

# ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ЦИКЛ В РОСПИСИ ИНТЕРЬЕРА ЦЕРКВИ СПАСА НА СЕНЯХ РОСТОВСКОГО КРЕМЛЯ

*В. В. Зякин*

В системе росписи русских храмов евангельский или христологический цикл, как иллюстрация главного христианского текста, всегда занимал ведущее положение. Однако полнота его воспроизведения в разных храмовых интерьерах далеко не одинакова. Довольно полную иконографическую разработку получил евангельский цикл в ряде храмовых декораций, появившихся во второй половине XVII в. в Ростове Великом. На эту особенность содержания росписей ростовских храмов впервые обратила внимание В. Г. Брюсова<sup>1</sup>. Однако каких-либо попыток более или менее обстоятельных истолкований данного факта не предпринималось.

Наша статья представляет собой первый опыт комплексного исследования евангельского цикла в стенописи ц. Спаса на Сенях Ростовского кремля, которая датируется второй половиной 1670-х гг. Он расположен на южной и северной стенах церкви и включает сорок избранных эпизодов из земной жизни Христа (табл. I и II).

Изображение христологического цикла в домово́й церкви митрополита имело особый смысл, как впрочем и посвящение ее Христу, поскольку архиерей во время литургии олицетворяет собой образ Иисуса Христа, а в повседневной жизни, по учению о церковной иерархии, он является наместником Христа в своей епархии. В связи с этим интересно будет вспомнить, что в спорах второй половины XVII в. о соотношении царства и священства уделялось место и взглядам на церковную иерархию. Так, например, патриарх Никон отождествлял патриарха с Христом, а митрополитов, архиепископов и епископов с апостолами<sup>2</sup>. Епархиальные же владыки, подражавшие во всем первому архиерею<sup>3</sup>, наверняка в пределах своих владений чувствовали себя местоблюстителями Христа.

Порядок размещения евангельского цикла таков: повествование начинается на самом верхнем ярусе южной стены, переходит на противоположную стену, затем продолжается на втором ярусе южной стены и т. д. Этот порядок нарушается лишь в двух нижних ярусах, где изображены «страсти». После композиции «Поцелуй Иуды», завершающей на юж-

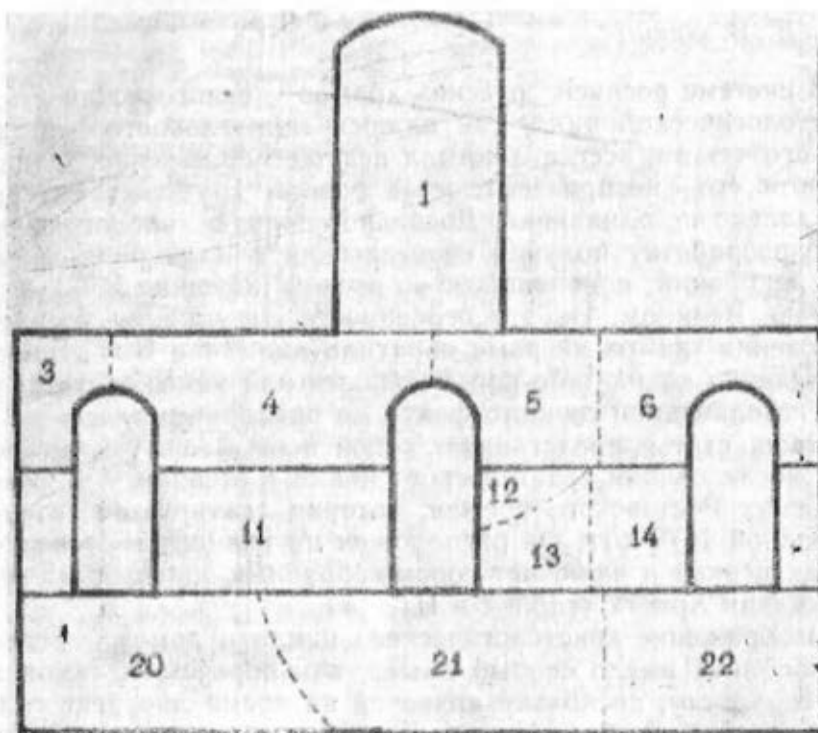
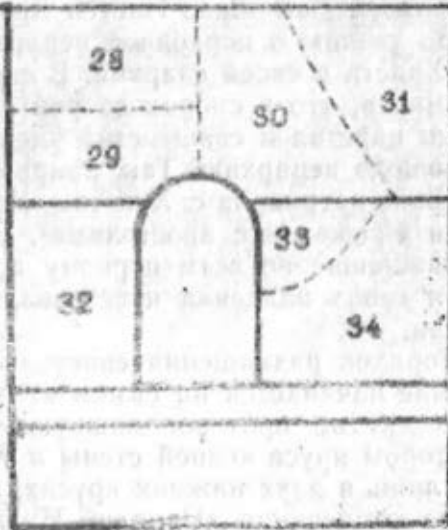


