

М. В. АЛПАТОВ

О мозаиках Михайловского монастыря

Мозаики Михайловского монастыря уже давно привлекали к себе внимание историков русского искусства. Однако Н. П. Кондаков и Ф. И. Шмит их явно недооценили.¹ Д. В. Айналов первым обратил внимание на художественные достоинства этих мозаик.² Он справедливо отметил их близость к константинопольской школе и указал на возможность их создания греческими мастерами «второго призыва». Исследователь обратил также внимание на тонкую характеристику отдельных фигур апостолов, на их стройные пропорции, на богатство и совершенство колорита и, наконец, на участие в исполнении мозаик нескольких мастеров.

В своей обстоятельной и богато иллюстрированной монографии о михайловских мозаиках В. Н. Лазарев восполнил выводы Д. В. Айналова тщательным и подробным описанием мозаик, особенно красок, техники исполнения и сохранности.³ Однако, поскольку автор сосредоточил внимание на описании отдельных фигур, от него ускользнуло значение мозаик как художественного целого. Немаловажную роль играли при этом также общие воззрения автора на природу средневекового, в частности византийского, искусства. Следуя за византинистами прошлого века, он считает, что каждое произведение византийской живописи складывается из двух элементов: иконографии и выполнения. «Византийские теологи, — утверждает В. Н. Лазарев, — разработали тщательно продуманную композиционную схему, не оставлявшую места ни для каких кривотолков».⁴ Таким образом, на долю художников выпадала, по его мнению, лишь роль исполнителей.

Казалось бы, подобное понимание византийского искусства подкрепляется известным постановлением Никейского собора. Однако памятники византийской живописи различного времени противоречат этому. Теологи, конечно, оказывали большое влияние на тематику росписей храмов и на иконографию отдельных сюжетов (как это убедительно выявлено в трудах по иконографии Н. П. Кондакова, Г. Милле и др.), но они не могли полностью устранить творческую свободу художников.

Композиционные схемы, точнее, решения их, создавались не теологами, а самими художниками. Иконографические типы при всей их устойчивости

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV. СПб., 1891; Ф. Шмит. Искусство древней Руси Украины. Харьков, 1919.

² D. Ainaloff. Die Mosaiken des Michaeloklosters in Kiew. Belvedere, 1926, Н. 9—10, стр. 201—216.

³ В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1966.

⁴ Там же, стр. 41.

и каноничности постоянно изменялись, так как византийское искусство, как и всякое иное искусство, было подвержено закону исторического развития. Но самое главное — это то, что сущность византийского искусства никак нельзя свести к иконографическим схемам и к средствам выражения. Как и во всяком ином искусстве, наиболее ценное в нем — художественный образ, складывающийся из живого взаимодействия между иконографией и средствами выражения.

В этой краткой заметке речь будет идти лишь о главной мозаике Михайловского монастыря — Причащении. При всей ее иконографической близости к более ранней мозаике на ту же тему в Софийском соборе их сравнительное рассмотрение говорит о том, что различие между ними нельзя сводить только к характеру их исполнения. Главное, чему следует уделить внимание, это характеру художественных образов.

Композиционное различие между софийской и михайловской мозаиками отмечалось всеми, кто говорил об обоих памятниках. В. Н. Лазарев видит в софийской мозаике «строгий и статический вариант композиции», в михайловской — «живописную группировку фигур». Различие между двумя композициями можно более точно определить при помощи алгебраической формулы. В софийской мозаике группы апостолов образуют ряд: *абабаб*. В михайловской мозаике расположение фигур апостолов может быть выражено такой формулой: *абабаа*. Еще более точно можно передать решение композиции в обеих мозаиках при помощи графической схемы. Несомненно, что ритмическая основа обеих мозаик и сама по себе имеет большое значение. Но для того чтобы оценить ее художественную роль, необходимо вникнуть в тот новый смысл, который при помощи нового ритма внесли в традиционную композицию причащения михайловские мастера.

