

Т.В. Гончарова

## ХРАМ ЮСУФ КОЧ (YUSUF KOÇ KILISESİ) В ГЕРЕМЕ (КАППАДОКИЯ) И ЕГО МЕСТО В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XI в.

Темой данного исследования являются росписи пещерного храма Юсуф Коч (Yusuf koç) в Каппадокии. Несмотря на то что храм Юсуф Коч неоднократно фигурирует в различных исследованиях в качестве примера совершенно особенной иконографической программы куполов, стиль и иконографическая программа его росписей в целом не вызвали пристального интереса историков искусств<sup>1</sup>. К сожалению, надпись-посвящение, часто сопровождающая росписи других каппадокийских храмов, сохранилась лишь частично, и дата создания неизвестна<sup>2</sup>. Однако более пристальный взгляд на черты, определяющие его художественный стиль позволяет увидеть сходство с памятниками второй четверти XI в., в частности с мозаиками Софии Киевской и Оснос Лукас в Фокиде, росписями Софии Охридской<sup>3</sup>.

В предложенном ниже исследовании предпринята попытка проанализировать иконографические и главным образом стилистические особенности росписей, выявить их художественное своеобразие, соотнести с более крупными явлениями общевизантийской живописи этого периода.

Храм расположен в нескольких километрах на северо-запад от селения Авчилар, недалеко от группы аналогичных памятников в музее Гереме. Церковь вырублена в западной части конуса. Вокруг входа скала была выровнена, а фасад украшен тремя слепыми арками подковообразной формы, которые в настоящее время сильно испорчены эрозией. Помимо храма в теле того же конуса имеется еще несколько помещений различного назначения, которые вместе, видимо, составляли маленький монастырь<sup>4</sup>.

План церкви представляет собой вариант крестово-купольного храма на четырех колоннах, имеет две апсиды и два купола, опирающиеся на шесть

<sup>1</sup> Впервые о Юсуф Коч упомянуто в трехтомной публикации М. Рестле, где росписи датированы XIII в. (*Restle M. Byzantin Wall Painting In Azia Minor. Vol. 1. Recklingbauzen, 1967. P. 350–351*). Этой же даты придерживается К. Жолеве-Леви (*Jolivet-Levy C. Les eglises Byzantines de Cappadoce. Le program iconographique de l'abside et de ses abords. P., 1991. P. 75*). Л. Родлей предложена дата – начало XI в. (*Rodley L. Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia. Cambridge University Press, 1985. P. 151–157*), Н. Тьерри – середина XI в. (*Thierry N. Peintures d'Asie Mineure et de Transeaucasie au X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. Ankara, 1974. P. 205*). Позже, в последней работе дата сдвинута на третью четверть XI в. (*Thierry N. La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout, 2002. P. 196*).

<sup>2</sup> О датированных памятниках Каппадокии см.: *Thierry N. De la datation des eglises de Cappadoce // BZ. 1995. Bd. 88*.

<sup>3</sup> Особенности стиля второй четверти XI в. изучены в работах Д. Моурики и О.С. Поповой (*Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985*; *Попова О.С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба. Доклад в Охриде. 2000 г.; Она же. Византийские и древнерусские миниатюры. Автореф. дис. д-ра искусствоведения. М., 2004. С. 9–11*).

<sup>4</sup> *Jolivet-Levy C. Les eglises Byzantines de Cappadoce... P. 75*.

колонн, две из которых являются общими (рис. 1). Таким образом, создаются шесть компартиментов, перекрытых полуциркульными сводами, ориентированными по два на восток и запад, по одному – на север и юг, и еще четыре угловых, перекрытых плоским потолком. Внутренние стороны конх апсид приходились на столб, который разделял их пространства так, что образовывалась аркада, состоящая из двух арочных пролетов. В каждой апсиде был алтарь, прилегающий к стене. Колонны и столб, на который опирались апсидные арки, не сохранились. Такой план должен был соединить двухнефный храм, характерный для Каппадокии<sup>5</sup>, и храм византийского типа на четырех колоннах. Декоративная программа подтверждает это и позволяет считать, что северная часть предназначалась для литургии, а южная – для службы по усопшим.

