял собой крестово-купольное одноглавое одноапсидное четырехстолпное сооружение.



Церковь Христа Спасителя в Полях (η Εκκλησία του Αγίου Σωτήρος εν τη Χώρα), ансамбль монастыря в Хоре: общий вид (слева), интерьер (в центре) и план (справа; цифрами обозначены мозаики и фрески)

В начале XIV в. великий логофет (придворный советник) Андроника II Палеолога Феодор Метохит (1270–1332), блестящий дипломат и ученый, на свои средства реставрирует и расширяет церковь, а также заказывает для нее мозаики и фрески (1315–1321). К изначальному «ядру» добавляются пять куполов, две апсиды с востока, галерея; нартекс¹ становится двойным (при этом часть церкви, созданная в XI в., не была перестроена – важный факт, показывающий бережное отношение византийцев эпохи палеологовского возрождения к своему прошлому, к культурному наследию). Ядро храма (наос) оказывается словно оправленным драгоценной рамой. В результате возникает сложный конгломерат объемов разной высоты и масштаба, благодаря чему создается образ Града небесного. Здесь нет четкой иерархии между отдельными частями постройки, композиция свободна и децентрализована. Несмотря на большое количество объемов, здание не выглядит грузным за счет разнообразия кладки, сочетающей плинфу² и белый камень, и большого количества окон, ниш, прорезающих массу стен. При этом одна точка зрения не дает полноценного представления о памятнике, как это было в капелле Скровеньи; даже круговой обход не позволяет понять планировку храма. Каждая плоскость представляет нам свою картину сочетания проемов и граней, вертикальных и горизонтальных векторов, прямых и плавно изгибающихся линий. Можно сказать, что благодаря разнообразию ракурсов, разномасштабности отдельных частей постройка обретает многогранность.

¹ Нартекс, притвор (от греч. *νάρθηξ* – ларчик, шкатулка) – входное помещение, примыкавшее обычно к западной стороне христианского храма.

² Плинфа (от греч. *πλίνθος* – «плита») – тонкий обожженный кирпич, часто квадратной формы.

Композиция и основные принципы ее построения

В капелле Скровеньи в Падуе истории Марии и Христа расположены в хронологическом порядке, что характерно для западных мастеров. Лента времени движется сверху вниз.

«Фрески расположены равными рядами и заключены в прямоугольники – почти так, как расчленены на прямоугольники фасады ренессансных зданий. Собственно, это картины, написанные на стенах. От картины к картине художник ведет зрителя через последовательные эпизоды истории Христа, начиная с истории его предков – Иоакима, Анны, Марии»¹.

Начальный сюжет расположен на верхнем ярусе южной стены, где представлена история Иоакима и Анны, последний – на западной стене, где изображен Страшный Суд. В верхнем ярусе северной стены и на алтарной арке – история Марии, во втором и третьем ярусе на обеих стенах – история Христа. В нижнем ярусе южной стены показаны аллегории добродетелей, на северной, напротив них – аллегории пороков. Эти изображения образуют пары: благоразумие-глупость, стойкость-непостоянство, умеренность-гнев, правосудие-несправедливость, вера-неверие, милосердие-зависть, надежда-отчаяние. Такое расположение согласуется с остальными сюжетами: аллегории добродетелей заключены между фреской встреча Марии с Елизаветой (на южной части алтарной арки) и изображением праведников во фреске «Страшный Суд»; на северной стене аллегории пороков – между сценой предательства Иуды (на северной части алтарной арки) и сценами ада на западной стене.

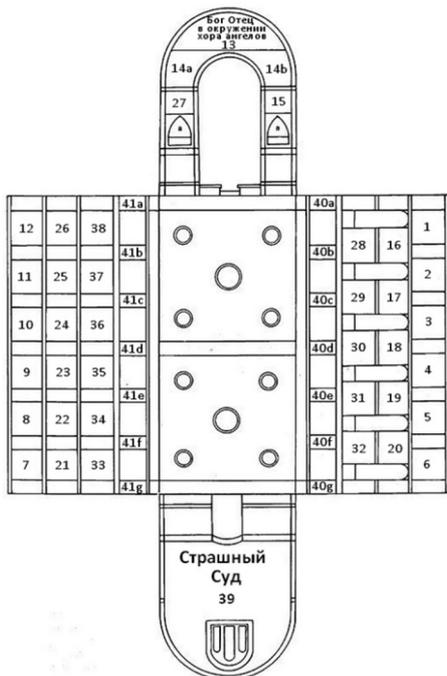
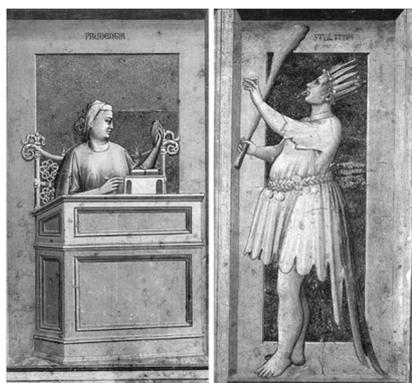


Схема росписей капеллы Скровеньи:
1–6 – жизнь Иоакима; 7–12, 14a, b – жизнь Марии; 13 – Бог Отец в окружении хора ангелов; 15–38 – жизнь и деяния Иисуса; 39 – Страшный Суд; 40a–g – аллегории добродетелей; 41a–g – аллегории пороков



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи. Аллегории добродетелей и пороков (1306), слева направо: Благоразумие – Глупость, Стойкость – Непостоянство, Умеренность – Гнев



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи: слева – встреча Марии и Елизаветы, в центре и справа – фрагменты фрески «Страшный Суд»: праведники (в центре) и грешники в аду (справа)

¹ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. I. М.: Искусство, 1985. С. 232.

Расположение мозаик в Кахрие Джамии является традиционным для византийского искусства. Византийские храмы в плане представляют собой крестово-купольную систему, в этом пространстве не существует единого вектора, который бы задавал движение в пространстве, в отличие от базилики, которая организует движение по оси запад-восток. В связи с этим мозаики размещены по принципу теза-антитеза, чтобы входящий в храм мог сопоставлять сюжеты изображений, прослеживая их сходство и различия. Так, «Благовещение Марии» и «Благовещение Анне», две мозаики на сходный сюжет, находятся друг напротив друга. Мозаика «Мария в объятиях Иоакима и Анны» и «Вручение Девы Марии Иосифу» («Чудо с процветшим посохом»), с одной стороны, перекликаются по сюжету, т.к. Мария в обоих случаях под «защитой», с другой стороны, контрастны, т.к. нежные объятия родителей, защита священника, его посох выглядит как меч или копьё, ограждающее Марию.

