

О ХРАМОВЫХ ИНТЕРЬЕРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в. РОСТОВА ВЕЛИКОГО, СОЗДАННЫХ ПО ЗАКАЗУ МИТРОПОЛИТА ИОНЫ¹

А. Г. Мельник

Известно, что интерьеры некоторых церквей Ростова Великого, созданных по заказу митрополита Ионы (1652—1690 гг.), обладают рядом уникальных особенностей². К этим памятникам, в первую очередь, относятся интерьеры церквей Ростовского кремля (архиерейского дома), а именно — церкви Воскресения (около 1670 г.), церкви Спаса на сенях (1675 г.) и церкви Иоанна Богослова (1683 г.). К данной группе следует отнести и гораздо менее известный интерьер Троицкого, позже Зачатьевского собора (1686 г.) Ростовского Яковлевского монастыря.

В указанных храмах на месте обычных имеются каменные иконостасы, традиционные по составу изображения которых выполнены в технике настенной живописи. Местный ряд данных иконостасов оформлен в виде аркады на золоченых полуколоннах. В церквях Воскресения и Иоанна Богослова над царскими вратами и горним местом располагаются кивории или сени на четырех золоченых столбах. Кроме того, в церквях Воскресения и Спаса на сенях устроены необычно высокие солеи. В последнем храме над упомянутой солеей возведена аркада на золоченых столбах, поддерживающая невысокую стенку, на которой с лицевой стороны помещена композиция «Любовью связуеми апостоли». От этой аркады над солеей к каменному иконостасу переброшены четыре арки. Наконец, в Троицком соборе Яковлевского монастыря между четырьмя подкупольными столпами и стенами ниже основных сводов переброшены арки, не имеющие явной утилитарной функции.

Организация внутреннего пространства указанных храмов как особое и исключительно своеобразное явление никогда не становилась предметом специального изучения. Хотя в литературе высказывались отдельные соображения о значении и происхождении некоторых из упомянутых элементов рассматриваемых интерьеров. Так, еще в 1850 г. И. М. Снегирев писал о сенях-кивориях в интерьере церкви Иоанна Богослова: «Не руководствовало ли зодчего в устройении таких сеней, желание св. Апостола на Фаворе сотворить три сени одну Иисусу Христу, другую Моисею и Илии? Не знаменуют ли они

вход царя славы, Его благотворное присутствие в Таинствах, Его седение во славе?»³. Как видим, уже И. М. Снегирев почувствовал, что формы данного интерьера обладают каким-то особым символическим значением.

Позже Б. Эдинг, сравнивая интерьеры церкви Воскресения и Спаса на сенях, указал на «строгую последовательность архитектурно-декоративных задач и большую связь между церквами»⁴. Тогда же Ю. Шамурин тонко подметил, что отсутствие высокого резного иконостаса в церкви Спаса на сенях «возвращает к древнему византийскому укладу церковной красоты, заменявшему иконостас каменной алтарной преградой»⁵.

«К очень древней, — по мнению Н. Н. Воронина, — и, вероятно, владимирской традиции восходит устройство торжественных митрополичьих седалищ за престолом в алтарях ростовских храмов в виде арочного балдахина на двух вызолоченных круглых колоннах»⁶. Однако автор не привел ни одного примера подобного оформления горнего места во владимирских храмах.

В работе В. В. Зякина, посвященной росписи церкви Спаса на сенях, дается истолкование аркады над солеей данного храма и самой высокой солеи. По мнению автора, «композиция «Любовию связуеми апостоли» выражает мысль о единстве церкви... Такая идея имела большое значение в тот период, когда русская церковь была потрясена расколом... В росписи аркады тема страшного суда получила весьма оригинальное художественное решение. Здесь ее звучание еще более усилено за счет поясных изображений двенадцати сыновей Иакова в ширинках на парапете (солеи—А. М.). 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». Наконец, состав росписи аркады солеи вызывает вполне определенные ассоциации с образом описанного в Апокалипсисе Горнего Иерусалима, на воротах которого написаны «имена двенадцати колен Израилевых», а на стене «имена двенадцати апостолов Агнца». В связи с этим аркада приобретает значение торжественно оформленного входа в алтарь церкви, представляющий собой прообраз рая — Горнего Иерусалима»⁷. На наш взгляд, В. В. Зякин ближе всего подошел к пониманию тех значе-

ний, которыми наделяли элементы оформления предалтарной части ц. Спаса на сеньях его создатели.

