

Источники и литература:

1. Аноричева-Ерёмка А. И. Академическая живопись / А. И. Аноричева-Ерёмка. – Х. : Колорит, 2009.
2. Алпатов М. Композиция в живописи / М. Алпатов. – М. : Искусство, 1940.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – С. 260.
4. Ковалёв Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Ковалёв. – К. : Вища школа, 1989. – С. 46.
5. Константинов Л. О реалистической законченности в изобразительном искусстве / Л. Константинов // Художник. – М., 1971. – № 9. – С. 35.
6. Шорохов Е. В. Композиция / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1977. – С. 260.
7. Художественная галерея : т. 16. – М. : ООО «Де Агостини», 2008.

Лыкова Н.Н.**УДК 930.8****ОБРАЗ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА ПРАВЕДНИКА
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТАВРИКЕ**

Фрески храма «Успения» городища Эски-Кермен – выдающийся памятник палеологовской живописи.

Образы фресок соответствуют духу христианства, отличаются содержанием и целью, берущими свое начало в иконописных традициях Византийской православной Церкви, ярко выраженных в словах св. Григория Нисского: «Иконопись – есть грамота для неграмотных. Св. иконы суть книги, написанные, вместо букв, лицами и вещами; в них неграмотные усматривают то, чему должны по вере следовать; из них они учатся» [4, с. 110].

Однако в течение двух веков своей истории палеологовское искусство не было стабильным и однородным. Зарождение его стилистических особенностей относится еще к концу XII в. Вопрос о его генезисе до сих пор остается одним из самых сложных и малоизученных. Со времени реставрации империи в 1261 году и вплоть до ее падения в 1453 году основные художественные принципы византийского искусства претерпевали изменения. Однако при всей стилистической многоликости палеологовского искусства в нем вполне четко вырисовывается ряд неизменных черт, которые были присущи только ему и которые позволяют говорить о нем как об определенном и цельном этапе.

Во фресках храма «Успения» (исследование храма провел Н.И. Репников в 1928 г.), как в фокусе, отразились стремления искусства конца XIV в., прежде всего, возросшая в нем светскость. Она проявилась в трактовке самих религиозных сюжетов. Не случайно в это время становятся распространенными изображения в более эмоциональном построении [5, с. 280].

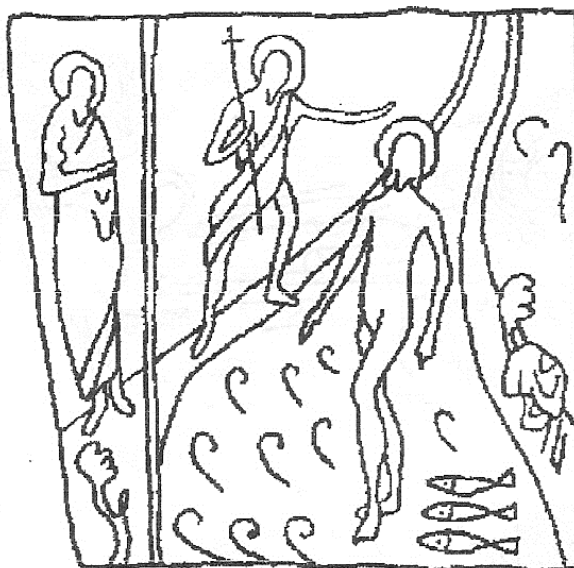
Роспись утратила монументальность и единство, она кажется собранной из отдельных сцен. Иным стало взаимодействие живописи и интерьера. Художники стали увлекаться многочисленными бытовыми реалиями, передавая их весьма подробно. Например, при изображении сцен в интерьере, чтобы указать на то, что действие происходит именно внутри здания, художники изображают разнообразную мебель, хотя архитектура воспроизведена здесь же в экстерьерном виде.

Эта возросшая интимность членений интерьера, с переменчивыми впечатлениями от отдельных ячеек внутреннего пространства, перекликается с интимностью образов, их подвижностью и взволнованностью.