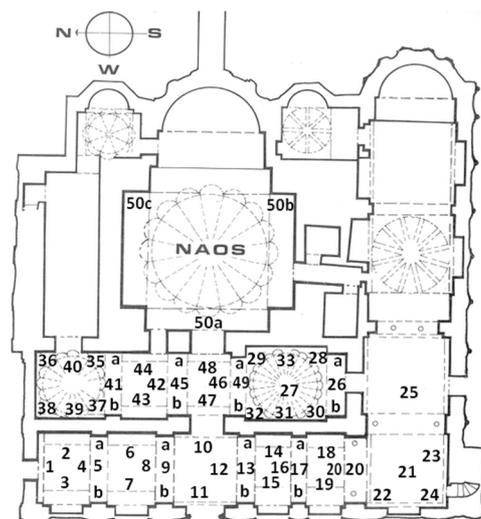
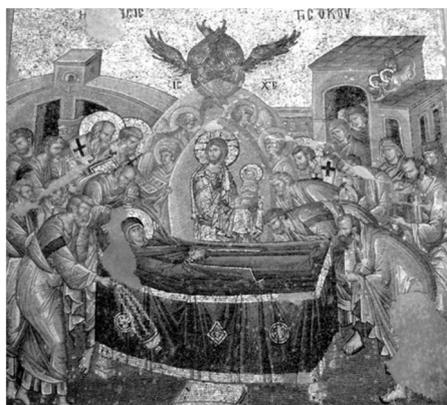


Схема расположения мозаик Кахрие Джамии¹



Фрески Кахрие Джамии: «Мария в объятиях Иоакима и Анны» (слева) и «Вручение Девы Марии Иосифу» («Чудо с процветшим посохом») (справа)

В наосе – наиболее ранней центральной части храма XI в. – находятся три мозаики, образующие ядро всего мозаичного комплекса: «Успение» (50a²), «Мария с Младенцем» (50b) и «Иисус с Библией» (50c). В мозаике «Успение» Христос держит в руках душу Марии, изображенную в виде младенца, рядом – Богоматерь с Сыном; тем самым создается «зеркальность» и связанность времен. Богоматерь рождает Учителя, который несет в мир учение («Христос с Библией»). Таким образом, эти три мозаики образуют некий цикл, разные времена закольцовываются, создавая выход в вечность.



Три фрески наоса Кахрие Джамии: Успение Богородицы (слева), Мария с младенцем (в центре) и Христос с Библией (справа).

¹ Maxwell V. *Istanbul. Con Pianta. Ediz. Inglese. City guide.* Lonely planet, 2008, p. 87.

² В соответствии с нумерацией мозаик, приведенной в: *Ibid.*

Однако и во фресках Джотто существует иная связь между изображениями, кроме хронологической. Во-первых, расположение добродетелей и пороков друг напротив друга – это антитезный принцип. Во-вторых, существует связь аллегорий с основным циклом, о которой упоминалось выше. И наконец, изображения цикла внутри одной плоскости (т.е. на одной стене) и между двумя плоскостями также взаимосвязаны. Чтобы проследить эти связи, приведем несколько примеров (см. цветную вкладку).

На северной стене друг под другом расположены три фрески: «Моление женихов о процветании посов», «Воскрешение Лазаря», «Воскресение». На всех трех – последний момент перед совершением чуда. «Воскрешение Лазаря» и «Воскресение» схожи не только по смыслу, но и композиционно: фигура Христа не акцентирована (и даже не сразу видна), она расположена «на краю» фрески – основой композиции в обоих случаях является треугольник, где фигура Спасителя «упирается» в одну из вершин.

Другой пример – фрески: «Сретение», «Поцелуй Иуды», «Аллегория правосудия», также располагающиеся друг под другом на южной стене. Первые два сюжета изображают встречи, которые одновременно и контрастны, и схожи по отношению друг к другу: первая – желаемая и долгожданная, вторая – неизбежная и зловещая. Есть и другой вид взаимосвязи этих фресок: во время Сретения Симеон Богоприимец говорит Марии о том, что копьё пронзит ее сердце, т.е. пророчествует о событиях, которые изображены ниже. Сретение – точка соприкосновения Ветхого и Нового Завета. Христос тянется к Матери, это изображено естественно с точки зрения эмоций, чем показана человечность персонажей. Момент встречи изображен как спокойный, мирный. Вторая же встреча неизбежна. Это место пересечения божественного и дьявольского. Как человек Христос должен избегать такой встречи, но он идет к Иуде, смотрит ему прямо в глаза. Вокруг них «кипящая» толпа, всплески эмоций, и единственная точка спокойствия здесь – место пересечения взглядов Христа и Иуды.

«Это едва ли не первое и едва ли не лучшее в истории искусства изображение безмолвного поединка взглядов – труднейшее для живописца. Джотто любил и умел передавать молчаливые, многозначительные паузы, мгновения, когда поток внутренней жизни как бы останавливается, достигнув высшей кульминации»¹.

«Сретение» и «Поцелуй Иуды» контрастны по смыслу изображаемого, по эмоциональному состоянию, а также по композиции: на первой фреске изображено всего несколько человек, на второй – толпа, но необходимо помнить, что такое изображение в обоих случаях не замысел, а реалии.

В свою очередь и «Аллегория правосудия» контрастирует с фресками основного цикла, так как суд над Христом не был справедлив. Однако напротив «Аллегории правосудия» расположена «Аллегория несправедливости», по смыслу сходная с фреской «Поцелуй Иуды».

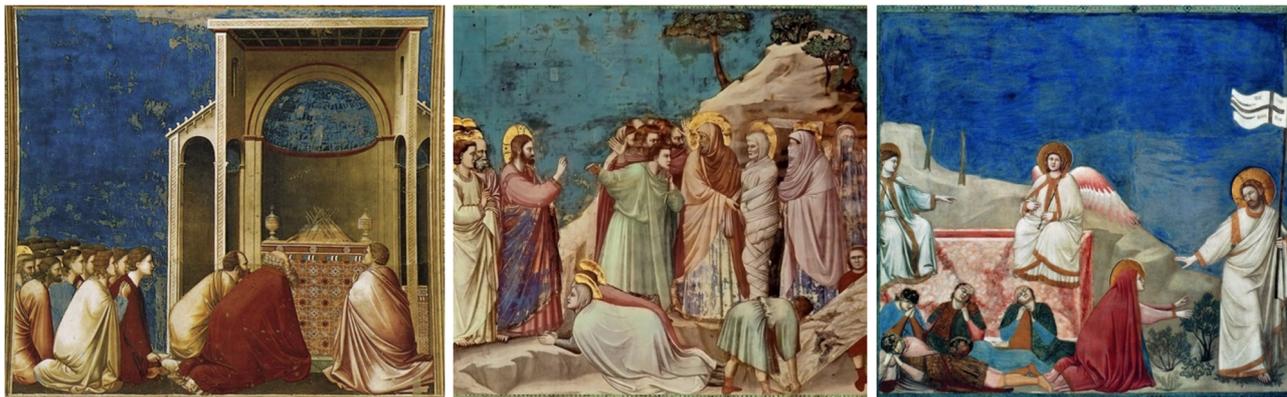
Третий пример – фрески: «Бегство в Египет», «Христос перед Каиафой», «Аллегория веры». Две первые фрески – начало и конец земного пути Христа. Изображения также контрастируют по смыслу, сюжету, композиции: Мария с Иосифом бегут и спасаются верой – поверив словам ангела (сон Иосифа), во втором случае – неверие Каиафы в божественную природу Христа. Если на верхней фреске естественным фоном событий является природа, в том числе горы, которые могут символизировать момент духовного восхождения, то ниже – замкнутое архитектурное пространство, создающее ощущение в буквальном смысле безвыходной ситуации: ставни захлопнуты, фигуры слишком велики по сравнению с архитектурой, причем изображены не только стены здания, но и потолок.