Табл. 1. Южная стена ц. Спаса на Сених: 1 — «Сошествие во ад»; 3 — «Призвание Петра и Андрея»; 4 — «Призвание сыновей Зеведеевых»; 5 — «Нагорная проповедь»; 6 — «Исцеление прокаженного»; 11 — «Исцеление гергесинских бесноватых»; 12 — «Христос с Иаиром»; 13 — «Исцеление кровоточивой»; 14 — «Исцеление дочери Иаира»; 20 — «Исцеление больных у моря Галилейского»; 21 — «Насыщение хлебами»; 22 — «Изгнание торгующих из храма»; 28 — «Тайная вечера»; 29 — «Омовение ног»; 30 — «Моление о чаше»; 31 — «Поделу Иуды»; 32 — «Христос перед Канафой»; 33 — «Христос перед Пилатом»; 34 — «Христос перед Промом».



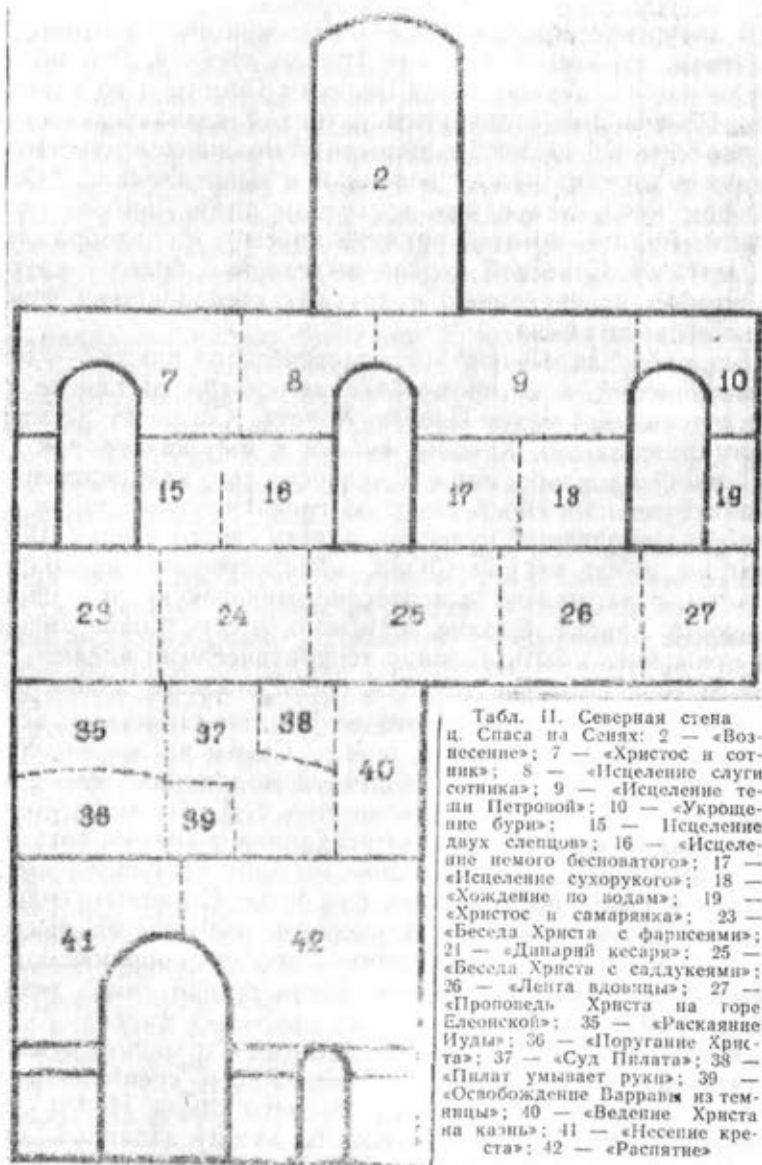


Табл. II. Северная стена ц. Спаса на Свиях: 2 — «Вознесение»; 7 — «Христос и сотник»; 8 — «Исцеление слуги сотника»; 9 — «Исцеление тещи Петровой»; 10 — «Укрощение бури»; 15 — «Исцеление двух слепцов»; 16 — «Исцеление немомго бесноватого»; 17 — «Исцеление сухорукого»; 18 — «Хождение по водам»; 19 — «Христос и самарянка»; 23 — «Беседа Христа с фарисеями»; 24 — «Дипарий кесаря»; 25 — «Беседа Христа с саддукеями»; 26 — «Лента вдовицы»; 27 — «Проповедь Христа на горе Елеонской»; 35 — «Раскаяние Иуды»; 36 — «Поругание Христа»; 37 — «Суд Пилата»; 38 — «Пилат умывает руки»; 39 — «Освобождение Варавы на темницы»; 40 — «Ведение Христа на казнь»; 41 — «Несение креста»; 42 — «Распятие»

ной стене четвертый ярус, продолжение цикла следует не на северной стене, а на следующем, самом нижнем ярусе южной стены, и лишь затем повествование переходит на противоположную стену, где и заканчивается.

