

О СТЕНОПИСИ АЛТАРНОЙ ЧАСТИ ЦЕРКВИ СПАСА НА СЕНЯХ РОСТОВСКОГО КРЕМЛЯ

B. V. Зякин

Архитектурные памятники Ростовского кремля с их настенными росписями пользуются широкой известностью. Литература, где можно встретить более или менее подробное упоминание о них, достаточно обширна, но изучение ее показывает, что этот всемирно известный ансамбль в значительной степени исследован как образец строительного искусства и в гораздо меньшей мере познан он с художественной стороны, хотя живописное убранство ростовских храмов равноизначно той архитектурной среде, в которой оно существует. Правда, относительно недавно по стенописям Ростова Великого была написана и защищена кандидатская диссертация¹. Однако, посвященная в основном проблемам атрибуции, эта работа не дала достаточно исчерпывающей характеристики программы той или иной храмовой декорации. Поэтому по-прежнему, как и в начале 1980-х гг., актуально звучит высказывание О. И. Подобедовой о том, что «меньше всего изученным и опубликованным оказался Ростов Великий во всем своеобразии росписи его храмов»². Продолжая далее эту мысль, можно сказать, что только подробное и всестороннее изучение ростовских памятников монументальной живописи может выявить и объяснить многие аспекты, связанные с их созданием и бытованием, привести к качественно новым результатам.

Большие возможности для тщательного исследования художественных памятников открываются во время их реставрации. Именно это обстоятельство объясняет причину выбора в качестве объекта изучения росписи алтарной части церкви Спаса на Сенях, которая подверглась реставрации в конце 1970-х — начале 1980-х гг.³. В процессе реставрационных ра-

бот изначальная живопись на значительных участках была освобождена от поздних поновлений, благодаря чему стало возможным получить более точное понятие о художественном строе росписи. Однако даже самое пристальное рассмотрение одной лишь этой, несомненно важной, стороны такого масштабного живописного произведения не позволит достигнуть того уровня его понимания, на котором возникает достаточно объемное представление о предмете исследования. Решение вопроса следует искать путем комплексного изучения памятника, когда формально-стилистическое исследование соединяется с исследованием иконографическим и данными литературных и письменных источников. Кроме того, важно учитывать также и роль храмовой декорации в системе литургического богослужения.

В росписи алтарной части церкви Спаса на Сенях преобладают композиции символико-догматического характера и персональные изображения.

В жертвеннике помещены фрески «София, Премудрость Божия», «Агнец Божий», «Тайная вечеря», «Омовение ног» и «Что Тя наречем, о благодатная...». На уровне окон, в один ряд расположены фигуры архидиаконов. В откосах окон изображены мученики и святители. Между северным окном и западной стеной представлен Никита Столпник.

Конха и свод алтарной абсиды заняты композицией «О Тебе радуется», ниже изображены в два яруса полуфигуры и фигуры вселенских патриархов, среди которых находятся русские митрополиты Иона, Петр, Алексий и Филипп. В арках, отделяющих алтарь от жертвенника и диаконника, написаны фигуры святителей. На западной стене алтаря воспроизведена сложная по своей иконографии композиция «Благослови Бог день седьмый», включающая сцены дней творений, грехопадения и земной жизни первых людей.

В своде диаконника написано «Распятие с предстоящими». Вокруг этой композиции сосредоточены картины с изображениями основных таинств христианской церкви. По всей абсиде, на уровне окон следуют изображения преподобных в рост. Между южным окном и западной стеной написан Симеон Столпник, в откосах окон — фигуры мучеников. Западную стену занимает композиция «Похвала Богородицы».

Литургическое богослужение в православных храмах начинается с церемонии внесения просфор в жертвенник, где совершается первая часть литургии — проскомидия, или приготовление вещества для таинства евхаристии. В глубокой