Ниже находится фреска «Аллегория веры» – антитеза фрески «Христос перед Каиафой», но сходна с «Бегством в Египет». На противоположной стене расположена фреска «Аллегории неверия», контрастная изображению «Бегство в Египет» и созвучная фреске «Христос перед Каиафой». Но оба события, изображенные на этих фресках, необходимы для того, чтобы восторжествовала вера, и в этом смысле оба изображения коррелируют с фреской «Аллегория веры».

Фрески «Избиение младенцев», «Бичевание Христа», «Аллегория милосердия» представляют похожие по смыслу сюжеты. Но здесь представлен эмоциональный контраст: избиение младенцев изображено очень экспрессивно, с резкими жестами, искаженными лицами, а лица Христа и его мучителей достаточно спокойны. Снова, как и в предыдущих изображениях, на верхней фреске события разворачиваются в открытом пространстве, ниже – бичевание Христа – в закрытом помещении, за зарешеченными окнами, что вновь создает контраст еще и по пространственному решению. Этим фрескам, изображающим жестокость мира, противопоставляется божественное милосердие.

Приведенные примеры наглядно свидетельствуют: Джотто располагает свои фрески по тому же принципу, что преобладал на христианском Востоке, в Византии – по принципу теза-антитеза, как и в Кахрие Джамии.

¹ Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 232–233.



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи: «Моление женихов о процветании посохов» (слева), «Воскрешение Лазаря» (в центре), «Воскресение» (справа)



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи, слева направо: «Сретение», «Поцелуй Иуды», аллегории Правосудия и Неправедности



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи, слева направо: «Бегство в Египет», «Христос перед Каиафой», аллегории Веры и Неверия



Джотто ди Бондоне. Фрески капеллы Скровеньи, слева направо: «Избиение младенцев», «Бичевание», аллегории Милосердия и Зависти



Мозаики Кахрие Джамии. Архитектурный фон изображений Богородицы: слева – «Введение во храм, в центре – «Благовещение и кладезя», справа – «Укоры Иосифа Марии»



Мозаики Кахрие Джамии. Архитектурный фон изображений Богородицы и ее жесты, слева направо: «Первые шаги Марии», «Питание Марии ангелом», «Приведение Марии в дом Иосифа», «Вручение Марии пурпура»



Мозаики Кахрие Джамии: слева – «Иоаким приносит Марию первосвященнику» (фрагмент); справа – «Иосиф и Мария перед писцами царя Ирода»



Мозаики Кахрие Джамии: слева – «Исцеление слепых», в центре – «Исцеление расслабленного», справа – «Исцеление тещи апостола Петра»

Кроме того, если смотреть на одну стену, мы увидим контраст, если же на обе стены – кроме контраста увидим сходство. Значит, в зависимости от нашей точки зрения концепция меняется. Джотто важно, чтобы зрители увидели все концепции, все варианты, поскольку ни один из них не может существовать без другого. При этом художнику удается совместить две композиционные системы расположения фресок: хронологическую и систему подобий и противопоставлений.

Общие стилистические черты

В композициях Кахрие Джами значительная роль отводится архитектуре и пейзажу, которые «служат тому, чтобы яснее выделить определенный персонаж, подчеркнуть его позу, движение»¹. Действительно, архитектура и природа несут как композиционную, так и смысловую нагрузку, и часто образуют разного рода подобия с изображенными рядом людьми. К примеру, архитектура, на фоне которой изображена Богородица, часто имеет проемы, ниши; таким образом нам показано, что Мария – вместилище Христа. Веллумы² выполняют функцию связи, обозначая диалог. Башни мозаики «Приведение Марии в дом Иосифа» и здания мозаики «Вручение Марии пурпура» подобны фигурам и композиционно «поддерживают» их. Ветви дерева мозаики «Исцеление слепых» тянутся к Христу так же, как тела и руки больных. В мозаике «Исцеления расслабленного» длинная худая рука больного подобна архитектурному «мосту» над ним.

Можно сказать, что архитектура и природа соперничают вместе с людьми. Изображенное пространство становится участником действия. Появляется связь между миром, рукотворным и природным, можно сказать, что они являются частью одного целого. Эти миры полностью пронизаны божественным светом, переданным через золото мозаик. Кроме того, неровная поверхность, на которой выложены кусочки смальты, создает единое целое с реагирующей природой, архитектурой, человеком, благодаря чему возникает иллюзия движения, параллельного с реальностью.

Отметим, что и в капелле Скровеньи архитектура и природа имеют также символический смысл³.

«Тот же принцип подчеркивания значения фигуры с помощью пейзажного и архитектурного фона примерно в те же годы появился в фресках Джотто в капелле дель Арена в Падуе (1305)»⁴.

Например, во фреске «Сошествие Святого Духа» архитектура являет собой особое пространство. Это изображение – единственный пример в капелле, где передняя стена не «снята»: персонажи отгорожены от зрителя. Таким образом и обозначается мистическое пространство церкви, в котором Святой Дух нисходит на апостолов. Иная иллюстрация изложенного: сюжет с бракосочетанием Марии изображается в конхе⁵, скорее всего, чтобы подчеркнуть, что Мария – вместилище Христа. На одной оси с фреской «Рождение Богородицы» на фронте изображен Христос в медальоне – как пророчество о том, что Мария станет Матерью Спасителя. Если в Кахрие Джами изображенная архитектура была участником событий, то в капелле она является вместилищем истории.