Жизнь персонажей фрески течет параллельно с жизнью зрителей, контакт между ними устанавливается не по принципу преклонения, сколько, прежде всего, сочувствия, сопереживания, и поэтому обретает черты большой человечности. Возрос интерес к эмоциональному началу сюжета. Повышался интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц за счет выразительного движения их поз, что проявилось в композиции фрески «Крещение». Поднятая рука Иоанна Крестителя над головой Христа говорит о новом отношении к канону: ему следовали, им руководствовались, но появились возможности его более свободной интерпретации. Итак, Иисус возрастает до своей зрелости; начиная свое служение, Он «был лет тридцати» [Лк. 3, 23], когда в Назаретской синагоге во всеуслышание провозгласил: «Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня» [Лк. 4, 18]. Здесь самая тайна Воплощения. Человеческая природа Христа обусловлена Его свободным изволением. Иисус добровольно посвящает Себя Своему делу на земле, всецело следуя Его воле, воле Отца, и Отец в ответ ниспосылает на Него Духа Святого.

Насыщенный лаконичный символизм Крещения, который мы видим в иконе, позволяет понять потрясающее величие этого события: это уже смерть на кресте. Говоря Иоанну: «Надлежит нам исполнить всякую правду» [Мф. 3, 15], Христос как бы превосходит одно из последних своих слов, которое прозвучит в Гефсиманском саду: «Да будет воля Твоя, Отче» [Мф. 26, 42].

Миссия святого Иоанна Крестителя – свидетельство; он свидетель послушности Христа, Его крайнего кенозиса. Но в Иоанне Крестителе, как в архетипе, представителе человеческого рода, человечество становится свидетелем божественной Любви. «Божественное человеколюбие» кульминирует в Крещении, «исполнении всякой правды», завершаемом крестной смертью и Воскрешением.



Эски-Кермен. Церковь «Успения».
Композиция фрески «Крещения» (потолок)

Темный горестный лик Иоанна, мы чувствуем его мучительный взгляд, – все создает образ подвижника, изможденного от аскезы, образ трагический. Облик Иоанна Предтечи – проповедника, оратора – редок в византийской иконографии. Лишь иногда (например, в византийских миниатюрах) встречается самостоятельные композиции на тему его проповеди. Кроме того, в композициях «Сошествие во ад» XIV в. Иоанн выступает как учитель, как предводитель толпы (например, фреска в монастыре Хора). Однако обычно в сценах «Сошествия во ад» роль его менее заметная, он изображается в группе царей и пророков, ничем существенно не выделяется, и иногда лишь указующий жест его руки символизирует, что он среди пророков главный. Даже в редких житийных иконах Иоанна среди сцен его жизни отсутствуют композиции с проповеднической миссией его как предтечи.

Возможно, не случайно в византийском искусстве осталось мало отраженной проповеднической сторона жизни Иоанна Предтечи. Один из немногих примеров изображения Иоанна Предтечи в фресковой росписи находится на территории средневековой Таврики в храме «Успения» [2, с. 135].

Из двух толкований образца византийское искусство предпочло тип аскетический типу мирскому, однако совершенно в своеобразном варианте. В нем почти никогда не ставился акцент на «осязаемой стороне аскезы», на духовном горении ценой физического сгорания, – акцент, столь распространенный в восточном, сирийском и египетском отшельничестве, но мало популярный в Константинополе. Редкая икона XIII – XIV вв. изображает Крестителя такого типа, который мы имеем в храме «Успения».

Аскетический тип Предтечи в византийском искусстве слился с пророческим и именно в таком варианте оказался широко распространенным. Он встречается и в иконах, и в монументальной живописи. Пророческий тип Предтечи иногда, кажется, включал в себя и особый проповеднический оттенок, столь существенный для культурологического образа этого святого.

Иоанна Крестителя-отшельника изображали в репрезентативной позе, часто с поднятой указующей рукой пророка, в сиянии духовной славы, как молельный образ, предназначенный для созерцания и предстояния. Это был самый излюбленный способ византийского изображения мучеников, аскетов, пустынников – как духовных победителей в озарении божественного света, в торжественной представительности, равной царственному величию. Подобно тому, как всякая материя и вещество в византийском искусстве были явлены преображенными, пронизанными «божественными лучами», так восприятие святого образа в идеале должно было быть просветленным и радостным.