В самое недавнее время, в феврале 1990 г. в докладе на «Лазаревских чтениях» И. Л. Бусева-Давыдова высказала мнение, что «Скрижаль», изданная в Москве в 1656 г., в некоторых случаях непосредственно воздействовала на архитектурные формы. «Ее влиянием можно попробовать объяснить уникальные особенности храмов Ростовской митрополии: каменные алтарные преграды и кивории». Тот же вывод был повторен автором в докладе на Международном конгрессе византинистов в августе 1991 г.⁸ Данное мнение И. Л. Бусевой-Давыдовой нам не кажется убедительным, что и будет показано ниже.

Как видим, наблюдения всех выше указанных авторов коснулись лишь отдельных элементов сложной структуры рассматриваемых интерьеров. Интерьер же Троицкого собора Яковлевского монастыря вообще выпал из поля зрения исследователей. До самого последнего времени не был известен и интерьер, при оформлении которого зарождались идеи, достигшие наивысшего развития в интерьерах Ростовского митрополичьего двора и Яковлевского монастыря. Речь идет об интерьере ростовского Успенского собора (начало XVI в.), существенно преобразованном по заказу того же митрополита Ионы.

Как установлено нами, по заказу митрополита Ионы, по-видимому, во время первой росписи собора в 1659 г. произошла капитальная перестройка иконостаса. В частности, между двумя подкупольными столпами было устроено совершенно своеобразное кирпичное сооружение, поднимавшееся до верхней отметки праздничного чина традиционного пятиярусного иконостаса. В нижней его части имелись обложенные золоченой медью царские врата. А верхняя его часть представляла собой подобие киота, с изображением Спаса в силах, выполненным в технике стенной живописи. Таким образом, этот каменный киот, или, как его именуют источники, «сень», заменил собой обычную центральную икону Спаса в силах деисусного чина. Остальные изображения как деисусного, так и других чинов пятиярусного иконостаса, остались вполне традиционными, то есть они были написаны на деревянных иконных досках⁹. Ныне остатки этой «сени» и царских врат скрыты за поздним иконостасом собора.

Каменная «сень» с изображением Спаса в силах Успенского собора является ключом к пониманию причин появления в храмах Ростова уникальных каменных иконостасов.

Коль скоро в технике настенной живописи было выполнено главное изображение иконостаса — Спас в силах, а остальные его изображения остались традиционными, то, значит, для заказчика иконостаса митрополита Ионы живопись на каменной стене обладала большей значимостью, сакральностью, чем живопись на деревянной доске. Но, по мнению П. Флоренского, именно такое соотношение между сакральным изображением на стене — «символом онтологической неизблемости» и иконой на деревянной доске лежит в основе христианской культуры¹⁰.

Митрополит Иона, создавая в своих церквях каменные иконостасы, выглядевшие столь аскетично по сравнению с распространившимися тогда же барочными резными иконостасами, видимо, сознательно стремился возродить художественные принципы далекого прошлого. По всей видимости, Иона стремился возвратиться к древним византийским и, шире, восточнохристианским традициям оформления интерьеров храма. Но так как Иона при этом не отказывался и от традиционно русских приемов оформления церковного интерьера, то указанные византийские традиции в его храмах получили совершенно своеобразное преломление.

Первым интерьером, целиком созданным по замыслу митрополита Ионы, стал интерьер церкви Воскресения Христова, построенной около 1670 г. и расписанной около 1675 г.¹¹ Здесь идея каменного иконостаса, родившаяся при создании иконостаса Успенского собора, доведена до своего логического завершения. Как уже говорилось, иконостас храма целиком выполнен в технике настенной живописи. Аркада же полуколонн местного ряда, поддерживающая небольшой выступ стены, весьма напоминает древнюю невысокую сквозную алтарную преграду, как бы слитую с глухой алтарной стеной храма¹².