В системе росписей византийских храмов XI—XIII вв. тема причащения занимает почетное место. Благовещение, находящееся на триумфальной арке в Софийском соборе, всего лишь напоминает об евангельском событии, которое, по христианскому вероучению, имело решающее значение для судеб человечества. Причащение в отличие от Тайной вечери, которая рассматривалась лишь как одно из евангельских событий, имело еще большее значение: оно было непосредственно связано с главным таинством, происходившим во время литургии в стенах христианского храма.⁵

В Софийском соборе мозаика Причащения представляет собой как бы вечный прообраз того, что едва ли не каждодневно происходило в храме перед алтарем. Фигуры в софийской мозаике пребывают вне времени и пространства, они как бы парят на золотом фоне, под ногами их нет почвы, позама, и, хотя по лицам можно узнать каждого из апостолов, в их повторяющихся позах и жестах заключено нечто общее — вечное и неизменное почтение к благодати, к которой они общаются. По словам Д. В. Айналова и Е. К. Редина, «отсутствие глубины в тенях ... и преобладание контуров делают фигуры апостолов лишь схемами человеческих фигур».⁶

Создатели михайловской мозаики (подчеркиваю: «создатели», а не «исполнители») в основном не отступали ни от богословских догматов, ни от иконографического канона. Но они внесли в общепринятое представление о причащении нечто существенно новое. Хотя в Византии после ико-

⁵ K. Wessel. *Abendmahl und Apostel Kommunion*. Recklinghausen, 1964.

⁶ Д. Айналов и Е. Редина. Киевско-Софийский собор. — Записки Русского археологического общества, новая серия, 1890, IV, стр. 294.

ноборчества и отшумели горячие споры по основным богословским вопросам, но не нужно себе представлять православный Восток полностью погруженным в оцепенение. Отголоски когда-то существовавших разногласий дают о себе знать и в искусстве.

В михайловском Причащении сохраняется традиционный торжественный характер сцены, ее символический смысл, подчеркивается важность обряда; Христос является здесь в облике первосвященника, ангелы — как диаконы. И вместе с тем благодаря изменению композиции в эту торжественную сцену входит больше человечности. Участники священнодействия ведут себя каждый соответственно своему характеру. Один только Павел благоговейно изогнулся перед Христом, другие апостолы более сдержанны, некоторые решаются вопросительно обернуться к стоящему рядом и вступить с ним в беседу. Это люди, которые размышляют о происходящем, стараются каждый по-своему его осмыслить, глубоко переживают соприкосновение с величайшим таинством.

В противоположность софийскому Причащению в михайловской мозаике передан вполне определенный момент, фигуры обретают свое место не только в пространстве мозаики, отгороженном алтарной преградой, но и в пространстве храма, в его алтарной части.

Для того чтобы оценить историческое значение расхождений между софийской и михайловской мозаиками, можно привести аналогии к этому из далекого прошлого. В основе софийской мозаики лежит восточный принцип рельефов Персепольского дворца с их бесконечными вереницами выстроенных в ряд обезличенных фигур царских данников и подданных. В михайловской мозаике побеждает гуманистический принцип, свойственный фризу Парфенона, с его более свободным ритмом, допускающим остановки, повороты фигур, цезуры между ними.

Можно также найти аналогию к софийской мозаике и к михайловской и в более поздней русской живописи. Фигуры апостолов в софийской мозаике — это не вполне живые фигуры, а скорее отвлеченные знаки; и в этом отношении мозаика в известной степени подобна псковской иконе «Троица», в которой ангелы как три лица божества поставлены один рядом с другим как три равнозначных знака.⁷ Наоборот, беседа между апостолами в михайловской мозаике, взаимодействие между ними, склонение голов как бы предвосхищают «Троицу» Рублева. Ангелы у Рублева не только присутствуют, не только высятся один рядом с другим, но и вступают в немую беседу друг с другом, что усиливает человеческое начало в изображении божественной трапезы. Что касается михайловской мозаики, то в ее стоящих и погруженных в беседу и размышление апостолах можно видеть нечто общее с «*sacra conversazione*» (священными беседами), которые впоследствии так любили мастера итальянского Возрождения.

Прибегая к сравнениям софийской и михайловской мозаики с античными или более поздними памятниками, мы не имеем в виду непосредственной связи между ними. Этими аналогиями только намечаются исторические координаты, позволяющие оценить принципиальное значение расхождений между двумя киевскими памятниками.

Большинству современных зрителей, конечно, больше по душе мастерство михайловских мастеров, чем софийских. Но если отвлечься от своих пристрастий, то нужно будет признать, что живописный язык софийской мозаики соответствует тому пониманию темы, которое руководило ее со-

⁷ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. 1. М., 1963, стр. 198.

здателями. Лица апостолов, с подчеркнута большими глазами, обведенными резкими контурами бровей, похожи на ритуальные маски; это изображения людей в состоянии религиозного экстаза. В апостолах михайловской мозаики больше портретности, больше разнообразия и характерности, не так назойливо подчеркиваются глаза, возбужденный взгляд. Михайловские мастера обнаруживают большее внимание к передаче внутреннего мира человека. Многие расхождения между обеими мозаиками в понимании лепки, контуров, цвета вытекают из расхождений в понимании художественного образа.