Джотто ди Бондоне. Сошествие Святого Духа. Фреска капеллы Скровеньи

Выражение эмоций и взаимодействий героев

В Кахрие Джами уделено много внимания жестам персонажей. Но нельзя сказать, что это та призма, через которую мозаичисты передают эмоции героев; жесты, скорее, являются средством связи персонажей, обозначения их диалога (мозаики «Брак в Канне Галилейской», «Первые шаги Марии», «Мария и Иосиф перед переписчиками Ирода», «Вход Марии в дом Иосифа» и др.) Не раз повторяется характерный жест исцеляющего Христа (протянутая рука с открытой ладонью), или указывающий жест, или же «необходимый» жест (когда персонажу нужно что-то взять; примеры – вручение пурпура Марии, питание Марии ангелом). Таким образом, функция жеста в мозаиках – обозначение разговора, действия (исцеления), побуждения к нему – или ответного действия, побужденного им.

¹ Лихачева В.Д. Очерки истории и теории изобразительных искусств. Искусство Византии IV–XV веков. Л.: Искусство, 1986. С. 230.

² Веллум (лат. Vellum) – материал для письма или книгопечатания из шкур млекопитающих. Здесь – свитки из такого материала.

³ Иконография фресок Джотто и мозаик Кахрие Джами является темой самостоятельного масштабного исследования и не рассматривалась нами в данной работе.

⁴ Лихачева В.Д. Указ. соч. С. 231.

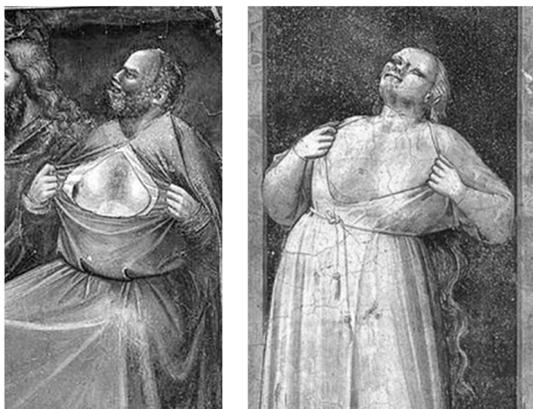
⁵ Конха (от греч. κόγχη – раковина) – элемент древневизантийской храмовой архитектуры, представляющий собой перекрытие в форме полукупола над полукруглыми частями зданий, такими как апсида или ниша.



Горестные жесты на фресках Джотто «Избиение младенцев» (слева) и «Оплакивание Христа» (справа)

ангелов фрески «Погребение Христа», отражающие всю палитру отчаяния.

«Особенно многообразно выражение горя в оплакивании Христа, начиная с отчаяния и кончая приглушенной грустью»².



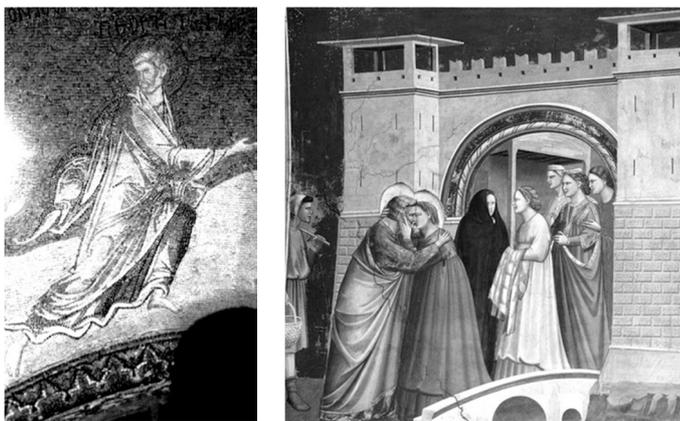
Жест гнева Каиафы на фреске Джотто «Христос перед Каиафой» (слева) и фрагмент «Аллегии гнева» (справа)

На фреске «Предательство Иуды» Джотто сознательно использует жест для передачи эмоций героев. Жест Каиафы на фреске, изображающей Христа перед первосвященником, выражает гнев (этот жест аналогичен изображенному в «Аллегии гнева»).

«Таким образом, ни одно из движений джоттовских персонажей не является случайным, во всем он исходит из идейного замысла сцены в целях раскрытия смысла происходящего события»³.

Фигуры в Кахрие Джамии напоминают кукол на шарнирах: часто каждый сустав в теле изображен согнутым, голова и лицо никогда не находятся на одной оси с корпусом (исключая мозаики с фронтальным изображением Христа, Марии).

Часто герои изображены в движении или хиазме – позе, в которой одна нога расслаблена, другая, опорная, напряжена, а плечи и бедра наклонены в разные стороны относительно позвоночника. Веллумы и драпировки в Кахрие изображены так, что кажется, будто фигуры овеивает ветер.



Подвижная фигура (мозаика Кахрие Джамии) (слева) и статуарные фигуры (фреска Джотто из капеллы Скровеньи) (справа)

«В эмоциональной выразительности силуэта, в ритме линий и тонов цвета искал византиец возможности передать важное для него духовное содержание, экспрессию, внутреннюю динамику образа»⁴.

На фресках капеллы Скровеньи фигуры людей плохо просматриваются под одеянием, поэтому выглядят статичными, весомыми, даже монументальными.

«...В этих укутанных фигурах есть огромная человеческая значительность»⁵.

¹ Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. Т. II. М.–Л.: Искусство, 1949. С. 10.

² Там же.

³ Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А. и др. Всеобщая история искусств. М.: Искусство, 1962. Т. 3. С. 57.

⁴ Там же. С. 25.

⁵ Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 232.

Интерпретация функции жестов

В мозаиках, изображающих путешествие в Вифлеем и сон Иосифа, зрителю показана живая человеческая реакция персонажей: Мария и Иосиф оборачиваются друг к другу; в капелле Скровеньи (бегство в Египет) Мария сконцентрирована, даже бесстрашна, смотрит перед собой (см цветную вкладку). Аналогичным образом и в сцене «Благовещенье» Богоматерь замерла в замкнутой статуарной позе со скрещенными на груди руками и застывшим взглядом перед собой (заметим здесь, что Благовещенье у Джотто не показано единой сценой: ангел и Мария расположены на разных частях предалтарной арки). В Кахрие Джами Мария с кувшином преклоняет колена у колодца (и кувшин, и колодец – сосуды, рядом с Марией они – символы того, что и она сосуд, вместилище Христа). Здесь Богоматерь смиренно возводит руки, обращаясь к ангелу, словно показывая тем самым, что она раба Господня, и будет по Слову Его (в этом жесте угадываются и будущие воздетые к небу руки Богоматери Оранты).



Слева – фрагмент мозаики «Благовещенье», Кахрие Джами; в центре – Богоматерь Оранта (мозаика Кахрие Джами); справа – Благовещенье. Фреска Джотто из капеллы Скровеньи

Таким образом, у Джотто оказывается акцентированным молитвенное сосредоточение, а в Кахрие – непосредственная реакция героев:

«Стремление придать изображению подчеркнутую эмоциональность можно усмотреть в трактовке движения, в наклонах голов многих персонажей Кахрие Джами»¹.