На упомянутом выступе в особых кругах изображены шесть святых архиереев. Четверо из которых, расположенных ближе к центру композиции, являются вселенскими иерархами. На периферии же композиции, справа и слева, размещены изображения двух русских святых архиереев¹³. Слева направо: Гурий Казанский, Леонтий папа римский, Селиверст папа римский, Тарасий патриарх, Мефодий патриарх, Варсунофий епископ. Вместе с изображениями на лицевой верхней

части сени над царскими вратами, где представлены в кругах в центре Саваоф, а по краям Иисус Христос, совершающий евхаристию, святые архиереи составили целостную композицию. Можно думать, сама идея подобного размещения изображений архиереев восходит к традиции размещать пядничные иконы на нижнем тягле иконостаса.

Несомненно, помещая в одном ряду изображения святых архиереев древней церкви и изображения русских святых архиереев, митрополит Иона утверждал зримое единство вселенской православной и русской церкви и свою приверженность традициям древней православной церкви.

Именно этот своеобразный состав изображений указывает направление поисков происхождения и значения описанной аркады и опирающегося на него выступа алтарной стены.

Надо полагать, Иона сознательно избрал древнюю восточную алтарную преграду образцом для оформления местного ряда рассматриваемого иконостаса. Недаром каждый элемент этого ряда соответствует частям алтарной преграды, символически истолкованной византийскими авторами. Так, согласно Герману Константинопольскому и Симеону Солунскому, полуколонны местного ряда иконостаса церкви Воскресения — это «столбики», опирающийся на них выступ стены — «космит», а изображенные на нем святые архиереи символизируют союз любви и единения во Христе святых¹⁴. Приведем наиболее развернутое толкование алтарной преграды в византийской литературе, данное Симеоном Солунским: «Столбики (в иконостасе) означают отделение чувственного от духовного и суть как бы твердь, разделяющая духовное с чувственным; а то что они (находятся) около жертвенника И. Христа, значит, что есть столпы в Церкви Его, проповедующие Его и нас утверждающие. Посему по верх столбиков находится космит (фриз с карнизом), который означает союз любви и единения во Христе Святых, сущих на земле, с горними. Оттого по верх космита, посредине между святыми иконами, бывает (изображен) Спаситель, а по ту и другую сторону — Мать Его и Креститель, Ангелы и Апостолы, и прочие Святые, так что все это внушает и пребывание Христа со Святыми своими на небесах, и присутствие Его ныне с нами, и то, что Он имеет опять придти»¹⁵.

Здесь необходимо возразить И. Л. Бусевой-Давыдовой, которая полагает, что рассмотренная аркада иконостаса церкви Воскресения, как и аркада церкви Спаса на сенях, воз-

ника под непосредственным влиянием «Скрижали», 1656 г. (см. выше).

Данное утверждение исследовательницы входит в явное противоречие с ее же собственным мнением, касающимся того самого текста «Скрижали», в котором толкуется символика алтарной преграды. Рассматривая «Скрижаль», И. Л. Бусева-Давыдова пишет: «в отдельных случаях можно говорить о переносе значения греческого термина на русские реалии. Так, у Симеона Солунского двустолпие (диастила) обозначает столбы, несущие космит, они «суть как бы твердь, разделяющая духовное с чувственным». Автор же русского перевода (в «Скрижали»—А. М.) под двустолпием, очевидно, понимал восточные столбы храма, к которым крепился иконостас и которые «суть яко стена и твердь еже разлучает вещественная от умных»¹⁶.

Но у церкви Воскресения, как и у других ионинских церквей, есть не двустолпие, а именно полуколонки и колонки, на которые опирается космит, то есть те самые «столбики» или «столбцы», упоминаемые не только у византийских авторов, но и в русской «Толковой службе»¹⁷. Приходится признать, что в данном случае «Скрижаль» не могла непосредственно влиять на формы иконостасов рассматриваемых церквей. Хотя, конечно, саму «Скрижаль» Иона прекрасно знал. О чем свидетельствует наличие трех экземпляров этой книги в его личном книгохранилище¹⁸.