Прежде чем перейти к иконографическому анализу росписей, хотелось бы отметить несколько общих моментов, характерных для ансамблей, возникших в период после 843 г. и до середины XI в.<sup>6</sup> Во-первых, это количественное преобладание отдельных образов над изображением сюжетов. Напомню, что в наосе Осиос Лукас сюжетных композиций всего четыре и более ста пятидесяти одиночных фигур, в Неа Мони – восемь сцен в восьми конхах наоса и огромное количество святых<sup>7</sup>, в Юсуф Коч – одна сюжетная композиция и около пятидесяти отдельных образов. Это обстоятельство было вызвано тем, что сразу после иконоборческого периода наблюдался особый интерес к индивидуальным изображениям святых, что объяснялось вновь обретенным правом писать и почитать иконы<sup>8</sup>. По словам О. Демуса в этот период весь интерьер храма превращается в одну огромную икону, помещенную в оправу его стен<sup>9</sup>. Во-вторых, особая теологичность программ этого времени. Логика построения иконографической программы в Юсуф Коч в целом соответствует программам ансамблей средневизантийского периода, лишенным повествовательного начала, которые понимаются как сокращенные символы, соответствующие основным догматическим истинам. Такие программы представляют собой структуры, где каждый элемент есть часть неделимого целого. Это вело к замене полной версии композиции ее сокращенным символическим вариантом, а при согласовании отдельных образов или композиций предоставлялась возможность их множественного истолкования<sup>10</sup>.

*Северная часть храма.* Иконографическая программа апсиды состоит из двух регистров, разделенных фрагментарно сохранившейся греческой надписью. В конхе представлено поясное изображение Богородицы “Воплощение” с Младенцем – Эммануилом, которого она держит прямо перед собой. В левой руке Эммануила – свиток, правой рукой Он благословляет. Отметим, что в каппадокийских храмах IX – начала XI в. в конхе алтарной апси-

<sup>5</sup> Teteriatnikova N. The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia. Rome, 1996.

<sup>6</sup> Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991; Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 199–203.

<sup>7</sup> Mouriki D. Op. cit.

<sup>8</sup> Ibid. P. 198; Der Nersesian. Le décor des églises du IX<sup>e</sup> siècle. Actes du Vie Congrès International d'Études Byzantines. P., 1951. P. 315–320.

<sup>9</sup> Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. С. 88.

<sup>10</sup> Там же. С. 90.

ды редко встречается образ Богоматери с Младенцем. Здесь доминирует образ Христа во славе – “Теофании”. Для всего остального византийского мира иконографический тип Богоматери, представленный в храме Юсуф Коч, был основным в иконографических программах. Под изображением Богоматери с Младенцем в нижнем регистре представлены стоящие в рост, под аркадой четыре епископа: Василий Великий, Григорий Богослов, Николай Мирликийский и Иоанн Златоуст, фланкированные с двух сторон изображениями диаконов. Сохранился один из них, и он – в строго фронтальной позе, в тунике, без бороды, с обычными атрибутами: ораером, дарохранительницей и кадилом, что и указывает на его участие в небесной Литургии. Чуть заметные остатки надписи, относящейся к левому изображению, свидетельствуют, что это архидиакон Стефан. Парным обычно является диакон Лаврентий. Их фигуры у входа в алтарь, как и изображение святительского чина в каппадокийских росписях, становятся традиционными раньше, чем в других местах.

Изображения диаконов, предваряющих алтарную композицию и таким образом включенных в состав святительского чина в храме Юсуф Коч, если и не буквально иллюстрируют службу святых отцов, то четко ее обозначают.

Образ Эммануила на руках у Богоматери явлен отцам Церкви, совершающим Литургию как изображение евхаристической жертвы.

В тимпане северной части над апсидой помещен погрудный образ Христа, который возвышается над изображением Богоматери с Младенцем, согласно традиционному иерархическому порядку, а вместе с декором апсиды прочитывается смысловая ось Воплощение – Служение – Спасение. Изображение Христа, несущего закрытое Евангелие, воспринимается как “литургический образ” Воплощения Слова, Его явления в мир. С земным служением Христа связан Его благословляющий жест. В Благовещении (рис. 2), расположенном на прилегающей к алтарному пространству стене, единственной композиции в общей системе росписей храма, интерпретируется тема Воплощения и Вместилища Логоса. Здесь же можно усмотреть и литургический подтекст, так как в проскомидии извлечение Агнца из просфоры уподобляется Непорочному зачатию и Воплощению Христа из Девственного Чрева. Священник, по уставу Великой церкви иссекающий агнца из просфоры, уподобляется архангелу Гавриилу, принесшему Марии весть о зачатии божественного младенца.

Своды, примыкающие к восточной, западной, северной стенам, занимают парные поясные изображения мучеников: Флора и Лавра, Сергия и Вакха, Кирика и Трифона.