Вероятно, наиболее полный символ такого переживания мученического образа святого – это иконографический тип Иоанна Крестителя – ангела пустыни. Земное страдание остается как бы в первичных, незримых глубинах образа. Духовная высота его становится светлой, подобно ангельской.

Интересно, что в живописи палеологического расцвета не возникали образы, столь психологически усложненные, столь душевно беспокойные. И хотя искусство знало трагические характеры и строжайшую аскезу, но те и другие образы были явлены там как сильные, решительные, целостные, в то время как именно в средние века заметна тень ускользающей сложной рефлексии.

Духовным установкам, возбужденному обсуждению вопросов, связанных с исихией, стремление к внутреннему очищению, молитве отвечает и аскетическая тема образа, и его нервная экзотичность. И несомненно, с византийскими вкусами этого времени согласуется и особая рафинированность, заметная во фресковой росписи, что соответствует интеллектуальной изящности византийской жизни и культуры того периода времени.

Смотря на фресковую роспись, мы понимаем, что в лице Иоанна Крестителя все люди таинственно познают себя «сыном в Сыне», «сыновьями возлюбленными» в «сыне возлюбленном». В лице Иоанна люди

перед изображением произносят «да будет» Встрече, божественному Благоволению, Человеколюбию Отца, Друга Людей. Как Симеон «по вдохновению» [Лк. 2, 27] встречает и принимает Младенца Иисуса, так Иоанн встречает и принимает Иисуса – Мессию: «Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него» [Ин. 1, 6 – 7]. Он свидетельствует от лица всех, за всех, и это событие происходит внутри человечества в целом, касается каждого человека.

Христос изображен на фреске стоящим в воде «плотию крыемый в водах». С самого начала своего служения Иисус безбоязненно сталкивается со стихиями космоса, где кроются темные силы: с водой, воздухом, пустыней. Правой рукой он благословляет воды, готовя их к тому, что освященные Его погружением, они станут прощальными водами. Значение воды изменяется: будучи ранее образом смерти (потоп), она становится отныне «источником живой воды» [Откр. 21, 6]. Сакраментально вода крещения приобретает значение крови Христовой. Говоря о неосвященной воде, образе смерти – потопа, богослужение называет ее «всепаябным потопом». Действительно, на фреске Христос изображен входящим в воду, как в могилу, имеющую очертания мрачной пещеры (иконографического образа ада) и заключающую в себе все тело Господне (образ погребения, воспроизводимый в таинстве крещения погружением всего человека, символ трехдневного погребения), дабы «извлечь нашего родоначальника из пребывания во тьме». Согласно толкованию святого Иоанна Златоуста погружение в воду и выход из нее есть образ схождения во ад и воскресения.

Христос изображен нагим, он облачен в наготу Адама; тем самым указывается, что Он возвращает человечеству райский покров славы. В данной фреске показано его свободное волеизъявление, Христос изображен в движении, как бы делающий шаг к Иоанну Крестителю: Он приходит и преклоняет главу добровольно. Иоанн поражен: «Мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» Но Иисус сказал ему в ответ: «Оставь теперь ибо так надлежит нам исполнить всякую правду» [Мф. 3, 14-15]. Тогда Иоанн простирает правую руку и совершает обряд, в левой же руке он держит свиток, на котором начертана его исповедь. Ангелы – свидетели Воплощения – застыли в благоговейной позе, с покрытыми, в знак благоговения, руками. Они символически демонстрируют слово апостола Павла: «Все вы, во Христе крестившиеся, во Христе облеклись» [Гал. 3. 27].

Однако чаще всего в византийском искусстве изображение Иоанна Предтечи входит в композицию «Деисуса». Примеры такой фресковой росписи мы находим не только в храме «Успения», но и в храме Южного монастыря Мангупа, а также в храме села Верхоречье.