Реальные же черты восточнохристианской алтарной преграды, да и вообще формы интерьеров восточных церквей митрополит Иона вполне мог выяснить, общаясь с восточными иерархами, приезжавшими в третьей четверти XVII в. в Москву¹⁹. От них же Иона мог получить необходимые разъяснения по поводу символики храмового интерьера. И, надо полагать, древние канонические формы иконостаса в то время интересовали не только Иону. Практически в полном соответствии с толкованием алтарной преграды Симеоном Солунским изображен иконостас на иконе, написанной Симоном Ушаковым в 1673 г.²⁰, то есть буквально одновременно с созданием интерьера рассматриваемой церкви Воскресения.

Поскольку последняя, а также церкви Спаса на сенях и Иоанна Богослова строились по митрополичьему заказу, составляли комплекс церквей архиерейского двора, то, значит, они прежде всего были рассчитаны на архиерейское священнослужение. Несомненно, некоторые своеобразные элементы их интерьеров появились в результате стремления митрополи-

та Ионы подчеркнуть наиболее значимые моменты чина архиерейского священнослужения.

Это в первую очередь касается кивориев или сеней над царскими вратами и горним местом.

Как известно, архиерей во время службы символизирует Иисуса Христа²¹. Одни из важнейших моментов архиерейского священнослужения проходят у царских врат и у горнего места²². Обе эти части храмового интерьера в свою очередь знаменуют Иисуса Христа. В «Толковой службе» сказано: «Двери алтарю образ Спасов»²³. А в «Скрижали» — «Священное сопрестоліе (горнее место—А. М.), на нем же сидит архиерей, знаменует Господа Иисуса»²⁴. Когда же архиерей во время службы подходит к горнему месту, архидьякон, показывая на горнее место, говорит: «Благослови, всесвятейший владыко, горнее место. И архиерей глаголет: Благословен еси иже на престоле славы царствия Твоего, и седяи на херувимех, препетый и превозносимый во веки. И восходит архиерей на горнее место»²⁵.

Изображения на сени горнего места церкви Воскресения вполне соответствуют двум вышеприведенным текстам из «Скрижали» и «Чиновника архиерейского священнослужения». На своде сени изображен Иисус Христос в обычных одеждах, стоящий на облаке. А вокруг него на сводах и стенах сени изображены херувимы и серафимы.

На своде же сени царских врат Иисус Христос представлен в образе Великого Архиерея, опять-таки в окружении херувимов. Подчеркнем, что такое изображение Иисуса Христа зримо перекликается с изображениями на космите святых архиереев.

Но возникает вопрос — откуда пришла сама идея создания рассматриваемых сеней — кивориев? Ведь подобные кивории, согласно каноническим текстам²⁶, как правило, устраивались над алтарными престолами, хотя были и исключения²⁷. Замечательно, что именно над престолом изображен киворий в сценах евхаристии, имеющих на лицевой части кивория над царскими вратами церкви Воскресения.

Можно думать, что в сознании Ионы образ сени на четырех столбах был тесно связан с образом Иисуса Христа. Действительно, Иисус Христос издревле изображался на фоне или под подобной сенью²⁸. Самое замечательное, что на чеканном окладе напрестольного евангелия, сделанном в 1685 г. по заказу самого Ионы, Иисус Христос изображен восседающим на троне под сенью на столбах, удивительно напоминаю

шей сени ростовских церквей²⁹. Но под такими же сенями изображены четыре евангелиста по углам оклада того же самого евангелия. Видимо, подобная сень вообще представляла тогда знаком сакрального.

Можно вообразить, как выглядел митрополит Иона во время службы, перед царскими вратами, в полном архиерейском облачении, осеняемый сенью, на своде которой в аналогичном облачении изображен Иисус Христос. В этот момент идея уподобления архиерея Иисусу Христу выступала с предельной буквальностью.

По поводу кивориев рассматриваемых церквей И. Л. Бусева-Давыдова пишет следующее: «Киворий «Скрижали» символизирует Голгофу, а каменные шатры ростовских кивориев как нельзя лучше напоминают о Лобном месте. Херувимы их росписи отвечают словам «Скрижали»: «в нем же... да будут два херувима изваяна от единыя части и вторыя»³⁰.