На плоском перекрытии северо-западного углового компортимента находится изображение Мисаила – одного из трех отроков в Пещи огненной. Изображения двух других – Анании и Азарии – помещены на перекрытиях угловых компортиментов в южной части храма. Полуфигура отрока Мисаила в южной части храма может быть трактована и как прообраз литургии, и как ветхозаветный прообраз Богоматери. Три отрока по тексту пророка Даниила (Дан. 3 : 25), так же, как и Неопалимая купина, уподоблялись нетленному чреву Марии, опаленному божественным огнем и оставшемуся невредимым, т.е. образу непорочного зачатия, и являются тоже прообразами Воплощения. Образы трех отроков как бы обрамляют всю иконографиче-

скую композицию, выдвигая богородичную тему как важнейшую. Характер расположения этих изображений, а также выделение из всей программы сцены Благовещения, позволяют предположить, что посвящение храма было связано именно с этим сюжетом.

*Южная часть храма.* В апсиде представлен Деисус, состоящий из фигур Христа и обращающихся к Нему Марии и Иоанна Предтечи.

Традиционно Деисус интерпретируется как эсхатологический образ и выражает догмат о заступничестве церкви новозаветной, в лице Богоматери, и ветхозаветной, в лице Предтечи – перед Христом-Судиею за грешников. В монументальной живописи Деисус был чрезвычайно распространен по всему христианскому Востоку<sup>11</sup>. В памятниках византийской монументальной живописи эта композиция фигурирует изредка и не имеет точно фиксированного места в системе росписи храма<sup>12</sup>.

Однако Деисус был элементом иконографических программ большей части каппадокийских храмов уже с X в. и часто, в композиции с тронным образом Христа, имел теофанический подтекст из-за окружающих Его трон небесных сил<sup>13</sup>. Активное обоснование роли святых, прежде всего Богоматери, в качестве посредников между Богом и человеком началось, по мнению К. Уолтера<sup>14</sup>, в монашеской среде, что объясняет популярность Деисуса в монастырских церквях Каппадокии.

В тимпане над алтарной композицией Деисуса изображены апостолы Петр и Павел (рис. 3), трех-четвертные фигуры которых повернуты друг к другу. Петр и Павел составляют центр апостольского чина, распределенного по всему верхнему ярусу, а точнее по сводам и тимпанам южной части. Фигуры Луки и Матфея находятся на своде, обрамляющем восточный тимпан с изображениями Петра и Павла, Варфоломей и Симон расположены на западном своде, соприкасающемся с люнетом западной стены, в котором изображена полуфигура Иакова. Марк и Андрей – в своде, образующем арку южной стены, здесь же, в тимпане – Иоанн Богослов. Исключения составляют два угловых плафона, где расположены образы Анании на востоке и Азарии на западе. Апостолы изображены в античных одеждах, со свитком или Евангелием в руках. Они беседуют, их руки сложены в благословляющие, пророчествующие, принимающие благодать жесты. Изображения апостолов Петра и Павла располагаются прямо над алтарем, симметрично к фигуре Христа-Судии, что соответствует порядку расположения фигур в Страшном суде. Напоминание о Страшном суде было незримо включено в композицию Деисуса, и его изображение в погребальных программах было само собой разумеющимся.

Продолжают эсхатологическую тему Константин и Елена, держащие Крест, изображенные в рост на западной стене южной части храма. Именно они являются первыми свидетелями обретения Креста, на котором был рас-

<sup>11</sup> Например, в Грузии. Об этом см.: *Velmans T.* L'Image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde Byzantin. Pt. 1. La Deisis dans l'apside // *Cahiers archéologiques.* 1980–1981. 29. P. 47–101.

<sup>12</sup> Подробнее см.: *Щенникова Л.* Деисус в византийском мире. Историографический обзор // *Вопросы искусствознания.* 1994. № 2–3. С. 132–163.

<sup>13</sup> Подробнее см.: *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvali Koy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trios registres avec Deesis, en Cappadoce et en Géorgie // *Zograf.* Belgrad, 1974. 5.

<sup>14</sup> *Walter Ch.* *Studies in Byzantine Iconography.* L., 1977. P. 251–267.

пят Христос. Его первое пришествие связано с очистительной жертвой, второе ожидается как Судии.

Рядом с Константином и Еленой справа читается сильно “потертая” фигура святого, меньшая по масштабу, в позе “оранта”. Можно с уверенностью сказать, что это Даниил во рву львином. Его образ, а также изображения “Трех отроков” могут быть интерпретированы как символы Воскресения во плоти и спасения праведных, что соотносит их по смыслу с эсхатологической темой, развернутой в алтаре, на сводах и в тимпанах южной части храма.