В литургическом аспекте евангельский цикл соответствует молитвам, входящим в состав Триоди постной. Эти молитвы совершаются в церкви перед Великим Постом и во время самого Поста. Они отличаются глубокой назидательностью и направлены на то, чтобы вызвать у молящихся чувство раскаяния в грехах, жажду покаяния и исправления. Особое значение придается в них последним дням земной жизни Христа. Видимо по этой причине ярусы с изображением «страстей» в Спасской церкви выделены более крупным масштабом по сравнению с другими стенописными поясами евангельского цикла.

Богословская основа христологического цикла — догмат об искуплении, в котором объясняются три составные части искупительной миссии Иисуса Христа. Согласно догматическому толкованию, Христос явился в мир как пророк, возвестивший о судьбе мира и человечества, как первосвященник, искупивший своей смертью грехи человечества и, как царь, подтвердивший чудесами истину своего учения. В евангельском цикле церкви Спаса количественно преобладают сюжеты, раскрывающие первосвященническую и царскую сущности Христа. Вполне возможно, что подобное смещение акцентов могло быть вызвано теократическими идеями, столь распространенными в те годы среди высшего духовенства.

В содержании христологического цикла весьма активно выявлен дидактический элемент. Сцены из жизни Христа должны были воскрешать в памяти молящихся слова его пророчеств и поучений, способствуя тем самым укреплению веры и пробуждению чувства раскаяния в грехах, потому что при совершении чудес Христос постоянно внушает мысль о вере, а в своих пророчествах говорит о Страшном суде. Назидательность евангельских сюжетов повышается ввиду того, что пояса христологического цикла соприкасаются с фреской «Страшный суд», воспроизведенной на западной стене храма.