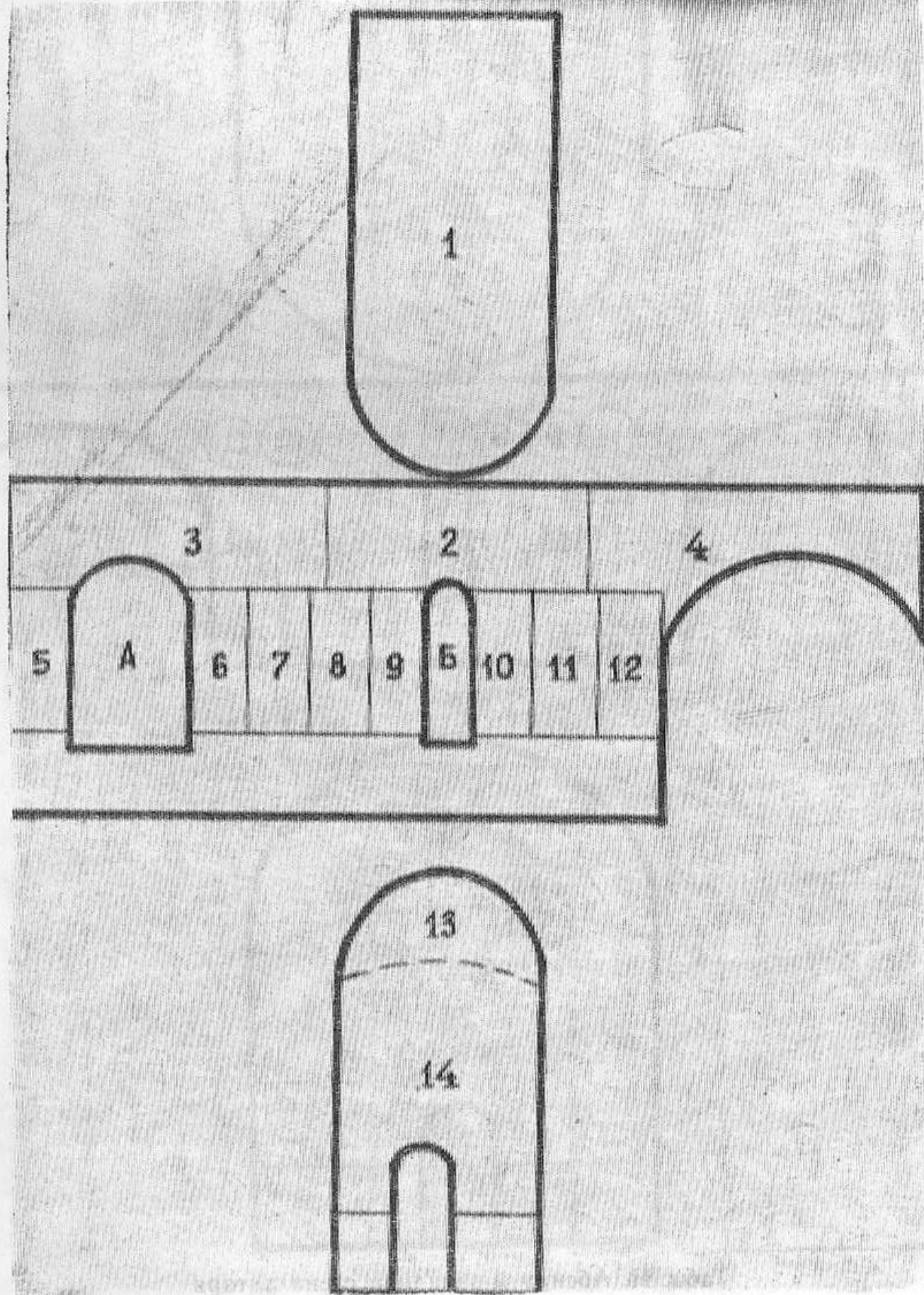


Табл. I. Абсида и западная стена жертвенника

1 — «София, Премудрость Божия»; 2 — «Агнец Божий»; 3 — «Тайная вечеря»; 4 — «Омовение ног»; 5 — Никита Столпник; 6—12 — архидиаконы: Стефан, Роман, Лаврентий, Стратоний, Архипп, Евил, Филипп; 13 — херувимы; 14 — «Что Тя наречем, о благодатная»; окно А: верх — архангел Гавриил, сткосы — Козьма и Дамиан, Гурий и Самуил; окно Б: верх — херувим, откосы — святители.