Но тексты, которые цитирует автор, относятся не к киворию-сени, а к киворию-ковчежцу или дарохранительнице. Об этом так прямо и сказано в заголовке главки «Скрижали» о кивории: «Что знаменует киворий-ковчежец»³¹. Кроме того, кивории ростовских церквей не имеют и не имели никаких шатров, а завершены на каждой из сторон горизонтальным карнизом.

Теперь попытаемся объяснить происхождение и значение высокой солеи церкви Воскресения. Подчеркнем, что необычно высоко поднята не просто солея, но и вся алтарная часть храма. В какой-то мере на понимание того, что значила солея для митрополита Ионы, наводят изображения на лицевой части западных парапетных стенок солеи восьми из двенадцати сыновей Иакова. Как у Германа Константинопольского, так и в «Скрижали» о церковном алтаре сказано: «Олтарь есть место основаное, и престол, в нем же всех царь Христос седит вкупе со святыми своими апостолы. Яко же глаголет к ним: яко сядете на дву на десятих престолах седити два на десятим коленом израилевым. Еще же престолы глаголются оучения веры, в них же дерзающе оучиша апостолы, и сего ради за мзду оучения приемлют царство небесное. Понеже ту престолы несут. Показует же и второе свое пришествие, в нем же грядый с честью судити живым и мертвым воздает комуждо по делам его. Яко же глаголет пророк: яко тамо седоша престолы на суд, престолы в дому Давидове»³². Таким образом, если сыновья Иакова, знаменующие 12 колен Израилевых, составляя символику алтаря, оказались изображенными

на стенках солеи, то, значит, сама солея воспринималась Ионой как неотъемлемая часть алтаря.

Следовательно, Иона, повышая уровень алтаря и солеи, не просто выражал идею, что «олтарь есть во образ горнейших небес»³³, но и подчеркнул целостность и единство всех частей алтаря.

Возможно, в стремлении повысить уровень солеи Иона следовал за патриархом Никоном. Вот что писал Павел Алеппский, посетивший в середине 1650-х гг. московский Успенский собор: «Главный алтарь очень велик, высок, открыт и светел. Пол его первоначально был в уровень с полом церкви, но в настоящее время патриарх (Никон) значительно поднял его, возвысив над полом церкви на четыре-пять ступеней, которые сделаны из железа»³⁴. Правда, с момента данного события и до времени строительства Ионой церкви Воскресения прошло не менее 15 лет, поэтому, вероятно, непосредственный импульс, вызвавший появление высокой солеи рассматриваемого храма, — это обсуждение вопроса о высоком амвоне. Дело в том, что в России того времени еще сохранялся обычай устройства амвона древней формы, который представлял собой особое возвышение наподобие кафедры, стоящее перед или над средней частью солеи. В Греции же XVII в. подобные амвоны уже вышли из употребления. По мнению Е. Голубинского, первую мысль об уничтожении у нас древних амвонов подал Арсений Суханов, писавший в середине XVII в.: «амвона (нашего) отнюдь нигде нет (у Греков) и наших зазирают, что церковь всю заслонил: олтарь и образы, и престол, и царские двери»³⁵. И буквально за три года до создания интерьера церкви Воскресения, на церковном соборе 1666—1667 гг. восточным патриархам был задан вопрос о русских амвонах. Патриархи вполне одобрили такие амвоны, но освободили от непереносимой обязанности их строить. После чего к началу XVIII в. амвоны совершенно исчезли из русских церквей³⁶. Точнее, амвон не совсем исчез, а превратился в небольшую полукруглую площадку в центре западной части солеи. Но, значит, он, во-первых, понизился до уровня солеи, и, во-вторых, в какой-то мере отождествился с солеей. Не побудило ли все это в обстановке тогдашней неопределенности по данному вопросу митрополита Иону не опустить амвон до уровня солеи, а как бы поднять солею до уровня высокого амвона?