Остальные плоскости нижнего регистра посвящены воинским образам. Рядом с апсидной аркой – Прокопий, воин в короткой тунике и плаще, заброшенном назад. У его ног – маленькая женская фигура; видимо, она – один из донаторов храма. На южной стене поперечного неффа, примыкающего к алтарной апсиде, изображен св. Димитрий, к нему обращены молитвы второго донатора, имя его названо в надписи, которая переводится с греческого как “служитель Бога Феодор”<sup>15</sup> (рис. 4).

В центре южной стены – всадники Георгий и Федор, обращенные друг к другу лицами, на белом и красном конях, пронзающие копьями дракона. Эта композиция, уподобленная геральдическому знаку, неоднократно повторялась в каппадокийских храмах (рис. 5).

Большое количество изображений святых воинов и место, выбранное для Георгия и Федора на конях, в центре южной стены, напротив Благовещения, выделяют воинскую тему как одну из основных. Их изображения активно включены в тему Деисуса.

Купола заняты поясными изображениями четырех архангелов, занимающих половину купола каждый (рис. 6). Они в императорских одеждах, со скипетрами и сферами (рис. 7). Архангелы не названы по именам, как это часто бывает, позволяя сделать вывод, что они являют собой не столько личные образы в соответствии с их собственными именами, сколько “лик” Небесных сил, служащих Богу вместе с сонмом других Бесплотных и Святых угодников, представленных ниже.

В парусах северного купола архангелы окружены четырьмя серафимами, о чем свидетельствуют надпись “гексаптерига” – шестикрылый; лица их плотно обрамлены шестью крыльями. В парусах южной части храма располагаются херувимы – тетраморфы, изображенные, согласно видению Иезекииля: “И у каждого из них – четыре крыла... Подобие лиц их – лице человека и лице льва с правой стороны... а с левой стороны – лице тельца... и лице орла...” (Иез. 1 : 6, 10). Замысел куполов в храме Юсуф Коч не имеет аналогий в известном круге памятников византийского мира. Однако структура расположения образов в иконографической программе соответствует классическому представлению о системе крестово-купольного храма, которое описано патриархом Фотием<sup>16</sup>. В куполе, как известно, помещалось изображение Пантократора. В Юсуф Коч архангелы с серафимами и херувимами в парусах есть символический образ небесных сил, обычно сопровождающих

<sup>15</sup> Н. Тьерри предположила, что храм и его роспись могли быть заказаны супружеской парой во спасение их душ и души их молодого сына, солдата, подвергавшегося риску быть убитым (*Thierry N. La Cappadoce... Fiche 43*).

<sup>16</sup> *Mango C. Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge (Mass.). 1958. P. 188.*

образ Пантократора в куполе. Их изображения предполагают его незримое присутствие, что не противоречит в данном случае традиционному пониманию иконографии купола как темы прославления Пантократора в качестве властителя Вселенной, который охраняется и прославляется ангельским чином. Символическая важность этих образов наделила их особо глубоким смыслом и дала возможность множественного их истолкования в связи с другими изображениями и композициями. Купольные композиции объединяют две основные догматические идеи о первом и втором пришествии Христа, затронутые в разных частях храма. В северной апсиде они могут быть трактованы как логическое завершение темы Воплощения, представленной в образе Богородицы с Эммануилом и Христа с Евангелием в тимпане над апсидной аркой. В южной, дополняя композицию Деисуса, позволяют трактовать ее более широко как символический эквивалент видения Христа – Теофании (рис. 8). И наконец, их мощные выразительные образы, нависающие над молящимися, – напоминание о небесном воинстве Христа.

Программа декора Юсуф Коч следует основным принципам искусства начала XI в., общим для всего византийского мира, при этом очевидна приверженность каппадокийским традициям. В апсидах каппадокийских храмов IX–XI вв. доминирует образ Христа во славе – Теофании, созданный на основе пророческих видений Исайи и Иезекииля, и редко присутствует основная византийская тема – образ Богородицы с Младенцем.

Как продолжение местной традиции видится изображение воинов-всадников, а также Деисуса в апсиде южной части храма. Композиция Деисуса постепенно сформировалась исходя от образа Христа во славе, имеющего в Каппадокии теофанический смысл; в нем соединились две важнейшие символические идеи: заступничество Богородицы и святых, понимаемое как эсхатологическая тема, и Теофания – видение Христа, понятое как образ второго пришествия, что отражает погребальное назначение южной части храма.

Так же, как и иконографическая программа, стиль живописи Юсуф Коч ориентирован на традиции, связанные с греко-византийским миром, но сохраняет при этом приверженность каппадокийским вкусам, тяге к экспрессии, линейности и стилизации.