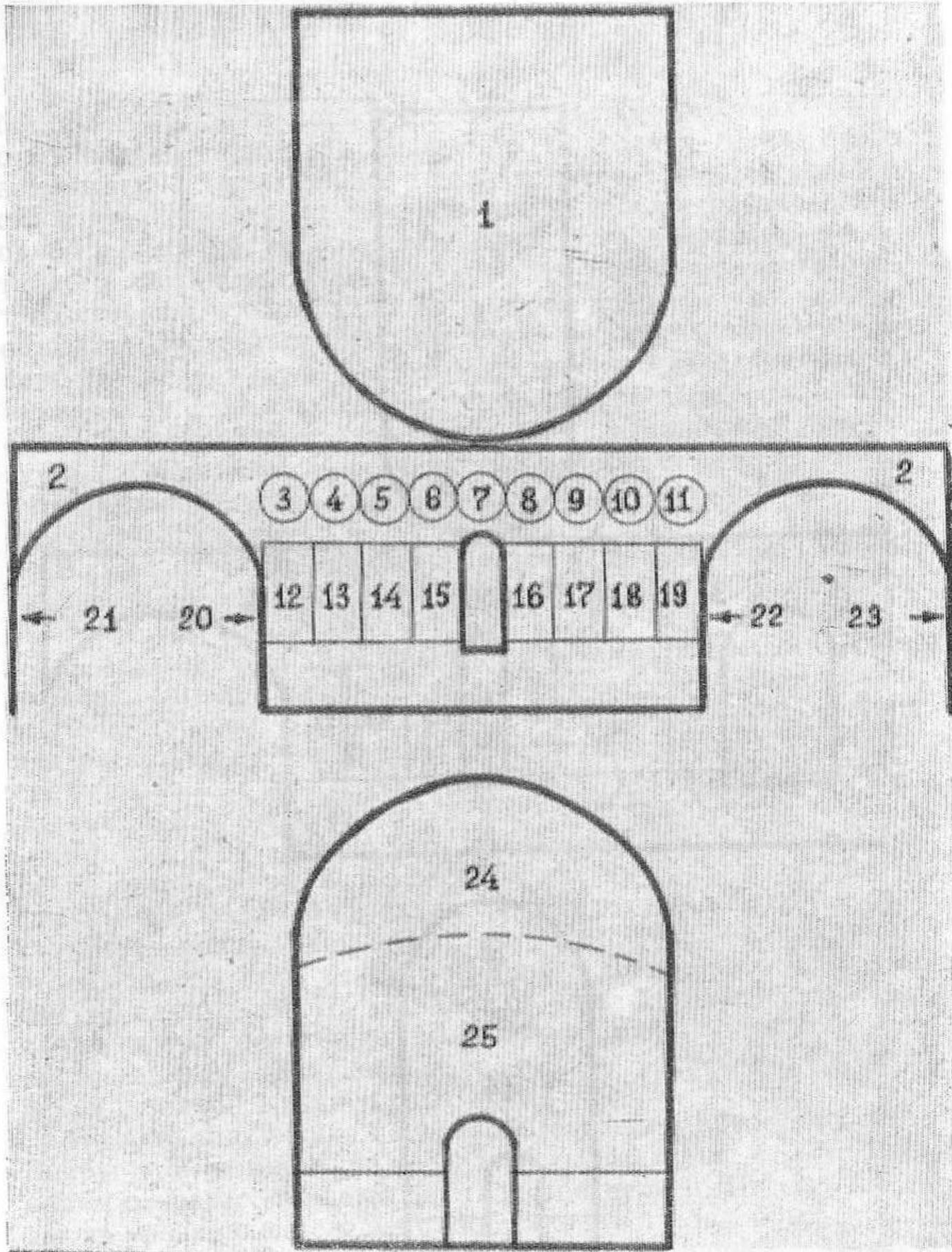


Табл. II. Абсида и западная стена алтаря

1 — «О Тебе радуется»; 2 — херувимы; 3 — епископ Лев; 4 — Кирилл; 5 — Епифаний Кипрский; 6 — патриарх Герман; 7 — патриарх Никифор; 8 — Афанасий Великий; 9 — Кирилл Александрийский; 10 — Андрей Критский; 11 — патриарх Мелентий; 12 — митрополит Иона; 13 — митрополит Петр; 14 — Леонтий, папа Римский; 15 — Селиверст, папа Римский; 16 — Климент, папа Римский; 17 — Григорий, папа Римский; 18 — митрополит Алексий; 19 — митрополит Филипп; 20 — Иоанн Милостивый; 21 — епископ Арсений; 22 — Игнатий Богоносец; 23 — Дионисий Ареопагит; 24 — «Сотворение мира Невидимого»; 25 — «Сотворение мира видимого».

