

К проблеме своеобразия стиля живописи середины XVII века: соотношение интерьера и экстерьера в стенописи церкви Троицы в Никитниках

О.А. Белова

Стенопись ц. Троицы в Никитниках - один из наиболее известных монументально-декоративных ансамблей середины XVII столетия, тем не менее, стиль этого памятника до сих пор не был предметом специального исследования¹.

Роспись храма, построенного около 1634 г. на средства государева "гостя" Григория Никитникова, создавалась в 1652-53 гг. по заказу его внуков. Степень сохранности ансамбля и его точная датировка заставляют вновь и вновь обращаться к нему как эталону, необходимому в суждениях об искусстве 50-х гг. XVII в.

В общем справедливо, на наш взгляд, положение о том, что с 20-40-х гг. XVII в., а точнее, с постройкой (1621-22) и росписью (1641) в Ярославле ц. Николы Надеина, особое значение в искусстве XVII в. приобретают произведения, создававшиеся по заказам частных лиц². Храмовые декорации, связанные с подобными условиями заказа, известны и в искусстве предшествующих столетий - достаточно вспомнить церковные росписи Новгорода XIV-XV вв. Но в искусстве XVII в. такие ансамбли умножаются, образуя в нем целое направление. Эти заказы отличает некоторая камерность, допускающая меньшую, быть может, зависимость от строгости канона и более непосредственное, более полное раскрытие в них личного замысла и вкуса заказчика и мастера. Это справедливо и для частных заказов XVII в. - будь то заказ государя, митрополита Ионы Сысоевича (его резиденция в Ростове) или государева "гостя" Надея Светешникова (ц. Николы Надеина). Очевидно, что именно в таких памятниках в первую очередь могли возникать новые решения как в плане содержания, так и в плане стилистики. Монументальный ансамбль ц. Троицы хронологически и по существу предстает "передаточным" звеном между памятниками 20-40-х годов (например, ц. Николы Надеина) и стенописями последней трети XVII - нач. XVIII вв. В нем мы обнаруживаем рождение многих черт, которые станут характерными для стиля живописи следующего периода.

Среди них обращает на себя внимание совершенно особый характер, который принимают в этой росписи пространственные решения. В этом плане хорошо видно, что декоративно-монументальные ансамбли 30-40 гг. (напр., стенописи Успенского собора (1642-43) и ц. Ризоположения Кремля (1644), ц. Николы Надеина, соборов Княгинина (1647-48), Саввино-Сторожевского

(1649) и др. монастырей) - в первую очередь следуют традиции, в них еще слишком велика роль элементов старой композиционной системы. Трактовка пространства в них родственна приемам монументальной декорации предшествующего столетия: скупая условная архитектура и столь же лаконичные "горки" служат фоном, "задником" для уравновешенных каноничных композиций, деликатно друг от друга обособленных (вертикальных "разделителей" формально нет, но они совершенно ясны из приемов вкомпоновывания отдельных сцен, например, в плоскость лопатки, в участок стены между лопаткой и окном). В результате каждый ярус росписи выглядит "составленным" из замкнутых, почти иконно трактованных кусков-композиций. В росписи ц. Троицы в Никитниках мы находим принципиально иной способ организации пространственных отношений между отдельными персонажами и целыми сценами циклов, расположенных на стенах храма. Многие оригинальные черты троницкой росписи обусловлены ее архитектурой и останутся в дальнейшем не воспринятыми при обращении к этой стенописи как к образцу³. И все же они обнаруживают возможности новых подходов к решению задач монументальной декорации в 50-х гг. XVII столетия. Исследователями неоднократно указывалось на своеобразии набора сюжетов и характера их расположения в центральном четверике, представляющем собой бесстолпный храм, перекрытый сомкнутым сводом. Была отмечена детализация, с которой переданы на стенах "Страсти" (южная) и "Деяния апостолов" (северная)⁴, но хотелось бы подчеркнуть строгий отбор тем (внутри которых осуществлена детализация), призванный воплотить ряд идей, не пренебрегая старой традицией храмовой декорации и в то же время сообразуясь с конкретной и новой архитектурной ситуацией (единым, целостным, светлым и воздушным пространством, не расчлененным столбами). В соответствии с каноном на сводах расположены четыре двенадцатых праздника. Они составляют круговой повествовательный ряд, образуя законченный литургический цикл Пятидесятницы (Распятие - Сошествие во ад / Воскресение - Вознесение - Сошествие Святого Духа на апостолов; он начинается на восточном лотке и заканчивается на северном). С другой стороны, логическое и композиционное соединение сцены Распятия, расположенной на восточном лотке, с иконостасом, который она венчает, обращает наше внимание на особый характер связи *между стеной* и опирающейся на нее *четвертью свода* (назовем ее "стена-свод"). Тематически сюжеты каждой стены также являют законченное целое, соотношенное, в первую очередь, со "своей" четвертью свода, и только потом с соседней системой "стена-свод" ("Сошествие во ад / Восстание из гроба и пр." / "Страсти" в 28 сценах - южная сторона; "Вознесение" / "События между Воскресением и Вознесением (2 верхних яруса западной стены) - западная сторона; "Сошествие Св. Духа на апостолов" / "Деяния апостолов" - северная сторона). Включенность иконостаса в такую систему на правах четвертой (в смысловом плане - основной) стены подчеркивает тот

факт, что большинство канонически обязательных в системе храмовых изображений двенадцатых праздников (помимо упомянутых) представлены в центральном четверике только на иконах праздничного яруса иконостаса⁵.