Эти различия отражают общую ситуацию: в византийском искусстве XIV в. преобладает изображение естественной реакции, в западном – молитвенное состояние, погруженность в себя. Эти черты оказываются важными для создателей образа Марии в соответствующих ансамблях. Возможно, с этим связана также подвижность («шарнирность») человеческих фигур в Кахрие и их статичность у Джотто при одновременном присутствии преимущественно коммуникативных (разговорных и «необходимых») жестов в Кахрие и эмоционально окрашенных жестов в капелле Скровеньи: внутренняя сосредоточенность, энергия, накопленная малоподвижными, тяжелыми фигурами Джотто, выплескивается через эти резкие, экспрессивные жесты, тогда как в Кахрие Джами изображена непосредственная реакция персонажей, а их фигуры легки и полны движения.

Причины, по которым для византийского искусства было столь важно изображение непосредственности реакции, а для итальянского – погруженности в себя, позволяют понять планы рассматриваемых нами сооружений и расположение в них фресок и мозаик.

В Кахрие Джами множество изображений, наполненных золотым сиянием, находятся в большом пространстве, части которого плавно перетекают друг в друга, из-за чего авторам порой приходится совмещать несколько моментов времени в одной мозаике. Кроме того, как уже говорилось выше, исчезает единый вектор движения внутри постройки. Зритель легко может запутаться в таком количестве мозаик, окружающих его со всех сторон. Поэтому сцены, в которых изображены какие-то ключевые моменты, выглядят как откровения, открытия, найденные среди множества других событий. На эти ключевые точки, озарения будут реагировать и зрители, и сами персонажи. В связи с этим в Кахрие Джами акцент сделан на естественность, открытую эмоциональность как ответ на эту найденную истину, к которой и прихожане оказываются причастными.

«Византиец знал о том, что многое в мире неведомо и не подвластно ни его чувствам, ни его разуму; он полагал, что не все являющееся сокровенным может быть ему открыто, поскольку миром правит сверхчеловеческая божественная сила. Но само это представление о сложности мира, выраженное в ху-

¹ Лихачева В.Д. Указ. соч. С. 229.

дожественных образах, было важным новым явлением, которое определило его относительные достижения по сравнению с античностью»¹.

У Джотто сюжетов меньше и они четко отделены друг от друга рамками, расположение фресок последовательно и логично, потому и герои не столь непосредственные и «живые» – в этом нет необходимости.

Выражения горя и каких-либо других сильных эмоций во фресках является коллективным, толпа образует единый организм, люди обращаются друг к другу, повторяют жесты друг друга, их лица скорее напоминают маски, изображающие страдания, (избиение младенцев, погребение). Заметим, что на тех фресках, где изображены наиболее значимые события (а значит, и наиболее сильные эмоции), присутствуют не только земные персонажи, но и ангелы – тем самым Джотто показывает участие небесных сил в происходящем («Рождество Христово», «Распятие Христа», «Оплакивание», «Вознесение»). В сценах распятия и оплакивания Христа ангелы разрывают на себе одежды, кричат, запрокинув головы, рвут на себе волосы – ведь они стали свидетелями горя, которое охватывает весь мир. В Кахрие участие небесных сил, присутствие божественного начала символизирует золотой свет мозаик, «все-ленский» характер изображаемого события отражен композиционно (так, Младенец и Святой Дух мозаики «Рождество Христово» являются центральной осью изображения), поэтому вводить дополнительные знаки и символы, включая большое количество ангелов, уже нет необходимости.

У мозаичистов Кахрие более индивидуальный подход к человеку, чем у Джотто, здесь каждый персонаж предстает каждый самостоятельной личностью, не повторяя жестов и поз других; фигуре и одежде каждого уделяется особое внимание. Один из примеров такого индивидуального подхода в Кахрие Джамии – сцена избиения младенцев. Фигуры изображены в разных позах, видны с различных ракурсов, нет искаженных лиц и резких жестов, нет единства персонажей дальнего плана. Но за счет того, что в подробностях изображены несколько отдельных сцен убийства, а не массовая расправа, как у Джотто, эмоциональный накал усиливается. Глядя на эту мозаику, зритель испытывает большее потрясение, чем в капелле Скровеньи.

«Трагичен жест рук матери, не желающей видеть, как перед ней убивают ее ребенка»².

На первый взгляд, необычным кажется то, что в западном искусстве автор обращается к толпе, а в Византии – к индивидуальному переживанию изображаемых, из-за чего и зрительское переживание усиливается. Но Треченто – эпоха, когда выделение индивидуального, личностного начала на Западе еще только начинается, это период зарождения принципов Ренессанса. Византия же ко времени создания мозаик Кахрие Джамии прошла долгий путь как в культурном, так и в историческом отношении, здесь был накоплен колоссальный культурный опыт. XIV век для Византийской империи – время политического неблагополучия и одновременно очень яркого подъема в искусстве, который называют палеологовским Возрождением. Имперский пафос предшествующих веков уходит, уступая место обращению к конкретной личности.

Особенности трактовки образов Марии и Христа

В обоих храмах ряд сцен восходит к апокрифам – сюжетам жизни Марии и Христа, не вошедшим в канонические Евангелия. В капелле Скровеньи это свадебная процессия Марии и чудо с процветшим посохом, в Кахрие Джамии – чудо с посохом и семь первых шагов Марии. Изображение подробностей, не отраженных в канонических Евангелиях, открывало возможность обращения к эмоциональности и человечности. Благодаря апокрифическим сюжетам герои «оживают» и становятся ближе к зрителю:

«Во многие сцены введены жанровые, интимные эпизоды, совершенно не предусмотренные иконографическим каноном»³.

В Кахрие при изображении чуда с процветшим посохом выбран момент передачи посоха Иосифу, в капелле Скровеньи – само бракосочетание. На фреске Джотто разница в возрасте между Марией и Иосифом не бросается в глаза, изображая ее придерживающей складки одежд на животе, живописец подчеркивает, что Мария скоро родит Христа (этот жест повторяется и на фреске «Свадебная процессия Марии»). В Кахрие же Мария совсем маленькая, священник, во власти и под опекой которой она находится, отдает ее именно под защиту Иосифа. Вручая ему Богородицу, священник своей рукой и посохом ограждает ее, и его взгляд и поза суровы, тогда как у Джотто он выглядит кротким, и, наоборот, соединяет руки Богородицы и Иосифа.

¹ Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губаер А.А. и др. Указ. соч. С. 24.

² Лихачева В.Д. Указ. соч. С. 229.