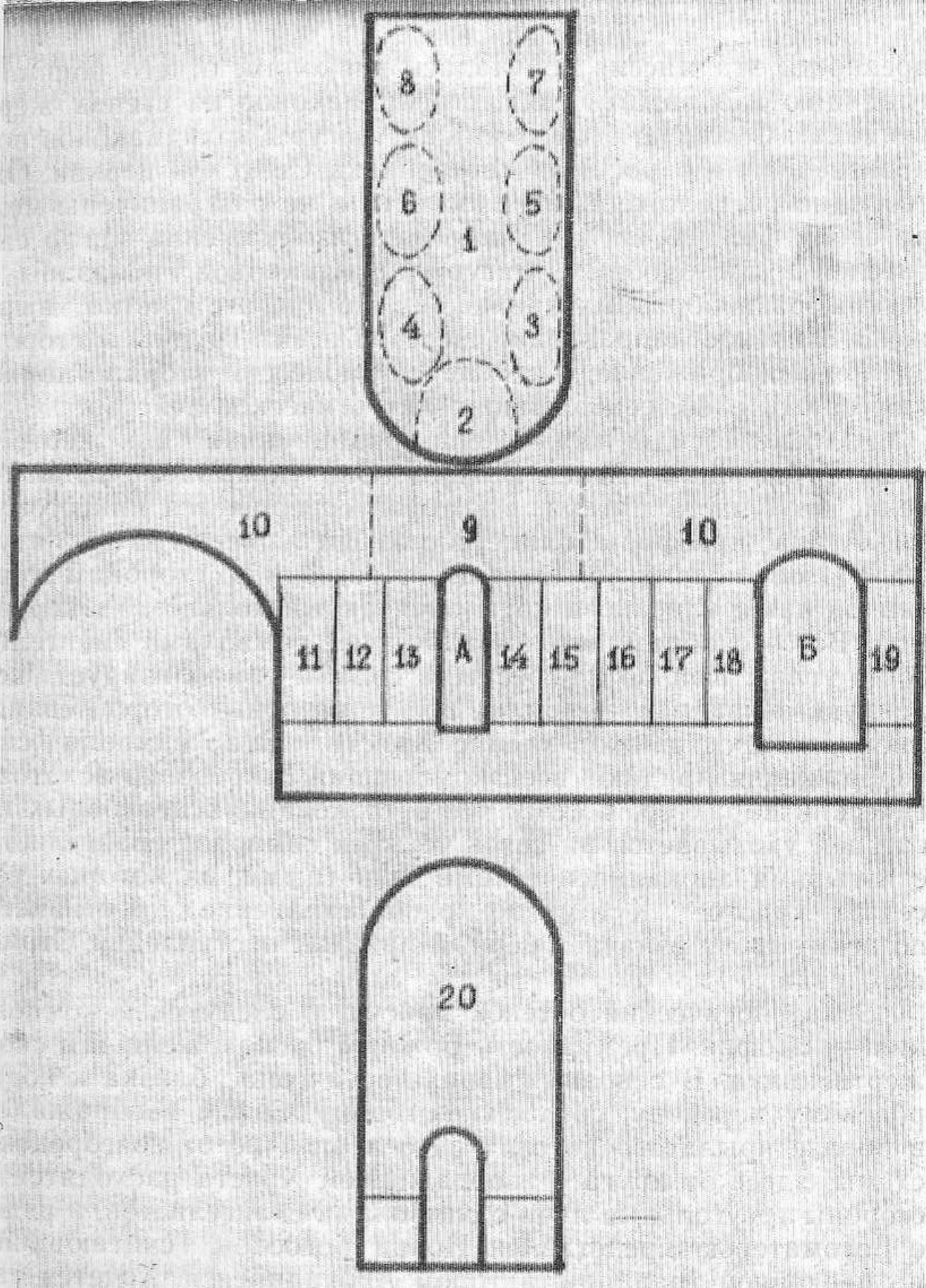


Табл. III. Абсида и западная стена диаконника

1 — «Распятие»; 2—8 — таинства: причащения, священства, брака, елеосвящения, покаяния, миропомазания, крещения; 9 — ангелы, держащие чашу; 10 — херувимы; 11—19 — преподобные: Герасим иже на Иордане, Никон Новгородский, Димитрий Прилуцкий, Иоанн Рыльский, Феодор Едесский, Дионисий Новгородский, Феодор Студит, Харитон Исповедник, Симеон Столпник; 20 — «Похвала Богородицы»; окно А: верх — херувим, откосы — мученики; окно Б: верх — архангел Михаил, откосы — Алексий Человек Божий и Федор Стратилат, мученик Димитрий и Исидор Блаженный.

древности эта миссия поручалась диаконам, отчего вошло в традицию изображать святых архиdiаконов на стенах жертвенника⁴. Согласно этой традиции, фигуры архиdiаконов воспроизведены и в росписи жертвенника Спасской церкви. Они свободно расположены на плоскости и не разграничены между собой филенками, как, например, изображения фигур святителей и преподобных. Фигуры архиdiаконов показаны в легких, разнообразных движениях, но при этом четко выражено основное направление шествия всей группы в сторону алтаря. Изображение движущейся процессии вторило движению служителей, совершивших литургическое действие.

В конхе абсиды изображена традиционная для жертвенника композиция «Агнец Божий». Она указывает на назначение этой части алтаря, в которой совершается приготовление Агнца, просфоры, олицетворяющей Христа, для литургии⁵. Изображение Богоматери и Предтечи по сторонам жертвенной чаши вписано в круг, опоясанный кольцом из херувимов. Все это обрамляется квадратом с символами евангелистов в углах. Кольцо с небесными силами символизирует вселенную, а квадрат — землю, во все стороны которой евангелисты распространяют учение Христа. Эти символические изображения придают всей композиции откровенно эсхатологический характер, потому что в толкованиях церковных писателей указывается на связь четырех символов евангелистов с четырьмя апокалиптическими животными, на которых восседает Христос⁶. К тому же, распространение христианства по всему свету означает первый признак наступления Страшного суда⁷.