И здесь напрашивается предположение, что Ионе каким-то образом было известно толкование символики храма свя-

тым Софронием. Косвенно об этом свидетельствует наличие изображения св. Софрония в алтаре рассматриваемой церкви Воскресения. Согласно толкованию св. Софрония, ступени амвона знаменуют лестницу Иакова³⁷. А как мы помним, непосредственно к лестнице солеи, которая отождествлялась, видимо, со ступенями амвона церкви Воскресения, примыкают стенки солеи с изображением сыновей Иакова. Солея же, по св. Софронию, «изображает огненную реку, отделяющую грешников от праведников по слову Павла: кождо дело огонь искусит (I Кор. 3, 13)»³⁸. А если обратиться к посланию апостола Павла, на которое ссылается св. Софроний, то станет ясно, что под упомянутым огнем, который «испытает дело каждого», Павел понимает страшный суд. Поэтому ясно, почему именно на западной стене солеи, то есть на границе этой особой зоны и пространства для молящихся, представлены изображения сыновей Иакова, призванные напоминать о страшном суде (см. выше).

Итак, мы рассмотрели основные особенности интерьера церкви Воскресения, перейдем теперь к анализу интерьера церкви Спаса на сенях (1675 г.), которая являлась «домовой», то есть личной церковью митрополита Ионы. Как верно подметил еще Б. Эдинг, основные формы интерьера церкви Воскресения получили дальнейшее развитие в интерьере церкви Спаса на сенях³⁹.

Так, уровень солеи был поднят уже не на четыре, а на восемь ступеней, и на стенах солеи помещены изображения всех двенадцати сыновей Иакова. Сени же над горним местом и царскими вратами устроены не были. Зато над парапетными стенами солеи возникла аркада на золоченых столбах, которые поддерживают невысокую стенку с изображением на лицевой стороне композиции «Союзом любви связуеми апостоли», а на оборотной, обращенной к иконостасу, — изображениями праздников.

Кроме того, от этой стенки к иконостасной стене над солеей переброшены четыре арки с изображениями создателей литургии святых архиереев Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Богослова, а также ростовских святых архиереев Леонтия, Исаяи, Игнатия, Иакова и Федора. Вспомним изображения святых архиереев на космите церкви Воскресения.

Несколько видоизмененным по сравнению с каменным иконостасом церкви Воскресения оказался и порядок чинов каменного иконостаса церкви Спаса. Если над местным ря-

дом и космитом церкви Воскресения располагается деисусный чин, то в церкви Спаса над местным расположен праздничный ряд, а деисусный ряд находится выше, над ним. И здесь важно подчеркнуть, что праздничный ряд каменного иконостаса как бы переходит на стену аркады солеи. Совершенно очевидно также, что, расположив один и тот же праздничный ряд иконостаса как на алтарной стене, так и на обращенной к ней обратной стороне стенки аркады солеи, и связав последнюю с алтарной стеной арками, Иона хотел зримо выразить, во-первых, связь аркады солеи с иконостасом, а, во-вторых, подчеркнуть идею единства алтарного пространства и солеи.

Ясно и то, как рождалась пластическая идея аркады солеи. Это как бы отделившаяся от восточной алтарной стены аркада полуколонн с космитом церкви Воскресения. Ранее уже отмечалось и удивительное сходство аркады солеи церкви Спаса со сквозной алтарной преградой древних византийских церквей⁴⁰. Если же учесть, что на лицевой стороне стенки, которую поддерживает аркада, изображена композиция «Любовью связуеми апостоли», то можно сказать, что в целом данное сооружение соответствует толкованию символики алтарной преграды Симеоном Солунским (см. выше).

Таким образом, в церкви Спаса мы имеем два иконостаса, которые в то же время как бы и один иконостас, поскольку они оба объединены праздничным чином и связывающими их арками.

Вообще при рассмотрении интерьеров церквей Ростовского митрополичьего двора возникает мысль, что Ионой владела странная идея удвоения. Если в церкви Воскресения, а также и в церкви Иоанна Богослова сень на четырех столбах, которая по канону должна была находиться над престолом, оказалась как бы раздвоена и поставлена над горним местом и царскими вратами, то в церкви Спаса произошло уже раздвоение иконостаса, то есть от традиционного высокого русского иконостаса, хотя и выполненного в технике настенной живописи, отделилась его древнейшая часть в виде сквозной алтарной преграды с одним деисусным чином. Но деисусный чин «остался» и в составе традиционного иконостаса на восточной стене храма.