³ Там же. С. 233.



Слева – Сон Иосифа и путешествие в Вифлеем на мозаике Кахрие Джамии; справа – Мария на фреске Джотто «Бегство в Египет» в капелле Скровеньи (фрагмент)



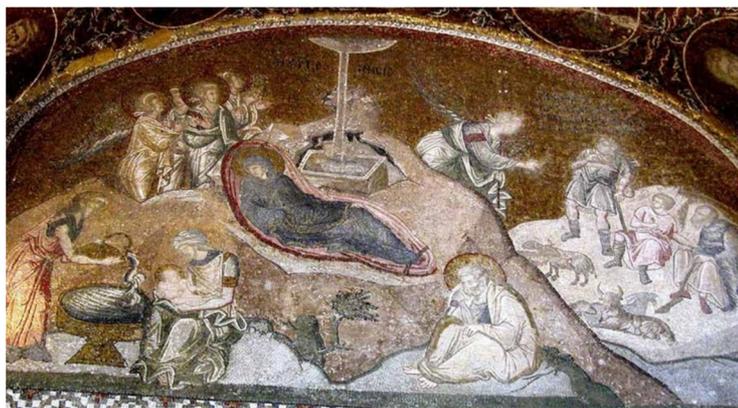
Ангелы с фресок Джотто в капелле Скровеньи: разрывающий на себе одежду («Распятие Христа», слева), кричащий и рвущий на себе волосы («Оплакивание», в центре и справа)



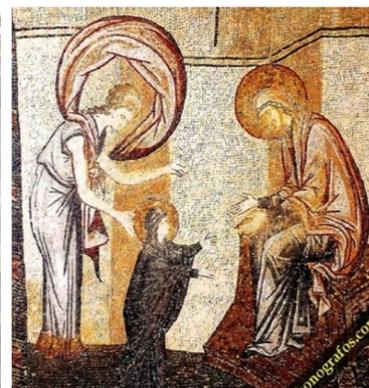
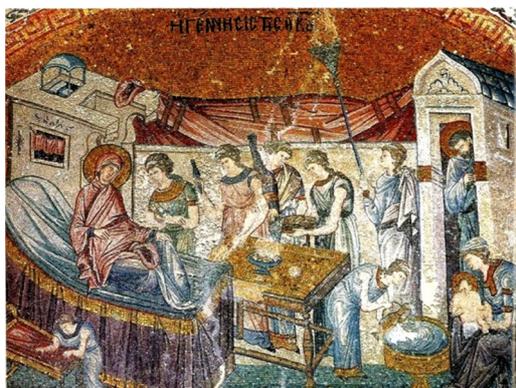
Избиение младенцев. Мозаика Кахрие Джамии. Фрагменты



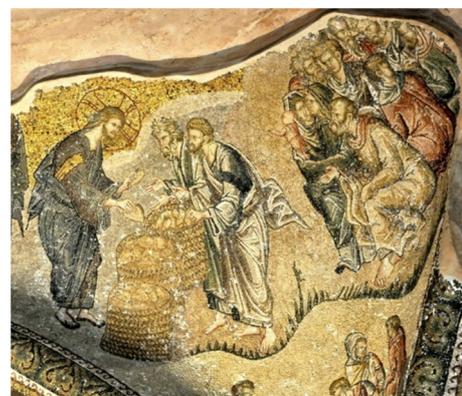
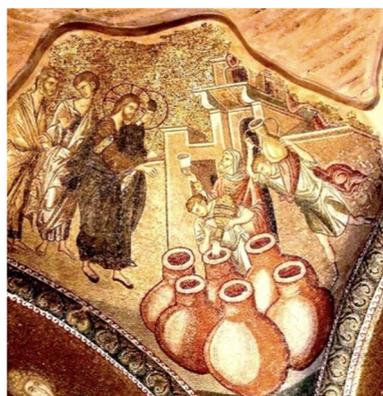
Бракосочетание Марии: слева – фрагмент мозаики Кахрие Джамии «Вручение Девы Марии Иосифу» («Чудо с процветшим посохом»); в центре и справа – фрески Джотто «Бракосочетание Марии и Иосифа» и «Свадебная процессия Марии» в капелле Скровеньи



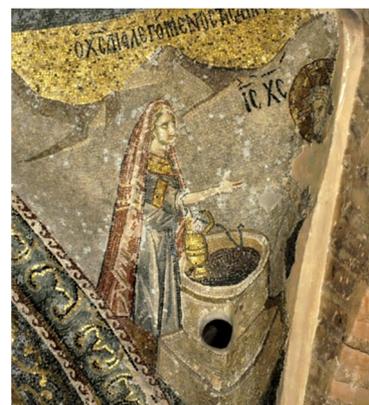
Рождество Христово на фреске Джотто в капелле Скровеньи (слева) и на мозаике Кахрие Джамии (справа)



Слева – фреска Джотто «Рождество Марии» в капелле Скровеньи, в центре и справа – мозаики «Рождество Марии» и «Семь первых шагов Марии» (фрагмент) в Кахрие Джамии



Брак в Кане Галилейской на фреске Джотто в капелле Скровеньи (слева) и на мозаике Кахрие Джамии (в центре).
Справа – «Чудо умножения хлебов». Мозаика Кахрие Джамии



Слева – фреска Джотто «Поклонение волхвов» в капелле Скровеньи, в центре – мозаика «Волхвы у Ирода» в Кахрие Джамии.
Справа – «Христос и самарянка». Мозаика Кахрие Джамии

В свою очередь, и акцентированными у Джотто и византийских мозаичистов оказываются разные сюжеты и смыслы. Так, в капелле подробно изображено чудо с процветшим посохом и бракосочетание Марии: обе сцены развернуты на несколько фресок. В Кахрие Джамии два этих сюжета совмещены в одну мозаику, которая выглядит не как бракосочетание, а именно как передача Марии под защиту Иосифу. Здесь акцентируется другая тема – детство Марии. Джотто посвящает этому периоду жизни Богоматери только одну фреску – «Введение во храм», тогда как в Кахрие этот сюжет дополнен мозаиками «Семь первых шагов Марии», «Мария в объятиях Иоакима и Анны», «Иоаким приносит Марию первосвященнику». К тому же мозаики «Чудо с процветшим посохом» и «Питание Марии ангелом» также изображают Деву очень юной. Вероятно, подробное отражение мозаичистами первых лет жизни Марии продиктовано, с одной стороны, стремлением подчеркнуть детскую чистоту Девы, с другой – потребностью обратиться к первоосновам, но не столько евангельским, сколько человеческим, к атмосфере той семейной родительской любви, в которой выросла Богоматерь и через которую в мир придет Спаситель.