Таким образом, вместо достаточно обособленных друг от друга в храмах традиционной крестовокупольной архитектуры зон "неба" (главы, своды) и "земли" (стены), изображения в которых в первую очередь связаны с соседними по горизонтали (роспись тянется кольцеобразно вокруг всего храмового пространства), в ц. Троицы мы видим совершенно особый характер связи между изображениями на стенах и сводах. Роспись лотков свода определяет пространственное единство композиций на всех стенах. Таким образом, художественно акцентируется новая роль самого архитектурного пространства в организации системы росписи, в акцентах ее интерпретации. Все изображения здесь связываются друг с другом в первую очередь через архитектурное пространство.

Указанная особенность троицкой стенописи, говорящая о значительной свободе мастеров в трактовке канона, выступает как черта формирования стиля последней трети века.

Правомерность такого вывода подтверждается совершенно особым в нашем памятнике пониманием и ощущением интерьера, в котором художники шли вслед за зодчими.

Обычно отмечается, что центральный четверик храма поставлен "на палатное дело" (приделы - "уменьшенные реплики" центрального объема). Поскольку южная стена прорезана двумя рядами окон, ощущение "столпообразного", вытянутого вверх пространства поддерживается интенсивным (для церковного интерьера) естественным светом, сосредоточенным на уровне второго и третьего ярусов росписи. Наряду с этим пропорции интерьера очеловечены, даже интимны, что чувствуется в масштабе дверных проемов, небольшой высоте от уровня пола нижних окон и архитектурно "ответчающих" им на глухой северной стене печур⁶. И.Л. Бусева-Давыдова справедливо заметила, что подобное расположение окон как будто располагает смотреть через них на улицу, в город⁷. Укажем, что и с улицы можно "заглянуть" внутрь храма (!): окна столь велики, что видны верхние ярусы стенописи и иконостаса. В этом чувствуется особый *человеческий модуль*, послуживший отправной точкой для создателей экстерьера и интерьера троицкой церкви. Также для нашей темы особенно важен вывод И.Л. Бусевой-Давыдовой о начавшемся в данном интерьере процессе десакрализации храмового пространства через его все более тесное соприкосновение с пространством несакральным, уличным. Три совершенно разных по формам портала, прорезающих стены центрального четверика в интерьере (пятилопастной - южную, полуциркулярный - западную, прямоугольный - северную) столь тщательно разработаны, что кажутся оформляющими *фасады*, а не входы в боковые приделы и трапезную. Вообще, идея проема или ниши, имитирующей оконный проем, в первую очередь занимала зодчего, а

вслед за ним и художника-монументалиста. Весь южный придел, вся южная стена центрального четверика и трапезной буквально “разделаны”, “изрыты” оконными проемами, самыми разными по декоративному оформлению. *Асимметрия* (разница в форме наличников) двух наиболее тщательно декорированных окон *снаружи* оборачивается *симметрией в интерьере*. Здесь южная стена имеет три проема - в ряд с двумя оконными встает дверной, ведущий в южный придел, таким образом, полуциркульное завершение левого окна фланкируется пятилопастными завершениями портала и правого окна. Пышные белокаменные наличники как будто в равной степени предназначены экстерьеру и интерьеру, как будто стена стремится быть прозрачной. Таким образом, представляется важным, *что можно говорить не только о десакрализации пространства храма, но и о сакрализации пространства города.*

Архитектурной идее “смирить” стену и допустить город, его мирскую суету, под сень церковного свода за счет увеличения проемов, т. е. площади соприкосновения двух миров, и *фасадного решения интерьеров* (соответствующее оформление этих проемов), тонко следуют художники-монументалисты, которым удается такую идею поддержать живописно, оставаясь подчас в рамках изобразительных приемов, найденных еще в XVI столетии.

Еще Е.С. Овчинникова, первый исследователь этой стенописи, отметила чуткую реакцию создавших ее мастеров на архитектурные особенности и рельеф каждой стены (ее проемы, белокаменное убранство)⁸. Стремление гармонизировать с помощью росписи столь необычный церковный интерьер (см. выше) продиктовало различия принципов пространственных решений, последовательно примененных в пределах каждой стены. Справедливо, что сюжеты южной и западной стен, прорезанных окнами, организованы, в основном, в “интерьерах”, точнее, с последовательным применением “нутровых палат”. Их характер в ряде случаев (“Тайная вечеря”, “Христос перед Анной” (южная), “Исцеления у Вифезды” (западная)) почти соответствует так называемой “формуле Гурия Никитина” (обрамление “нутра” полностью вышло на переднюю плоскость, заключив в себе фигуры)⁹, полноценное выражение которой В.Н. Нечаев справедливо связал с памятниками 80-гг. - рубежа XVII-XVIII вв. Очевидно также, что глухая северная стена, в отличие от южной, не случайно разработана сценами в “ландшафте”¹⁰. Традиционные лещадки-задники, приняв разнообразные формы и цвет, ритмично вздымаются и распластываются, образуя подобие панорамы и объединяя сцены в пределах яруса в единое, тяготеющее к картинности, условное пространство.