Живопись Каппадокии всегда, во все времена обладала особыми стилистическими качествами и средствами в формировании образа и почти никогда не ориентировалась на искусство, создававшееся под воздействием вкусов столицы. Росписи Юсуф Коч представляют собой продолжение местной художественной традиции, сохраняют акцентированный восточный характер, выраженный в повышенной экспрессивности и символичности образов, но в то же время обладают некоторыми эстетическими чертами, общими для византийских памятников этого времени. В этот небольшой отрезок времени (вторая четверть XI в.) столица избирает в поисках средств и формул, способных отразить аскетические умонастроения эпохи, художественный язык, зародившийся в монашеской среде Востока. Характерными примерами живописного языка этого времени являются мозаики и фрески Панагии тон Халкеон, Осии Лукас, Софии Киевской, Софии Охридской. Для искусства этого периода свойственны сходные типы лиц и одинаковый подход к трактовке человеческого тела. Лица неподвижны и суровы, абсолютно симметричны. Большие головы, широкие кубические плечи, укорочен-

ченные пропорции делают фигуры мощными и статичными. Все это говорит об общности росписей Юсуф Коч с художественными идеалами культуры Византии второй четверти XI в.

Сходной с византийскими памятниками этого времени является также архитектурная ясность живописного ансамбля Юсуф Коч, художник которого владеет классическими приемами осмысления пространства. Почти все изображения имеют только естественные архитектурные обрамления, что присуще монументальному искусству XI в.

В отличие от большинства сохранившихся памятников этого времени храм Юсуф Коч и его росписи представляют собой образец камерного решения как архитектурной, так и живописной задачи. Учитывая небольшой интерьер церкви, был найден соразмерный архитектуре тип человеческой фигуры в нижнем регистре, на сводах и в люнетах. Изображенные в полный рост святые воины либо равны человеческому росту, либо слегка уменьшены, что не лишает образы монументальности. Необходимо отметить роль архитектуры в композиционной организации стены. Арочные элементы, являющиеся зеркальным отражением подпружных арок на стене и создающие трехпролетный мотив аркады с пониженными боковыми частями, лишают монотонности плоскости северной и южной стен, заключая в арки фигуры воинов. Нижний регистр фресок, возможно, был заполнен изображениями панелей мраморировок или полилитий, как в Осисос Лукас и Неа Мони, не превышавших полутора метров от пола.

Масштабные и пропорциональные построения фресок Юсуф Коч имеют продуманную систему соотношений, соответствующую сакральному осмыслению храмового пространства. Сакрализация масштабных соотношений присуща монументальной живописи средневизантийского периода в целом<sup>17</sup>. В вышеназванных памятниках преобладало классическое соотношение мозаичной декорации и архитектуры, в котором главенствовал принцип увеличения масштаба изображения по мере его удаления от зрителя. В Юсуф Коч принцип последовательного изменения масштаба сохранен: меньший применен для композиций стен, средний для сводов и люнетов, крупный для конх и куполов. Однако здесь в большей степени ощущается намеренная ориентация на контрастное сопоставление фигур и композиций, выполненных в малом и большом масштабах, что делает основные темы более ясно читаемыми. Изображение Богородицы в конхе имеет резко преувеличенный масштаб по сравнению с Младенцем, с одной стороны, и со святительским рядом, с другой. Фигуры архангелов, нависающие массивностью тел над людьми, стоящими в подкупольном пространстве, воспринимаются преувеличенно крупными из-за малого масштаба изображений серафимов и херувимов, находящихся в парусах. Для изображения Христа, помещенного в люнете над апсидой северного храма, выбран масштаб более мелкий по сравнению с изображением Богородицы с Младенцем в конхе апсиды, но тот же, что и для представленных в люнете над южной апсидой апостолов Петра и Павла. Тем самым выделяется тема Воплощения, а изображение Христа соответствует апостольским, занимающим все люнеты южного храма.

Характерную для XI в. архитектурную роль в системе росписи имеют декоративные элементы, главным из которых является широкая лента,

<sup>17</sup> Демус О. Указ. соч. С. 25–29.

представляющая собой выполненную красной охрой полосу, ограниченную с двух сторон белой тонкой линией. Именно таким способом отмечаются все архитектурные и композиционные членения. Орнаментальным декором украшены в основном внутренние поверхности арок, места сопряжения архитектурных форм, уголки между стеной и арочным пролетом. Элементы орнамента немногочисленны. Преобладает тонкая бегущая растительная полоса, намеченная светлой краской по темному фону или темной по светлому, ветвевидные орнаменты, состоящие из пышных листьев, кресты с цветочным декором, сеть ромбов с волнообразными линиями. Фриз из пирамид с лестничными краями украшает аркаду, под которой представлены изображения святителей.