Такие мозаики, как «Семь первых шагов Марии», «Мария в объятиях Иоакима и Анны» самим изображением семейных бытовых подробностей, присутствующих в жизни любого ребенка, подчеркивают человечность в образе Богоматери.

«В сцене “Семь первых шагов Марии” маленькая трогательная девочка протягивает руки к матери. <...> Сколько глубокой любви в трогательных движениях престарелых родителей Марии Иоакима и Анны, ласкающих свою дочь»¹.

И действительно, с одной стороны, мозаики позволяют нам видеть в образе Марии просто ребенка, радость которого ничем не отличается от радости любой другой девочки при виде родителей. Однако смысл этих сюжетов раскрывается в другом: глядя на мозаику, зритель знает, что видит не обычного младенца, а именно Богоматерь, делающую свои первые шаги в очень раннем возрасте.

Рождество Христово в Кахрие Джамии представлено более масштабно, чем у Джотто, и снова, как это часто бывает в византийском мозаичном искусстве, в одном изображении оказываются соединенными несколько моментов времени. В мозаике Богоматери и Иисусу уделено равное внимание, однако Дух Святой, нисходя на лежащего в колыбели Христа, зрительно дополнительно акцентирует его фигуру. Кроме того, нисходящий столп расположен близко к композиционному центру данной мозаики, что создает ощущение собранности всего христианского мира вокруг Христа.

Джотто же изображает Рождество так камерно, что зрители (и персонажи фрески) не сразу осознают, событие какого масштаба разворачивается на их глазах, – значимость Рождества показывают, как уже говорилось выше, парящие в небе ангелы. Христос у Джотто находится в углу фрески, вначале наше внимание обращается на Марию, а младенца приходится искать глазами. Столь скромное изображение Рождества на фреске итальянского художника обусловлено особой значимостью для западного христианства именно момента вочеловечения Христа, необходимостью подчеркнуть, что Спаситель пришел в мир, как человек. Для восточного же христианства важнее то, что, воплотившись человеком, в мир пришел Бог, и потому Рождество Христово показано более масштабно. Такой же принцип изображения повторен и в сцене Рождества Марии.

Христос в Канне Галилейской, изображенный в Кахрие Джамии, всем руководит, ему снова отведено центральное место в мозаике. У Джотто зритель не сразу находит Иисуса, и персонажи на фреске не обращают на него внимания. Это первое чудо Христа, только начинающего проявлять свою божественную природу. Возможно, поэтому на Западе это деяние трактуется так скромно.

В Кахрие волхвы изображены во время поездки в Иерусалим и посещения Ирода (см. цветную вкладку), чем акцентируется контраст между тревогой Ирода о своей власти, о царстве земном, с одной стороны, и вдохновением волхвов Царством Небесным, с другой. Джотто выбирает другой, традиционный для западного искусства, момент – поклонение волхвов младенцу Иисусу, так что смысловым центром фрески оказывается Христос как Царь Небесный.

Однако не только царственность подчеркнута в образе Христа в капелле Скровеньи. Если посмотреть на расположение фресок, то мы увидим, что сюжеты с изображением крестных страданий Христа находятся ближе всего к смотрящему. Страстному циклу уделено очень большое внимание, он изображен подробно и расположен прямо над головой зрителя, подчеркивая то, что Христос страдал за всех людей, за каждого из нас. В образе Спасителя важна жертвенность.

В Кахрие же значимым оказывается прежде всего то, с какой миссией Иисус пришел на землю – таковы мозаика «Христос и самарянка» и множество изображений чудес-исцелений (парализованно-

¹ Там же. С. 229.

го, человека с больной рукой, пораженного лепрой, кровоточивой, тещи апостола Петра, глухого, двух слепых), причем для этих сюжетов даже выделено специальное пространство – один из куполов. Здесь же представлено чудо в Канне Галилейской и чудо умножения хлебов – также чудеса милосердия. Именно оно, именно то, что Иисус пришел спасти человечество, оказывается так важно в трактовке образа Христа в Кахрие Джамии – и это соотносится с мозаиками, изображающими детство Марии, то есть с темой любви родителей и Богоматери.

Кроме того, такие мозаики, как «Христос и самарянка» и «Волхвы у Ирода», говорят об открытости Мессии миру: о Нем узнают волхвы и иудейский царь, Он рассказывает о Своей миссии Фотине Самарянке («...вода, которую Я дам ему [человеку], сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» – Ин. 4: 14).

В мозаичном цикле Кахрие Джамии полностью отсутствуют изображения страстей Христовых, нет мозаичного изображения Страшного Суда, т.е. темы последующего наказания человечества за грехи, – его изображает одна из фресок храма, но и на ней нет адских мук грешников, они, уже отделенные от светлых сил, лишь напряженно ожидают решения Спасителя, которого за них просят Богоматерь и Иоанн Предтеча. По-видимому, в представлении заказчика и мозаичистов, Милосердие Бога, который есть Любовь (1 Ин, 4: 16) не оставляет место страху перед заслуженным наказанием.

В Кахрие не показан ряд событий из истории Марии и Христа, которые очень часто изображаются в христианских храмах, но при этом изображены предшествующие и последующие события. Например, нет мозаики, посвященной бегству в Египет, но присутствует изображение путешествия в Вифлеем и возвращения из Египта. Отсутствует сцена Крещения, поклонения волхвов, хотя есть сцена с волхвами у Ирода; не изображены Сретение и весь страстной цикл с последующими событиями (кроме Успения). Возможно, как и отсутствие Страшного Суда, эта особенность мозаичного цикла также связана с пожеланиями ктитора¹ – Феодором Метохитом: мозаики, заказанные этим разносторонне и фундаментально образованным человеком, по-видимому, не преследовали цель проиллюстрировать Евангелие или выстроить историческую линию. Ключевой кульминационный момент пропускается – заказчик и мозаичисты предполагают, что смотрящий знает о нем и сам может мысленно восстановить хронологию. Таким образом, главным здесь – как и в целом в византийском искусстве XIV в. – становится обращение непосредственно к личности зрителя, чей уровень культурного развития превышал духовный опыт раннеренессансного человека на Западе.

Может быть, еще одной из причин такого осмысления истории Марии и Христа является то, что в понимании восточных мастеров двойственная природа Христа не изобразима непосредственно. О ней говорят языком символов, отсылок, и поэтому самый сакральный момент часто опускается.

* * *

Подведем итоги.

В образе Марии главной темой мозаичистов Кахрие оказывается детство, чистота Богоматери, и тема родительской любви и защиты, тогда как в капелле Скровеньи уделяется внимание бракосочетанию Марии – «невесты невестной». Таким образом, Запад и Восток разными способами подчеркивают одно качество в образе Марии, причем выделено это в обоих случаях нетрадиционным способом – не символическими, а сюжетно-образными.