Весьма своеобразно связан с темой Страшного суда цикл «страстей», который, как уже отмечалось, специально выделен в общей композиции евангельского цикла. Пояса с изображением «страстей» расположены между западной стеной и аркадой солен, в верхней части которой помещен апостоль-

ский Деисус, а в нижней — изображения двенадцати сыновей Иакова (Израиля). Здесь важно учесть, что апостольский Деисус в искусстве Византии и связанных с ней стран выражал идею Страшного суда, так как по Евангелию, апостолы — ближайшие соучастники Христа в его грядущем суде. Причем, в целом в росписи лицевой части аркады тема Страшного суда получила весьма оригинальное художественное истолкование. Здесь ее звучание еще более усилено за счет поясных изображений двенадцати сыновей Иакова в ширинках на парапете. В комплексе с Деисусом этот ряд как бы иллюстрирует одно из евангельских пророчеств о Страшном суде, в котором Христос говорит апостолам: «Когда сядет Сын человеческий на престол славы своей, сядете и вы на двенадцати престолах, судить двенадцать колен Израилевых»<sup>4</sup>. Далее следует заметить, что верхняя граница «страстного» цикла полностью совпадает с верхней линией аркады солен. В результате получается, что в росписи двух пар соприкасающихся друг с другом плоскостей проходит одна и та же тема — тема суда. Только в одном случае показан «неправедный суд», а в другом звучит напоминание о грядущем «праведном суде». По этой причине впечатление от «страстного» цикла еще более усиливается<sup>5</sup>. Столь активное столкновение в теме суда двух противоположных линий в те времена могло быть своеобразным средством выражения протеста высшего духовенства против вмешательства государства в дела церкви. Для этого достаточно вспомнить гневную реакцию патриарха Никона на учреждение царем монастырского приказа, судившего духовенство, но не имевшего в своем составе заседателей из духовных лиц<sup>6</sup>. Очевидно, поэтому в трактовке темы суда в росписи митрополичьей церкви явно подчеркивается праведность только того суда, который вершится именем Христа и учрежденной им церкви.

В цикле «страстей» довольно сильный акцент сделан на идее раскаяния. Именно поэтому в него вошел эпизод о раскаянии Иуды, расположенный на четвертом ярусе над сценой поругания Христа. Кстати, композиция «Раскаяние Иуды» непосредственно граничит с картиной Страшного суда и помещена близко к той ее части, где изображен Сатана с Иудой в Геенне огненной. Тем самым, здесь как бы указывается, какая кара ожидает грешника за позднее раскаяние.

Причину появления обширного евангельского цикла в домово́й церкви ростовского митрополита, как впрочем и вообще в стенописях XVII века, можно объяснить лишь повышен-

ной заботой русской церкви об укреплении веры, которая в то время заметно пошатнулась. Сам Иона в Окружном послании к пастве признавал, что многие прихожане и даже служители церкви из числа приходского духовенства погрязли в пьянстве и прочем «безчинии». При этом он настойчиво призывал свою «многогрешную» паству к покаянию<sup>7</sup>. Но среди ростовской паствы были и более серьезные возмутители спокойствия, о чем свидетельствует факт выступления в 1657 году посадских людей во главе с портным Силой Богдановым. Оно имело ясно выраженный антицерковный характер. Бунтари обвиняли самого митрополита Иону и его ближайшее окружение в равнодушии к нуждам простого народа, пристрастии к роскоши и мздоимству<sup>8</sup>. Под воздействием таких обстоятельств в искусстве XVII в. заметно возрос интерес к мотивам поучительного характера, что и вызвало к жизни произведения, подобные евангельскому циклу церкви Спаса на Сенях.