Эсхатологический оттенок присущ и следующей композиции — «София, Премудрость Божия», расположенной в своде жертвенника. В основных своих чертах она близка к новгородскому переводу, согласно которому София изображалась в образе крылатого ангела⁸. Но в отличие от новгородской схемы, здесь от круга с изображением Христа расходятся в стороны треугольные лучи с символами евангелистов, а рядом с Богоматерью представлен Иоанн Богослов, считающийся, по церковной традиции, автором Апокалипсиса. Хочется также обратить внимание на то, что София и предстоящие ей Богоматерь и Иоанн Предтеча изображены в коронах, а София держит в левой руке скипетр. Этот факт следует расценивать как проявление идеи теократии, так как весьма типичные для XVII века изображения святых с атрибутами царской власти не без основания объясняются стремлением уподобить

церковных иерархов мирским владыкам⁹. В целом композиция имеет ярко выраженный парадный характер. Она построена по принципу строгой симметрии, изображенные фигуры статичны, в колорите преобладают красные, золотисто-желтые и розовые тона.

Не менее торжественное впечатление производит композиция «Что Тя наречем, о благодатная», написанная на западной стене жертвенника. Она посвящена прославлению Богоматери, которая изображена здесь сидящей на вычурном троне в окружении славящих ее святых. Как и в предыдущей композиции, голова Богоматери увенчана царской короной.

Рядом с этими парадными изображениями резко выделяются довольно динамичные композиции «Тайная вечеря» и «Омовение ног». Фигуры оживленно беседующих между собой апостолов показаны в разнообразных позах. Каждый из них по-своему реагирует на слова и действия Христа, о чем красноречиво свидетельствуют их жесты: то энергичные, то несколько сдержанные. Обе композиции размещены на узких и длинных участках стен. Такое обстоятельство заставило художников «растянуть» изображения, придать им фризовый характер. Приведенный нами пример свидетельствует о том, насколько свободно русские художники-монументалисты в случае необходимости, вызванной архитектурной ситуацией, могли обращаться с известными им иконографическими схемами.