В трактовке образа Спасителя в Кахрие Джамии наиболее важным оказывается милосердие и открытость миру, человечность, акцентируется божественность в его природе, поэтому в мозаичном цикле полностью отсутствуют сцены страстного пути Иисуса и Страшного Суда. В капелле Скровеньи главной темой является жертва Христа за всех людей, еще важнее то, что Бог пришел в мир человеком.

Из-за большого количества сюжетов, изображенных в Кахрие, и отсутствия последовательно рассказанной истории в этом сооружении ключевые события выглядят, как моменты откровения среди множества других сюжетов, поэтому мозаичистам Кахрие важно изобразить непосредственную реакцию персонажей. В связи с этим фигуры в мозаиках легкие и подвижные, а их жесты выполняют функцию связи людей в разговоре или являются «необходимыми».

У Джотто в распоряжении базилика, то есть пространство с единым вектором движения, поэтому он может создать четкую композиционную структуру, выстроить с помощью фресок рассказ, ему не столь важна непосредственность реакции – что зрителей, что евангельских персонажей.

«В расположении фресок, соответствовавшем направлению часовой стрелки, господствовали архитектурная расчлененность и спокойная пространственность. Ясное понимание стройной декоративной

¹ Ктитор (от греч. κτίτω – строю, создаю, или от κτίομαι – приобретаю) – лицо, выделившее средства на строительство или ремонт православного храма или монастыря или на его украшение иконами, фресками, предметами искусства.

системы позволило Джотто создать величавый эпический цикл. Подобно иллюстрациям или медленно сменяющимся кадрам фильма, эти фрески как бы ведут спокойный рассказ, связывающий разнородные по сюжетам сцены в одно стройное целое»¹.

Его персонажи часто представлены погруженными в себя в молитвенно-медитативном состоянии, их фигуры статичны, поэтому изображения жестов нужны как дополнительные средства выражения эмоций.

Композиция мозаик Кахрие Джами выстроена таким образом, что зрителю предоставлена определенная свобода в сопоставлении. Поскольку в архитектурном пространстве Кахрие нет единого вектора движения и конкретной «точки притяжения», то нет и общей логики развития событий в мозаиках. Кроме того, некоторые ключевые моменты не изображаются вовсе, т.к. предполагается, что прихожане знают о них. На примере этого мозаичного цикла можно убедиться в том, что византийское искусство обращается к индивидуальному переживанию, к личностному началу, в том числе зрителя, причем, обращается «на равных», ведет диалог, а не учит. Помимо этого, в Кахрие реальная и изображенная архитектура и природа, мир человеческий, божественный оказываются частью единого целого.

Джотто, хоть и использует, по сути, византийские принципы, все же «ведет» смотрящих, как учеников, демонстрируя четкую композиционную систему внутри ясного прямоугольного пространства, и показывает «готовые» сходные или контрастные смысловые пары, сочетая это с хронологическим устройством. Созданная в преддверии Ренессанса, пространственная организация фресок Джотто своей тщательной продуманностью, рациональностью, стремлением с помощью разума постичь и объяснить предмет веры напоминает принципы схоластики.

Однако в обоих случаях эстетическое восприятие является не менее важной составляющей, чем осмысление зрителем религиозных идей, которые несет в себе изобразительный цикл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айналов Д.В. Византийская живопись XIV века. Пг., 1917.
2. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. Т. II. М.-Л.: Искусство, 1949.
3. Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А., Доброклонский М.В., Колпинский Ю.Д., Левинсон-Лессинг В.Ф., Ситник К.А., Тихомиров А.Н., Чегодаев А.Д., Сидоров А.А. Всеобщая история искусств. Т. 2. Кн. 1. М.: Искусство, 1960.
4. Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А., Доброклонский М.В., Колпинский Ю.Д., Левинсон-Лессинг В.Ф., Ситник К.А., Тихомиров А.Н., Чегодаев А.Д., Сидоров А.А. Всеобщая история искусств. Т. 3. М.: Искусство, 1962.
5. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 2. М.: Зебра, 2015.
6. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. I. М.: Искусство, 1985.
7. Колпакова Г.М. Византийское искусство. Поздний период. М.: Азбука классика, 2009.
8. Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя. М.: Индрик, 2006.
9. Лихачева В.Д. Очерки истории и теории изобразительных искусств. Искусство Византии IV–XV веков. Л.: Искусство, 1986.
10. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006.
11. Попова О.С. Пути византийского искусства. М.: Гамма-пресс, 2013.
12. Потапов В.И. Великие империи мира: рождение, расцвет, гибель. М.: Мартин, 2008.
13. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. XIV–XVI века. СПб.: Азбука классика, 2003.
14. Успенский Ф.И. История Византийской империи: Т. 5: Ласкари и Палеологи. М.: АСТ-Астрель, 2002.
15. Широкоград А.Б. Тысячелетняя битва за Царьград. М.: Вече, 2005.
16. Atas Z. "The Art and Architecture of Chora Monastery in Comparison with Its East European and Italian Contemporaries." *WIT Transactions on Ecology and the Environment* 155 (2012): 1211–1222. PDF-file. <<http://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-ecology-and-the-environment/155/23200>>.
17. Basile G. *Giotto: Frescoes in the Scrovegni Chapel*. Milano: Skira, 2003.
18. Bianchin S., Casellato U., Favaro M., Vigato P.A., Colombini M.P., Gautier G. "Physico-Chemical and Analytical Studies of the Mural Paintings at Kariye Museum of Istanbul." *Journal of Cultural Heritage* 9.2 (2008): 179–183.
19. Jacobus L. "Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua." *The Art Bulletin* 81.1 (1999): 93–107.
20. Jevtic I. "Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images." *Actual Problems of Theory and History of Art* VII.3 (2013): 195–199.
21. Maguire H. "Rhetoric and the Reality in the Art of the Kariye Camii." *The Kariye Camii Reconsidered*. Eds. H.A. Klein, R.G. Ousterhout, and B. Pitarakis. Istanbul, 2011, pp. 57–69.
22. Maxwell V. *Istanbul. Con Pianta. Ediz. Inglese. City guide*. Lonely planet, 2008.

Цитирование по ГОСТ Р 7.0.11—2011:

Ходаковская, А. Е., Деревянченко, Е. И. Пространство и время с точки зрения вечности на фресках Джотто в капелле Скровеньи и мозаиках Кахрие Джами / А.Е. Ходаковская, Е.И. Деревянченко // Пространство и Время. 2015. № 1—2(23—24). С. 110—125. Стационарный сетевой адрес: 2226-7271prov_r_st1_2-23_24.2016.41.

¹ Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А. и др. Указ. соч. Т. 3. М.: Искусство, 1962. С. 53.