В церкви Воскресения изображения евхаристии помещены в небольших кругах в верхней части сени над царскими вратами. В церкви же Спаса необычно большая композиция евхаристии располагается прямо над царскими вратами в раз-

рыве праздничного чина. Этим, видимо, подчеркивалась идея уподобления митрополита в процессе литургии Иисусу Христу, совершающему евхаристию.

По всей видимости, и восемь ступеней солеи также появились в результате осмысления Ионой чина архиерейского священнослужения.

Как известно, особый амвон, на котором происходило поставление в архиереи в XVII в., должен был иметь столько ступеней, сколько полагалось по чину, соответствующему архиерею. Для епископов амвон полагался с четырьмя ступенями, для архиепископов — с шестью, для митрополитов — с восемью и для патриархов — с двенадцатью ступенями⁴¹.

Видимо, устраивая восемь ступеней солеи своей личной церкви, Иона, с одной стороны, подчеркивал особый статус этого храма, а с другой стороны, поскольку число восемь символизировало «век будущий» или «рай»⁴², то, значит, лестница солеи призвана была прямо указывать на райскую символику алтаря, к которому она вела.

Солея церкви Спаса обладает исключительно большой шириной, так что ее лестница расположена прямо в центре храма. Эта особенность позволяет сделать еще одно предположение. Как известно, одним из важнейших моментов архиерейского священнослужения является облачение архиерея на особом высоко поднятом амвоне облачальном, который располагается перед обычным амвоном посредине храма. Не соединил ли Иона в своем личном храме обычный амвон и амвон облачальный? Если это так, что облачение его в процессе службы должно было происходить на краю лестницы в восемь ступеней, которая, как мы помним, сама по себе напоминала о его сане, а святые архиереи на арках солеи осеняли облачавшегося под ними митрополита.

Исключительную символическую насыщенность оформления интерьера церкви Спаса усиливает не кажущийся в данном контексте архаичным крестатый свод, зримо выраженный крест которого осеняет все пространство храма.

Следующей после церкви Спаса на сених создавалась церковь Иоанна Богослова в 1683 г. Ее интерьер представляет собой как бы шаг назад по сравнению с интерьером упомянутой церкви. Он даже менее своеобразен, чем интерьер церкви Воскресения. Хотя, конечно, на интерьер церкви Иоанна Богослова повлияли интерьеры обоих предшествующих храмов. В частности, как церковь Спаса, церковь Иоанна Богослова квадратная в плане и перекрыта крестатым сводом.

Иконостас же ее и сени над царскими вратами и горним местом близки к соответствующим элементам церкви Воскресения. Только на космите имеются изображения не святых архиереев, а праздников. Но главное отличие от предыдущих храмов интерьера церкви Иоанна Богослова заключается в отсутствии высокой солеи. Она в этом храме совершенно обычная, поднятая на одну невысокую ступень. Трудно уверенно сказать, почему в церкви Иоанна Богослова произошел отказ от указанного весьма значимого элемента.

Может быть, на такое решение каким-то образом повлияло соседство церкви Иоанна Богослова с Государскими хоромами (Красной палатой), или, другими словами, с путевым дворцом русских царей. По-видимому, в период пребывания царя в этом дворце церковь Иоанна Богослова превращалась в дворцовую церковь. Возможно, данное обстоятельство и побудило Иону отказаться от высокой солеи, как от одного из наиболее необычных из созданных им элементов оформления храмового интерьера. Да и в последующем высокая солея, в отличие от каменных иконостасов и кивориев, никогда более не повторялась в храмах Ростова.

Последним творением митрополита Ионы стал Троицкий собор Яковлевского монастыря. Он был закончен постройкой в 1686 г., а расписан буквально за год до смерти Ионы, в 1689 г.

Троицкий собор — это четырехстолпный пятиглавый, крестовокупольный трехапсидный храм. И если бы зодчие следовали только логике его конструкции, то художникам не на чем было бы написать каменный иконостас. Поскольку в отличие от бесстолпных храмов Ростовского архиерейского двора, четырехстолпный храм не должен был бы иметь сплошной глухой каменной стены, отделяющей алтарь от пространства для молящихся.