Подчеркнутое нами различие в пространственной трактовке противоположных друг другу стен - южной с крупными проемами и северной, лишенной таковых, - выступает как оригинальный художественный прием, возможно, подсказанный мастерам самой архитектурой. Создавая иллюзию

пространственной глубины пейзажа на северной стене, художник стремится сопоставить его с реальным, неиллюзорным пространством города, открывающимся через оконные проемы южной стены. Представляется, что такое художественное решение выступает как образный прием, создающий зеркальную ситуацию для противоположных стен - пространство Новозаветное ("Деяния апостолов" северной стены) сопоставляется с пространством Москвы XVII в. как миром, открытым деяниям Церкви, причем архитектурное пространство самого четверика реально и символически служит для них связующим звеном. И все же кажется, что с художественной точки зрения разница в живописно-пространственной трактовке стен, призванная сгладить их архитектурные несоответствия и привести ансамбль к гармонии, не достигает цели. Вольно или невольно, но южная "прозрачная" стена, стена собственно фасадная, т.к. изначально оформляла улицу и поэтому тщательно украшена в отличие от остальных, как таковая подсознательно ощущается и мастерами стенописи, несмотря на ее страстную тематику. Например, своим местоположением здесь выделены сцены "Христос перед Пилатом" и "Христа выводят из дома Пилата", как будто мастеру важно передать шум и крики толпы, неистово требующей наказания преступника и глумящейся над обреченным. Главные герои названных сюжетов, как будто в мизансценах, размещены на "подмостках", каковыми кажется перспективно построенный ступенчатый цоколь дома Пилата. На этих ступенях художник и развертывает действие, невольно имитируя реальную жизнь, происходящую за окнами или на паперти церкви. Мастер делает это столь убедительно, что может показаться: войдя в храм, ты так и остался на улице. В пределах нижнего яруса (кульминация цикла "Страстей") живописная декорация стены то стремится к подчеркиванию плоскости (красная лента стены Иерусалима организует его композиционное единство), то, напротив, "бугрится" и "проваливается", как бы вибрирует под натиском города остроугольными неправильными многогранниками, которыми предстают силуэты некоторых фигур (сидящие у подножия креста в "Пригвождении") или зубчатые очертания пещеры - гроба Господня. В особенности такое ощущение диктует зияющая чернотой и острыми краями, как бы разверзшаяся под Распятием Голгофа, обнажившая череп Адама (она и пещера-гроб повторены в нижнем ярусе многократно). Представляется, таким образом, что некоторые принципиальные отличия троичной монументальной декорации от стенописей 30-40 гг. лежат прежде всего в совершенно новом понимании соотношения живописи со стеной, с интерьером и экстерьером храма в целом. Во-первых, она способствует рождению совершенно особого образного осмысления внутреннего храмового пространства, его вертикальной целостности, через оригинальный характер связи между зонами "неба" и "земли", а также между интерьером и пространством, окружающим храм.

Во-вторых, связывая интерьер и экстерьер, она выполняет функцию, не

свойственную ей прежде - стремится доступными средствами раскрыть ранее замкнутый в себе, принципиально противопоставленный внешнему миру, интерьер храма в реальную городскую среду и одновременно впустить мирскую реальность под осененные Божественной Благодатью церковные своды.

* * * * *

- ¹ Овчинникова Е.С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970; Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. М., 1993. С. 190-206; Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982; Она же. Русская живопись 17 века. М., 1984.
- ² Например: Брюсова В.Г. Русская живопись... С. 32, 73; Др. работы автора о XVII в.
- ³ Овчинникова Е.С. Указ. соч. С. 129.
- ⁴ Овчинникова Е.С. Указ. соч. С. 36.
- ⁵ Гуляницкий Н.Ф. О формирующих основах внутреннего пространства храмов XV-XVI вв. (функция, структура, иконостас) // АН. М., 1995. Вып. 38. С. 236-264.
- ⁶ Справедливо, даже если первоначальный уровень пола был ниже.
- ⁷ Бусева-Давыдова И.Л. Эволюция внутреннего пространства храмов XVII в. (на примере церкви Троицы в Никитниках и Покрова в Филях) // АН. М., 1995. Вып. 38. С. 272-273.
- ⁸ Овчинникова Е.С. Указ. соч. С. 70.
- ⁹ Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII в. Л., 1929. С. 27-62.
- ¹⁰ Овчинникова Е.С. Указ. соч. С. 70.