Тему «Деисуса», тему предстояния и заступничества, византийские мастера раскрывали в разных аспектах. Они часто подчеркивали в образах страстную обращенность предстоящих ко Христу, напряженность мольбы. Среди всех образов «Деисуса» такого типа Иоанн Предтеча – всегда самый драматический. Но даже в «Деисусах», где Христос и Богородица представлены в состоянии сосредоточенном и ровном, Иоанн Предтеча, с разметавшимися волосами, взволнованным лицом, тревожным взглядом, поражает своей внешней и внутренней активностью.

Иногда тема «Деисуса» истолковывалась мастерами совсем иначе. Главным мотивом в ней становилась молчаливая просьба-молитва, предполагающая глубину созерцания. Образы предстоящих в таких «Деисусах» (в том числе и Иоанна Предтечи) выглядят тихими и успокоенными, обращаются ко Христу с кроткой мольбой, иногда обретают даже мягкую лирическую окраску. Наиболее полное раскрытие таких возможностей деисусного образа – во фресковой живописи Таврики XIII – XIV вв. Но истоки этого понимания образа Предтечи (и «Деисуса» в целом) – в византийском и балканском искусстве позднего XIV в. (Высоцкий чин, Хиландарский чин).

Тем самым, обе возможные черты «исторического портрета» Предтечи – деятельная проповедническая и «монашеская» отшельническая – могли находить как бы косвенное воплощение в его образе из «Деисуса». Отсюда же и своеобразие иконографии Крестителя в деисусных чинах. Иногда он облачен в хитон и плащ, мирские одежды, как пророк или апостол, а иногда укрыт звериными шкурами пустытника.

Разумеется, это не единственный вариант раскрытия образа Предтечи в деисусной композиции. В каждом из двух типов, обрисованных здесь лишь в общих чертах, могут быть усилены какие-либо нюансы, и тогда образ приобретает особую окраску. Так, в «экспрессивном» образе Предтечи чаще всего подчеркивалось решительное заступничество за людей, страстное внутреннее горение. Однако могли быть выделены и другие грани духовной и психологической характеристики: обращение ко Христу (например, храм «Успения», храм Южного монастыря Мангупа, храм села Верхоречье), переходящее в мольбу, сострадание к людям, граничащее со страданием.

25. Схема
в селе Б

Схема росписи алтаря храма в селе Верхоречье

Именно такая интонация определяет образ Иоанна Предтечи на территории средневековой Таврики. В нем нет проповеднического пафоса, деятельного учительства. Например, подчеркнут аскетический строй образа – отсюда исхудалый морщинистый лик. Главный стержень образа – тема страдания.

Резкие, иссекающие лицо морщины, мучительно сдвинутые брови, горькое очертание губ, переполненный болью взгляд, весь облик Иоанна насыщен мукой и страстной мольбой – эмоциями, непривычными для византийского искусства, но характерными для фресковой росписи Крыма XIII – XIV вв., слишком острыми, слишком горячими, правда, по-византийски перенесенными в сферу духовного. В образе аскета, каким представлен Иоанн на территории Таврики, казалось бы, должна быть подчеркнута отрешенность от мирских эмоций. В этом же образе, напротив, впечатляет острое участие. Деисусная просьба становится страстной мольбой о спасении, смешанной со страданием. Образ приобретает трагический смысл, несколько ушедший от основной темы «Деисуса», заступнической и смиренной. В нем немало общего с самыми экспрессивными образами Иоанна Крестителя в «Деисусах», такими как в мозаике св. Софии в Константинополе. Однако внутренняя мощь Иоанна не имеет в себе особой скорбной, даже болезненной интонации.

Это мотивы определяющие, но не единственные в «Деисусе». Взгляд Иоанна не направлен на Христа, неконкретен. Не обладающий никакой внешней динамикой, он кажется обращенным вглубь, отрешенным, раскрывающим аскетическую сторону образа Предтечи.