Руководствуясь эстетическим чутьем, мастер Юсуф Коч увязывает орнаментальный декор архитектуры и орнаменты, украшающие одежды святых, находя равновесие и гармонию в графической игре бегущих динамичных элементов и статике узорочья одежд мучеников и воинов. Общая тональная и цветовая насыщенность декора создает ощущение внешнего фона, удерживающего пластическую массу фигур в одной плоскости и тем самым усиливающего его дематериализацию. Мы встречаемся с совершенно иным принципом применения орнаментального декора в так называемых четырехколонных церквях Гереме<sup>18</sup>, перенасыщенность им, что вносит дробность в ощущение архитектурных форм и архитектурного пространства, и без того уже созданную обилием евангельских сцен и персонажей, что сводит функцию орнаментов к чисто декоративной роли.

Несмотря на интерес к пластически выраженным формам, общее объемно-пространственное решение росписей характеризуется подчеркнутой плоскостностью. Эта плоскостность создается линией, элементами декора и зависящей от них формой. Пластическая масса, рожденная эффектом мощного преобладания ее над плотным абстрактным фоном, разрушается и нейтрализуется с помощью орнамента одежд. Несмотря на кажущуюся аппликативность во взаимоотношении фигур мучеников, воинов и фона, мастер, определив их основное тональное и колористическое соотношение, создает внутри основных, крупных объемов замкнутый мир, строящийся на основе более тонких тоновых и цветовых сочетаний. Прорабатывая детально костюмы мучеников и воинов, художник меняет плотность локального тона внутри основных цветовых пятен, степень насыщенности декором частей, составляющих костюм, чередует крупный раппорт орнамента с мелким таким образом, что создается подвижная основа, рождающая впечатление пульсирующей ткани.

Линии всюду принадлежит ведущая роль: во внутренней разделке формы, в силуэтных очертках, в трактовке ликов. Художник постоянно варьирует толщину линии, изредка превращая ее в полосу, иногда в широкую ленту, текучую, не имеющую конца, или в каллиграфически тонкую и при этом столь точную, что одного лишь ее изгиба достаточно, чтобы создать форму, отметить объем. Меняется ее динамика и напряженность: от ощущения натянутости тетивы и конструктивной остроты до аморфного контура. Линия

---

<sup>18</sup> Имеются в виду церкви Чарикли килисе, Эльмали килисе и Каранлик килисе в Гереме, расположенные близко друг от друга. Их планы – это вариации на тему византийского храма на четырех колоннах. Их росписи имеют сходство в иконографии и стиле.



вторгается в огромные, инертные формы, одновременно исключая их из сферы живого осязания материи и вдыхая в них жизнь другого порядка. Она то подчиняется преобладанию пластической массы и становится необходимым элементом ее существования, то разрушает, дематериализует массу. Аскетический опыт находит свое внешнее выражение в строгости геометрических форм, света и линий складок, которые становятся строго ритмичными, подчиняясь общей гармонии образа. Это особенно ощущается в манере изображения одежд апостолов Петра и Павла, Луки и Матфея. Здесь линии, намечающие складки и, казалось бы, стремящиеся конструктивно подчеркнуть все изгибы ткани и повторить анатомию человеческой фигуры, постепенно геометризуются и превращаются в орнамент, несомненно, более подвижный и живой, чем преобладающее в количественном отношении декоративное заполнение плащей мучеников и воинов. В изображении мафория Богоматери и гиматия Христа движение линий становится стремительным и отчасти угловатым, края приобретают изломанность и зигзагообразность. В композиции Благовещения это ощущение динамичного широкого разбега постепенно останавливается измельченным контуром подола туники и параболическим очерком плаща слетающего архангела. Интенсивность и динамика линии являются важным фактором в определении временных границ. В Осиос Лукас, памятнике, являющемся отправной точкой для понимания развития стиля этой эпохи, преобладают линейные элементы с высокой степенью абстракции, обладающие интенсивным статическим характером. В Неа Мони, памятнике, относящемся к переходному периоду от позднемакедонского монументального стиля к комниновскому классическому, декоративные элементы, следующие абстрактному принципу, сосуществуют с теми, которые оживляют образы и создают их психологические характеристики. Постепенное развитие динамических качеств стиля сочетается с появлением и углублением психологических характеристик образов<sup>19</sup>. В целом в Юсуф Коч, несмотря на свою значимость и порой преобладание в живописной и декоративной структуре росписей, линия не вторгается в сферу образности, не является средством, передающим эмоциональные переживания, не придает лицам острой индивидуальности, не является средством, разрушающим внутреннюю общность образов. Ее жизнь протекает в рамках схем и формул, сложившихся на протяжении веков. Художник лишь вдыхает в эти формулы новую жизнь своей размашистой и быстрой манерой, характерной для его индивидуального почерка. Такой характер линейности, не создающей каких-либо внутренних рефлексий образа, позволяет сопоставить этот памятник с Софией Охридской, время создания росписей которой относится к 40-м годам XI в.