Все писавшие о мозаиках Михайловского монастыря соглашаются в том, что они входят одновременно в историю как византийского, так и древнерусского искусства. Догадки по поводу того, кто был создателем мозаик — русские или греческие мастера, — вряд ли помогут внести большую ясность в это общее определение. Ведь в искусстве решающее значение имеет не национальность творца, а характер того, что он творит, — место, которое произведение занимает в искусстве различных стран и народов.

Стремясь обнаружить в михайловских мозаиках черты, позволяющие их связать с Русью, В. Н. Лазарев ограничивается самыми общими определениями или же частными и случайными признаками. По его мнению, «это искусство свежее и полнокровное»; ему присущи меньший ригоризм, чем чисто византийским произведениям, более свободная фактура, смелый цвет, в частности ведущая роль в колорите изумрудно-зеленого цвета. Между тем вряд ли можно считать все эти признаки определяющими характер русской школы. Еще менее убедительна попытка усмотреть в михайловских мозаиках «линейную трактовку форм» и «плоскостную трактовку фигур», свойственную русской монументальной живописи XII в. Было бы натяжкой утверждать, что михайловские мозаики занимают в истории древнерусского искусства место где-то между софийскими мозаиками и фресками Старой Ладogi и Нередицы.

К более плодотворным выводам можно прийти, если поставить вопрос: не находят ли различия между софийским Причащением и михайловским аналогии в общем ходе развития русской культуры XI—XII вв.?

Нельзя утверждать, что приводимые мной далее литературные примеры дают ключ к объяснению изобразительного искусства. Но тема причащения очень важна для уяснения мировоззрения эпохи, и потому естественно сравнить обе мозаики на эту тему с произведениями древнерусской литературы, наиболее ясно отражающими отношение современников к основоположным вопросам мировоззрения. Такими произведениями являются в первую очередь русские проповеди XI—XII вв.

Мозаики киевской Софии поучительно сравнить с проповедями митрополита Илариона, и не потому лишь, что в них проповедник упоминает библейские и евангельские события, которые изображались на стенах киевского собора.⁸ Более существенно то, что главный пафос проповедей Илариона и его литературный стиль имеют много общего с мозаиками Софии. В проповедях Илариона преобладает радостное ликование по поводу того, что в его время на Руси восторжествовало православие.⁹ Приемы византийской риторики, параллелизмы и противопоставления, ссылки на библейские и евангельские события — все это служит лишь средством убеждения слушателей, что с принятием новой веры на русской

⁸ В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1950.

⁹ Д. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1945, стр. 26.

земле воцарились благодать и истина. Иларион не стремится при помощи пересказа священных легенд глубже проникнуть в их смысл, он всего лишь ссылается на них, как на доказательство своего основного тезиса. И вместе с тем путем повторений одного и того же положения или слова он стремится убедить своих слушателей. «Виждь чадо свое Георгия, — говорит он, обращаясь к князю Владимиру, — виждь утробу свою, виждь милого своего, виждь, его же господь извел из чресл твоих, виждь красящаго стол земли твоей». Это настойчивое повторение призыва «виждь» напоминает повторность поз и жестов софийских апостолов.

Хотя проповеди Кирилла Туровского и относятся к более позднему времени, в них встречаются сходные риторические приемы, что и у Илариона.¹⁰ Но в основе своей они имеют иной характер, так как ведутся не от имени человека, который заботится лишь о распространении нового вероучения, а от имени такого человека, который в рамках этого учения много изведal, пережил и готов поделиться этими переживаниями со своими слушателями. Опираясь на свое воображение, он стремится перенести своих слушателей в положение тех героев легенды, о которых ведет речь. Следуя примеру Иоанна Златоуста, он превращает евангельские тексты в драматические сцены. «Взыдем и мы, братие, в Сионскую горницу, — говорит он в проповеди на Фомину неделю, — яко тамо апостоли собираюся и сам господь Исус». И вслед за этим он воссоздает воображаемую беседу Христа с учениками, особенно с Фомой, который желал стать «самовидцем», рассказывает, как Христос предлагает сомневающемуся коснуться его ран и как Фома, преодолев сомнения, наконец отвечает ему: «Вижу».

Читая эти строки, невольно вспоминаешь михайловское Причащение, в котором торжественное священнодействие превращено в живую сцену со свидетелями, глубоко переживающими чудо, свершающееся перед их глазами.

¹⁰ А. И. Пономарев. Кирилл, епископ Туровский и его поучения. — В кн.: Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 1. СПб., 1894, стр. 120.