Но этим не исчерпывается содержание образа. В нем есть поражающий блеск, понятый символически и воплощенный художественно. Вся роспись насыщена притягательным блеском, как в полном смысле этого слова, так и в переносном, ибо весь строй ее исполнен артистизма и горделивого византийского художественного блеска.

Блистающая природа фресковой росписи несет в себе нечто от символики образа Иоанна Крестителя – Ангела пустыни, нечто от самого существенного духа этого образа.

Различные стороны символики образа Предтечи нашли соединение в одной иконе. Отрешенному облику аскета-пустынника, молящему образу просителя из «Деисуса» сообщается еще один, совсем особый смысл, в типологии Предтечи исключительный, – отблеск торжественного ангельского сияния.

Содержание образа Иоанна Крестителя может быть раскрыто еще в нескольких аспектах. Мы очертим только один: его угонченность, даже нетипичную для образа Иоанна Крестителя, как будто даже не согласующуюся с традиционными о нем представлениями. В сильно удлинённом овале лица, в красиво и чуть манерно изогнутых очертаниях бровей, носа, губ, совершенно своеобразной индивидуальности облика угадывается благородство и даже аристократизм, включающая в себя много нюансов и душевных движений. Все это далеко от цельной монашеской простоты пустынножителя, от смирения, кротости, самоуничтожения восточной аскезы.



Голова святого на северном столбе предалтарной арки храма Иоанна Предтечи

В многогранности этого образа, в тонких сопоставлениях в нем разнообразных психологических и душевных черт есть нечто от самого духа культуры, стоящее внутри него, а отнюдь от него не отрешенное, находящееся внутри сложных процессов, а не вне их границ.

Творчество живописцев, расписывавших храмы средневековой Таврики, привлекает нас новизной мотивов, типичных для определенного периода и определенных событий. В них зритель находит отражение личности мастера, его индивидуального почерка, круга его интересов, способность передать зрителю свои чувства, настроение, эстетические переживания, вызванные красотой фресковой росписи

Источники и литература:

1. Виноградов А. Ю. Свод греческих надписей Эски-Кермена и его ближайшей округи / А. Ю. Виноградов // Древний город Эски-Кермен : Археология, история, гипотезы. – СПб., 2004. – С. 125.
2. Волконская И. Г. Иконографические схемы алтарных росписей храма «Успения» и храма «Донаторов» / И. Г. Волконская // Древний город Эски-Кермен: Археология, история, гипотезы. – СПб., 2005. – С. 135.
3. Волконская И. Г. Фрески пещерных храмов Эски-Кермена и его округи (Юго-Западный Крым) / И. Г. Волконская // Русская культура XVI в. – эпохи митрополита Макария : материалы X Рос. науч. конф. посвящ. памяти святителя Макария / ред.-сост.: Л. С. Кертанова, А. К. Крылов. – Можайск, 2003. – С. 291.
4. Макарий (Оксиюк), митрополит. Эсхатология св. Григория Нисского / Макарий (Оксиюк). – М., 1999. – С. 110.
5. Репников Н. И. Городище Эски-Кермен / Н. И. Репников // Археологические исследования в РСФСР в 1934-1936 гг. – М., Л., 1941. – С. 280.
6. Репников Н. И. Остатки укреплений Эски-Кермена / Н. И. Репников // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. – 1932. – Т. 12. – Вып. 1-8. – С. 209-210.
7. Репников Н. И. Эски-Кермен в свете археологических разведок 1928-29 гг. / Н. И. Репников // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. – 1932. – Т. 12. – Вып. 1-8. – С. 133-134.
8. Харитонов С. В. Крымские пещерные храмы в работах Л. И. Линно / С. В. Харитонов // Русская культура XVI в. – эпоха митрополита Макария : материалы X Рос. Науч. конф., посвящ. памяти святителя Макария / ред.-сост.: Л. С. Кертанова, А. К. Крылов. – Можайск, 2003. – С. 279-283.
9. Хартахай Ф. Христианство в Крыму / Ф. Хартахай // Памятная книга Таврической губернии. – Симферополь, 1867. – Вып. 1. – С. 38-42.