Колорит фресок Юсуф Коч не отличается богатством и тонкостью цветовых сочетаний. Набор пигментов ограничен, используется только черная – рефть, охра золотистого оттенка, возможно, сиена натуральная, красная охра или гематит, белила, зеленая земля, похожая на глауконит. Количество колеров, составленных художником, невелико, вариативность в их применении основывается на степени разбеленности. Несмотря на небольшое количество используемых цветов, палитра Юсуф Коч обладает ярким запоминающимся живописным строем и подкупает своей интенсивностью.

<sup>19</sup> Mouriki D. Op. cit. P. 253–269.

Художник тонко ощущает гармонию контрастных локальных цветов, смело сопоставляя открытые, находящиеся в разных частях палитры цветового спектра оттенки желтого, зеленого, красного, находя их гармонию в общей тональной плотности, добивается их звучности и выразительности, сопоставляя теплые и холодные тона.

Пещерные храмы были лишены наружного освещения, поэтому богатство и тонкость колористических решений не могли быть восприняты, и потому к ним не стремились. Поверхность стен храма, вырубленного в скале или песчанике, никогда не была идеально ровной. Однако мерцание свечей, создающее свето-теневую игру фактуры грубовато обработанного камня, оживляло живописную поверхность, созданную с помощью локальных цветов, заставляло острее воспринять ритмический и линейный рисунок. Стилизация росписей в немалой степени зависела от техники письма. Большая часть восточнохристианской живописи исполнена по гажевой<sup>20</sup> (гипсовой) штукатурке, тонким слоем нанесенной на поверхность стены, живопись исполнена практически по сухому.

Большую выразительность стилю придает широкая обобщающая манера письма, оживляющая могучие формы торсов, фигур, крупные черты лиц экспрессивными элементами. По сути, это пример живописи одного дня.

Неорнаментированные одежды апостолов написаны довольно скупо, с применением метода трехтонового письма, когда по локальному тону прописываются складки разбеленным основным тоном и затем выполняется белыми световой рисунок. Иногда эта система обогащалась цветными тенями, повторяющими линии пробелки. Мастер постоянно меняет метод работы, балансируя на грани иллюзионистического и линейного лапидарного искусства; он то усложняет, то упрощает приемы, варьирует степень проработанности, от чего форма то обретает объем, то теряет его. Увлекаясь деталями, как, например, в одеждах воинов, художник выписывает мелкие чешуйки “кольчужки” или же действует с большой степенью обобщенности. При общности технических приемов и технологии, росписи различаются по степени тщательности исполнения личного письма. Объем лика пластически моделирован высветлениями основного тона желтой охры, единого с нимбам. Более проработаны лики архангелов (рис. 9). Поверх санкирной основы жидкой темно-коричневой краской наносился основной рисунок. Следующим этапом художник раскрашивал волосы, наносил на освещенные части тот же, взятый в небольшом разбеле цвет и здесь же прокладывал интенсивные зеленовато-оливковые тени. При нанесении следующего слоя в основной тон личного мастер добавлял большее количество белил, создавая плавную проработку форм. Зеленые притенения накладывались с такой же последовательностью и уточняли моделируемый объем, каждый раз выявляя архитектуру и усиливая пластическое впечатление. Самый верхний, покрывающий наиболее освещенные места слой не переходил в чистую белизну, оставаясь слегка желтоватым, наносился легкими тонкими штрихами, мягко моделируя световую часть и оставляя объемность в пределах общего плоскостного восприятия. Поверх охры прописывались румяна, которые мягко оттеняли лоб, шею, линии носа. Немного интенсивней отмечались губы. Предпоследним этапом наносился уточняющий рисунок, очерчи-

<sup>20</sup> Restle M. Op. cit. P. 223–230.