Центральное место в росписи алтарной части занимает гимнографическая композиция «О Тебе радуется», изображенная в сгоде алтаря. В литургическом богослужении она соответствует одноименной торжественной песне, которая исполняется хором в заключительной части литургического действия.

Композиция «О Тебе радуется» сложилась на Руси, и, по-видимому, не позднее XV века, потому что известные новгородские и московские иконы конца XV — начала XVI вв. представляют собой уже весьма развитые варианты ее иконографии¹⁰. По сравнению с этими произведениями фреска Спасской церкви имеет ряд существенных отличий. Самое главное из них — изображение Иоанна Предтечи крылатого с евхаристической чашей, которое не встречается в более ранних образцах. Фигура Иоанна, расположенная в самом центре конхи, является одной из центральных в композиции. Чаша с Предвечным Младенцем в левой руке Предтечи олицетворяет идею искупительной жертвы Христа, которая в клас-

сической композиции русского иконостаса близко связана с идеей Страшного суда. К тому же, намек на мысль о Страшном суде делается, на наш взгляд, посредством введения в композицию нескольких персонажей. Среди них, в первую очередь, надо отметить детские фигурки в белых одеждах, помещенные у ног Иоанна Предтечи. Такие фигурки, символизирующие души праведников, обычно изображались в композиции «Лоно Авраамово», которая в XVII веке была составной частью композиции «Страшный суд». В картины Страшного суда включалась и фигура Благоразумного разбойника, изображенного в рассматриваемой нами росписи. Слева от Иоанна Предтечи, в нижнем ярусе фигур представлены евангелисты, главные распространители христианства. Причем, ближе других по отношению к Предтече находится предполагаемый автор Апокалипсиса Иоанн Богослов. В связи со всеми этими персонажами крылатый Иоанн Предтеча воспринимается как ангел пустыни, пророк, предвещающий новозаветную жертву и второе пришествие Христа.

По количественному составу персонажей фреска алтарного свода Спасской царкви значительно превосходит более ранние изображения. Здесь представлены библейские патриархи, цари, пророки, апостолы, отцы и учителя церкви, преподобные, блаженные и т. д. Столь обширный собор праведников можно увидеть еще, пожалуй, лишь только в композиции «Страшный суд». Фигуры святых, расположенные в два яруса, организованы в строго симметричную, полукруговую композицию. Мерный ритм их неторопливых движений гармонично согласован с общим композиционным строем фрески.

С фреской алтарного свода органично связаны размещенные под ней репрезентативные изображения святых иерархов. В отличие от персональных изображений архидиаконов и преподобных, они даны в два ряда. Едва ли этот факт можно объяснить одним только стремлением заказчика — митрополита Ростовского Ионы — подчеркнуть значительность архиерейского чина. В среде русского высшего духовенства второй половины XVII века культу вселенских патриархов придавалось большое значение в связи с религиозными и политическими спорами того времени. Так, например, в сочинении Иверского архимандрита Дионисия, утверждающем правильность реформ Никона, неоднократно делается ссылка на труды отцов церкви¹¹. Русские архиереи и сам патриарх Никон, отстаивая свои теократические взгляды, тоже ссылались на высказывания вселенских патриархов¹².

В свете идей, популярных в среде русских иерархов XVII века, особенный интерес представляют изображения святителей в нижнем ряду. Здесь изображены в рост римские папы Леонтий, Селиверст, Климент и Григорий Двоеслов, а также русские митрополиты Иона, Петр, Алексий и Филипп. Расположение в одном ряду святых иерархов римской и русской церквей вряд ли можно отнести к разряду случайных явлений. В XVII веке в русских церковных кругах вновь возникла мысль о вселенском значении русской церкви, будоражившая некоторых русских книжников еще в конце XV — начале XVI вв.¹³. Причем, традиционно считалось, что русская церковь должна заменить в православном мире отпавшую от него вселенскую римскую церковь.

Интересен сам по себе состав русских святителей. Троє из них — Иона, Петр и Алексий — вошли в русскую историю не только как церковные, но и как политические деятели, принимавшие активное участие в государственном управлении. Это не могло не волновать сознания русских архиереев XVII столетия, пытавшихся поставить церковь вне всякой зависимости от царской власти. Культ митрополита Филиппа, замученного по приказу Ивана Грозного, использовался в XVII веке высшим клиром с целью перестройки сложившихся отношений светской власти к духовной. Об этом свидетельствует устроенная будущим патриархом Никоном церемония перенесения мощей Филиппа из Соловецкого монастыря в Москву. Она имела целью склонить царскую власть в лице молодого Алексея Михайловича к публичному покаянию за все притеснения, учиненные ею власти духовной, на что указывалось в тексте молебной грамоты, приложенной царем к мощам Филиппа¹⁴.