До XVII в. русская монументальная живопись не знала столь подробных повествовательных циклов, хотя стремление к повествовательности проявилось еще в конце XV — начале XVI вв., особенно в искусстве Дионисия и его последователей. Именно в житийных иконах, вышедших из мастерской Дионисия впервые в русской живописи средневековья клейма сливаются в единую фризовую ленту. Потом принцип слитности отдельных композиций в сплошную полосу получил весьма широкое распространение в XVII в., когда в русской живописи особенно усилилось повествовательное начало. Глядя на стенописные пояса, трудно сосредоточить внимание на какой-либо отдельной сцене. Возникает потребность следовать дальше, «читая» этот занимательный рассказ, воспроизведенный средствами живописи. В этом отношении житийные циклы XVII столетия можно уподобить многочисленным занятым повестям того времени, чрезвычайно популярным в народной среде. Отсюда неслучайно интерес к повествовательности в живописи принято связывать с усилением в искусстве народных тенденций<sup>9</sup>.

В связи с потребностью в больших живописных циклах все более возрастала необходимость в расширении иконографии. Поэтому русских художников XVII в. уже не удовлетворял круг иконографических сюжетов, унаследованных ими от прошлых времен. В поисках новых решений они вынуждены были обращаться к самым различным источникам, включая и западноевропейские. Но, исходя из художествен-

ных принципов, выработанных многовековым развитием отечественного искусства, русские мастера подвергали заимствованные образцы довольно основательной переработке<sup>10</sup>. Следы западных влияний нетрудно обнаружить в христологическом цикле Спасской церкви, а точнее, в его заключительной части, изображающей сцены «страстей». Начиная с композиции «Тайная вечеря» и кончая «Распятием», «страстной» цикл буквально изобилует сюжетами, отмеченными влиянием западной иконографии<sup>11</sup>. Под воздействием западных образцов намечается пересмотр некоторых традиционных художественных приемов. В ряде случаев действие показано как бы в двух пространственных планах, когда над композицией, заполненной крупными фигурами, показана другая композиция, с фигурами более мелкими. Так, например, соотносятся между собой сцены «Христос перед Иродом» и «Христос перед Пилатом», «Суд Пилата» и «Пилат, умывающий руки». Аналогичным образом расположены композиции «Христос с Ианром» и «Исцеление кровоточивой» во втором сверху ярусе южной стены. К числу новых приемов можно отнести попытку показать плоскость пола согласно правилам прямой перспективы в сцене «Христос перед Иродом» и в некоторых других. В композиции «Моление о чаше» мастер осмелился даже изобразить фигуру спящего Иоанна в необычном для иконописи ракурсе. И все же в целом наблюдается явное преобладание традиционных элементов художественного языка. Живописное изображение не столько развивается в глубину, сколько расстилается на плоскости стены, подчеркивая ее протяженность. Фигуры еще не стоят на плоскости того пола, которая как-будто бы построена по законам прямой перспективы. И интерьер палат является не местом действия, а всего лишь декоративным задником для него. Все это наглядно подтверждает мнение о наличии в стенописи церкви Спаса консервативных тенденций<sup>12</sup>. По-видимому, этот факт объясняется сдерживающим контролем со стороны заказчика, который, как представитель высшего духовенства, вряд ли мог приветствовать какие-либо новаторские начинания. Да и ростовский поп Тимофей, один из ведущих авторов росписи, не был сторонником новых веяний в искусстве, о чем свидетельствует икона «Казанской Богоматери» его письма, хранящаяся в Ростовском музее<sup>13</sup>. Инициаторами новшеств выступали скорее всего его более молодые сотоварищи Дмитрий Степанов, Иван и Федор Карповы. Поэтому в евангельском цикле

Спасской церкви наряду с консервативными тенденциями проявились и более прогрессивные.

Образцы западноевропейской иконографии абсолютно не затронули область цветовых исканий русских живописцев, о чем свидетельствует колорит евангельского цикла.