вающий овал лица, надбровные дуги, ноздри, линию рта, тонкой кистью отмечалось направление прядей волос. В заключение писались белки глаз и наносились строго по форме легкие пробела. Манера исполнения изображений характеризуется не столько сложностью моделировок, сколько наложением светов и теней в два слоя, при нанесении которых уточнялся рисунок и появлялась мягкость переходов; линия практически не участвует в формировании формы и определении ее границ. В написании изображений архангелов мастер следует классическим иллюзионистическим принципам освоения формы, которые проявляются в отказе от чисто линейных приемов, в объемности и сплавленности форм, использовании цветовых рефлексов. В ликах других изображений живописные приемы упрощены, разбеленным основным тоном отмечаются только самые выпуклые места, линия приобретает большее значение (рис. 10), что приводит к контрасту света и тени, не сгармонизированных тональной проработкой. Пластика лица оказывается построенной на основе цветных, наскоро положенных линий и пятен (рис. 11, 12), рисунок становится выразителен и резок, в связи с чем растет экспрессивность в общей живописной структуре. Лики мучеников и апостолов почти не моделируются светом, белильными высветлениями, но только с помощью рисунка и теней, от чего усиливается схематичность. Имеющие одну тональную и цветовую основу лики сливаются с нимбами, истончая плоть, озаряя ее светом изнутри, что еще больше усиливает спиритуализм образа. Нужно отдать должное профессионализму мастера, рука которого отличается точностью в выявлении конструктивной основы, что, безусловно, говорит о его греческом происхождении. Художника ни в коем случае нельзя назвать неумелым. Безукоризненное чувство формы позволяет ему с помощью одного приема, точно положенного цветового пятна или линии создать объем или выявить впадину.

Характеризуя лики святых, невозможно определить их понятиями красоты, изящества, прочувствовать внутреннее состояние каждого. Емкие формулы уже сложились на протяжении веков, потому образы так монументальны. Различия их индивидуальных черт определяются типологией каждого конкретного образа, складывающегося веками. Все они создают впечатление отстраненности и отражают идеи, рожденные наиболее аскетическим типом религиозного сознания и соответствующего ему мировосприятия, на которые ориентируется искусство второй четверти XI в.

Символичность образов, минимализм в их трактовке, традиционные для каппадокийской живописи, стали характерны для идеалов всего искусства этого времени, проявившихся во всех византийских памятниках.

В образах святых Юсуф Коч несколько приглушены аскетизм, суровость и внутреннее напряжение, присущие, например, образам Осииос Лукас. В то же время им чужда внутренняя динамика и градации человеческих переживаний, прослеживающихся в искусстве начала XII в. Нет ни задумчивости, ни напряженности как в каждом из них, так и в их общей массе: им присуща озаренность одной ровной духовностью. Лики в Юсуф Коч остаются надмирными и успокоенными. Эта смягченность аскетических черт, с одной стороны, но отсутствие каких либо индивидуальных характеристик образов, с другой, приближают Юсуф Коч скорее к образам Неа Мони, чем к Софии Киевской. Однако сходство наших росписей с образцами византийского искусства аскетического типа этого времени, такого, как в Осииос Лукас, в Со-

фии Киевской, в Софии Охридской, в Неа Мони, – отнюдь не конкретно и обозначено на уровне только самых основных понятий: внутреннего содержания образов и общей условности стиля, отличающегося сокращенным, по сравнению с классическими моделями, набором художественных средств.

Храм Юсуф Коч, расположенный на территории византийской провинции Каппадокия, представляет несомненный интерес как памятник восточнохристианского искусства. Большая простота, лаконичность и экспрессивность стиля отличают росписи Юсуф Коч от центральных памятников той же эпохи. Безусловно, своеобразие росписей Юсуф Коч не является уникальным, так как стремление византийского искусства этого периода к воплощению аскетических идеалов было всеобщим. По силе воздействия эта живопись не уступает самым впечатляющим созданиям столичного искусства. Ее кажущаяся простота может быть воспринята как сложное явление, соответствующее напряженной духовной жизни, которое можно проиллюстрировать притчей об утонченном блестящем константинопольском вельможе, ушедшем на послушание в египетскую пустыню. Бывший вельможа авва Арсений покорно слушал поучение своего наставника из коптов; другой же увидел и вопрошал его: “Как это ты, превзойдя всякую ученость римскую и эллинскую, просишь совета у невежды сего о помыслах твоих?”. На это Арсений возразил: “Так, науке римской и эллинской выучен я; но из науки невежды сего не вытвердил еще и азбуки”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Аверинцев С.С.* На границе цивилизаций и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского средневековья // Восток–Запад. М., 1985. С. 11–12. В упомянутой статье в приложениях автор приводит собственные переводы изречений древних отцов, в том числе из наиболее древней грекоязычной версии так называемого “Египетского патерика” (*Aporthegmata patrum*), однако именно эта притча приведена в общем тексте статьи С.С. Аверинцева.