Среди других персональных изображений, расположенных в алтарной части, святительские наиболее выделяются своей парадностью. Если архидиаконы в жертвеннике показаны в легком движении, то статуарные фигуры святителей объединяет мотив торжественного предстояния. Их жесты почти однообразны и крайне замедленны. Одежды святителей щедро украшены орнаментом. Пышное узорочье — пожалуй, единственное здесь, в чем живописцы могли проявить свою богатую фантазию. В остальном же всё определялось волей честолюбивого заказчика, желавшего в величественных образах «небесных» святителей видеть воплощение мысли о могуществе земных иерархов.

На западной стене алтаря написана фреска «Благослови Бог день седьмой», включающая в себя ветхозаветные эпизоды и очень сложную символико-догматическую композицию новозаветного содержания. Такое сопоставление ветхозаветного и новозаветного элементов иллюстрирует богословское учение об истории церкви от ее начала, которое было положено в раю, и до конца мира, который должен наступить после распространения христианства по всему свету. В сущности, тут выражено церковное представление о мировой истории. Подобные композиции в XVII веке приобрели большую популярность. Причиной тому было само время, носившее чрезвычайно беспокойный и переменчивый характер. Обстановка бурных конфликтов и противоречий обострила общественный интерес к судьбам мира и человечества. События современности заставили русского человека обратиться к прошлому и задуматься о будущем. Общественное сознание, проникнутое христианскими идеями, в мыслях о прошлом апеллировало к ветхозаветным событиям, а в раздумьях о будущем к новозаветным пророчествам. Легче было представить прошлое, и поэтому ветхозаветная история, как правило, виделась в конкретных образах, тогда как новозаветные предсказания чаще облекались в аллегорические формы. Подтверждением тому является композиция, написанная на западной стене алтаря. Представление о будущем мира выражено в ней через совокупность изображений, имеющих символическое значение. Эпизоды из ветхозаветной истории показаны в повествовательной форме и снабжены пространными надписями. Не исключено, что за образцы при этом были взяты миниатюры одного из сборников XVII века, содержащих рассказы о ветхозаветных событиях. В частности, воспроизведенные в алтарной композиции сцены «Создание Евы» и «Изгнание из рая» совершенно идентичны по своей иконографии одноименным миниатюрам из Сборника XVII века, бывшего в собрании Ф. И. Буслаева¹⁵.

Живо и непосредственно передал мастер XVII века библейский рассказ о сотворении мира видимого и жизни первых людей. Движения Бога-Творца, который представлен в виде ангела, неторопливы. Чувствуется, что автор фрески осознавал всю значимость показанных им событий и понимал, что в таком важном деянии как «создание мира» не могло быть суеты. Он и сам, подобно изображеному им Творцу, уверенно и с большой любовью воссоздал своей кистью эту занимательную картину. Любопытную трактовку получила

сцена убийства Авеля Каином. Рядом с Каином изображен дьявол, который направляет его руку с камнем. Тут нельзя не усмотреть отражения представлений русского человека XVII столетия о силах, побуждающих к совершению греха. Эти представления проявились, кстати, и в литературе того времени. Так, например, герои очень популярных тогда произведений «Повесть о Савве Грудцыне» и «Повесть о Горе-Злачествии» совершают дурные поступки исключительно под влиянием дьявола.

Фреска западной стены алтаря Спасской церкви — один из типичных примеров, доказывающих противоречивый характер русского искусства XVII века, в котором наряду со сложной символикой уживались элементы наивного рассказа.

Совершенно конкретное художественное истолкование получило богословское учение о церковных таинствах в композиции, помещенной в своде диаконника. Смысл семи основных таинств христианской церкви наглядно раскрывается в семи клеймах, которые окружают центральное изображение «Распятия». В клеймах, обрамленных пышным барочным орнаментом, художники запечатлели сцены довольно часто совершаемых церковных обрядов. Поэтому все они имеют ясно выраженный жанровый характер, о чем вполне справедливо заметил Б. Н. Эдинг, писавший, что эти «сцены дают нам облик людей, когда-то наполнявших эту церковь»¹⁶.