Цветовое решение христологического цикла церкви Спаса больше тяготеет к традициям живописного стиля конца XV—начала XVI вв., представленного фресками Дионисия. Но в ростовской стенописи наблюдается дальнейший сдвиг в сторону повышенной декоративности. В ее общем колорите преобладают желтые тона, на фоне которых сочными живописными пятнами выделяются другие. Особенно интенсивно звучит в этом окружении «лазорь». Ею написаны гиматий Христа и одежды некоторых других персонажей. Голубые одежды, в отличие от других, меньше проработаны пробелами, потому что живописцы стремились сохранить природную красоту самой краски. Количество голубого в цветовом строе христологического цикла минимально, но своей интенсивностью он заметно выделяется среди других цветов. Даже в полумраке, когда все остальные краски гаснут, пятна голубого цвета испускают слабое свечение. Благодаря своей интенсивности голубой цвет организует весь колорит росписи, служит основой ее цветовой ритмики. Он распределен в пространстве таким образом, что помогает зрителю сосредоточиться на восприятии определенных участков стенописи.

При своей многогранности и противоречивости, художественный язык христологического цикла Спасской церкви имеет одну главную черту, которая сближает его с другими аналогичными циклами в русской живописи XVII в. Это присутствие ярко выраженного повествовательного начала, явления глубоко народного по своему характеру. Повествовательность, как прием изложения средствами живописи литературного источника, исходит из стремления подробнее раскрыть содержание текста, сделать его достоянием самых широких народных масс. Отсюда следует и обращение к художественным средствам, наиболее понятным массе и соответствующим ее вкусам. Даже самый факт расширения иконографии «страстного» цикла можно рассматривать как следствие популярности в России XVII в. сказаний «О страстях Христовых», которые многократно переписывались, снабжаясь при этом гравюрами и миниатюрами в сопровождении syllabicеских виршей<sup>14</sup>.



<sup>1</sup> Брюсова В. Г. Фрески Ярославля XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 44.

<sup>2</sup> Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Серг. Пос., 1912. Т. 2. С. 149.

<sup>3</sup> Каптерев Н. Ф. Ук. соч. С. 212.

<sup>4</sup> Матф. 19. 28.

<sup>5</sup> В связи с этим можно напомнить, что особый драматизм «страстей» в евангельском цикле церкви Спаса на Сенях отметил еще Н. Н. Воронин. См.: Воронин Н. Н. Ростовский кремль //Из истории докапиталистических формаций. Л., 1933. С. 655—680.

<sup>6</sup> Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 3. М., 1937. С. 261—262.

<sup>7</sup> Окружное послание Ростовского Митрополита Ионы, при вступлении его в паству. (1652 после августа 15). //Акты исторические. СПб, 1842. Т. IV. С. 172—177.

<sup>8</sup> Барсуков Е. В. Новые материалы для истории старообрядчества XVII—XVIII вв. М., 1890. С. 3—4. См. также: Румянцева В. С. Народные антицерковные движения в России в XVII в. М., 1986. С. 23, 133—136, 223.

<sup>9</sup> Некрасова М. А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века. (Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле). // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 94.

<sup>10</sup> Об этом см.: Сачавец-Федорович Е. П. Ярославские стенописи и Библия Пискарева //Русское искусство XVII века. Л., 1929. С. 85—108.

<sup>11</sup> О западных влияниях в стенописях XVII в. см.: Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб, 1910. С. 363. Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941. С. 104.

<sup>12</sup> Брюсова В. Г. Ук. соч. С. 65.

<sup>13</sup> Инв. № 1571, разм. 78×92 см. Летопись на обороте свидетельствует, что икона написана в 1649 г. для ц. Никиты Мученика, с. Поречье Ростовского уезда.

<sup>14</sup> О распространении сказаний см.: Буслаев Ф. И. О русских народных книгах и лубочных изданиях. //Сочинения Ф. И. Буслаева в 2-х т. СПб, 1908. Т. I. С. 353.