В нижней части диаконника изображены преподобные, в состав которых входят представители восточного и русского монашества. Облику этих поборников аскетической жизни отнюдь не свойственна та супротивность, которой они непременно наделялись в русских иконах и фресках прошлых времен, когда на Руси было сильно развито подвижничество. Преподобные, изображенные в диаконнике Спасской церкви, больше напоминают обитателей богатых русских монастырей XVII века, образ жизни которых уже не совсем соответствовал подвижническим принципам, выработанным основателями монашества. Их фигуры, застывшие в торжественном предстоянии, выглядят не менее изысканно, чем фигуры святителей в аписиде алтаря.

Композиция «Похвала Богородицы» на западной стене диаконника воспринимается как часть похвального богородичного цикла, куда также входят рассмотренные нами фрески «О Тебе радуется» и «Что Тя наречем, о благодатная». Вместе с ними она составляла живописную декорацию для финальной части литургического богослужения, когда исполн-

нялись торжественные гимны, прославляющие Богоматерь. Не случайно, все три картины построены по единому принципу, согласно которому второстепенные персонажи группируются вокруг общего центра — фигуры Богоматери.

Роспись алтарной части церкви Спаса на Сенях, ввиду ее связи с наиболее мистическими эпизодами литургического действия, объединяет в основном композиции символико-догматического и похвального содержания. Они характеризуются строгой упорядоченностью композиционных элементов, доходящей в отдельных местах до геральдичности. В показе отдельных фигур явно преобладает мотив торжественного предстояния. Эти признаки определяют образно-стилистический строй всей росписи, которая должна была соответствовать торжественно-мистическому характеру совершаемого здесь ритуала. Однако содержание алтарных фресок не исчерпывается одной лишь обрядовой стороной. Некоторым из них свойственны нюансы иконографического и композиционного порядка, сообщающие им тот или иной дополнительный смысл. Благодаря таким нюансам в содержание композиций «Агнец Божий», «София, Премудрость Божия» и «О Тебе радуется» активно вплетается эсхатологическая тематика, в персональных изображениях святителей выражена мысль о вселенском значении русской церкви.

Противоречивый характер искусства беспокойного XVII века выразился в росписи через сочетание элементов символики и повествовательности. Стремление к наглядности вызвало появление реалистических для того времени сцен, изображающих обряды совершения таинств. Черты динамизма, так свойственные русскому искусству XVII столетия, ясно проявились в изображениях архидиаконов, но особенно в композициях «Омовение ног» и «Тайная вечеря».

¹ Шилов В. С. Стенописи Ростова Великого и проблема атрибуций русской монументальной живописи второй половины XVII века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1987.

² Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 26.

³ Работы по реставрации стенописи выполнены художниками-реставраторами Ярославской специальной научно-реставрационной производственной мастерской.

⁴ Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 167.

⁵ Там же. С. 167.

⁶ Бычков В. В. Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 270.

⁷ См., например: Матф. 24 : 14.

⁸ Буслаев Ф. И. Для истории русской живописи XVI века // Сочинения Ф. И. Буслаева в 2-х т. СПб. 1910. Т. 2. С. 300.

⁹ Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века. М.—Л. 1941. С. 136.

¹⁰ Ср., например: иконы из собр. Новгородского музея (инв. № 3110), Успенского собора Московского кремля, ГТГ.

¹¹ Сочинение Иверского архимандрита грека Дионисия // Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Серг. Пос. 1912. Т. 2. Приложение № 13. С. XIV—LX.

¹² Каптерев Н. Ф. Ук. соч. С. 127—128, 223.

¹³ Каптерев Н. Ф. Ук. соч. Т. 1. С. 27.

¹⁴ О перенесении мощей и содержании молебной грамоты см.: Н. Ф. Каптерев. Ук. соч. Т. 2. С. 125—126.

¹⁵ Соч. Ф. И. Буслаева в 2-х т. СПб. 1910. Т. 2. С. 292, рис. 50.

¹⁶ Эдинг Б. Н. Ростов Великий. Углич. М., 1913. С. 124.