Однако Иона, следуя своей излюбленной идее, велел выстроить специальную кирпичную стену по линии алтарных столпов. Стена эта не доходит до сводов храма, а в верхней части алтарные столпы ясно читаются. На этой стене и был написан в технике настенной живописи пятиярусный иконостас, местный ряд которого, подобно аналогичным рядам вышерассмотренных церквей, оформлен в виде аркады золоченых полуколонн, несущих космит (к сожалению, последний был почти целиком сбит при устройстве иконостаса XVIII в.). Центральное изображение деисусного чина Спас в силах выделено особым каменным киотом. В целом иконостас Троиц-

кого собора напоминает собой иконостас, устроенный Ионой в ростовском Успенском соборе (см. выше). Только, если у иконостаса последнего на каменной стене был изображен лишь Спас в силах, то здесь уже каменным стал весь иконостас.

Да и в целом на характер оформления интерьера Троицкого собора интерьер Успенского собора оказал большое влияние. Так, в частности, центральный барабан Троицкого собора, подобно центральному барабану Успенского собора, опирается на повышенные подпружные арки — прием, совершенно архаичный для конца XVII в.

Конечно, главной особенностью интерьера Троицкого собора являются особые арки, переброшенные ниже основных сводов между столпами и стенами. Совершенно очевидно, что на идею устройства этих арок Иону натолкнули подобной же формы арки солеи церкви Спаса на сенях. Как и в последней, арки Троицкого собора не имеют утилитарного назначения. Какова же их символическая функция?

Можно предположить, что эти арки с изображенными на них херувимами должны были символизировать кульминационные моменты литургии, и, в частности, херувимскую песнь и великий вход. Видимо, в данном случае Иона попытался выразить архитектурно-пластическими средствами то, что прежде выражалось лишь средствами живописи. Так, например, в алтаре церкви Воскресения Ростовского архиерейского двора имеется изображение великого входа, где над несомым потиром парит множество херувимов⁴³. Но, видимо, главное, что побудило Иону устроить упомянутую арочную систему Троицкого собора, тем самым создав образ некоей ярусности в верхней части храма — это стремление наглядно выразить сущность христианского храма как образа неба. В «Скрижали» сказано: «Горняя храма, сиреч верх знаменует небо»⁴⁴. А уж из этой идеи непосредственно следовала идея показать небо как иерархию небесных сил согласно учению о небесной иерархии Дионисия Ареопагита.

Данное учение сделалось чрезвычайно актуальным в России XVII в.⁴⁵ Изложение его помещено и в «Скрижали»⁴⁶. В личной библиотеке митрополита Ионы, кроме того, была книга сочинений Дионисия Ареопагита⁴⁷. Наконец, в алтарях всех рассматриваемых церквей имеются изображения Дионисия Ареопагита.

По нашим наблюдениям, художники XVII в. разными способами пытались передать образ небесной иерархии⁴⁸. По

всей видимости, Иона посредством упомянутых арок, на которых изображены херувимы, а также изображений херувимов и других небесных сил на стенах подкупольного пространства и изображения Саваофа в центральном куполе также пытался символически выразить образ небесной иерархии по Дионисию Ареопагиту.

В заключение можно сказать, что идеи, выработанные при создании рассмотренных интерьеров, были в несколько упрощенном виде воплощены во многих храмах Ростово-Ярославской епархии конца XVII в.⁴⁹

¹ Основные положения настоящей статьи были изложены в докладе 10 августа 1991 г. в Москве на Международном конгрессе византистов. См.: Мельник А. Г. О византийских традициях в оформлении интерьеров церквей Ростова Великого, созданных по заказу митрополита Ионы (1652—1690 гг.) //XVIII Международный конгресс византистов. Резюме сообщений. М., 1991. Т. II. С. 754—755.

² Толстой М. Древние святыни Ростова Великого. М., 1847. С. 32; Мартынов А., Снегирев И. М. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. М., 1850. Изд. 2-е. С. 27—28; Титов А. А. Кремль Ростова Великого. М., 1905. С. 119—120; Эдинг Б. Ростов Великий. Углич. М., 1913. С. 78—79, 88—89; Шамурин Ю. Ростов Великий. Троице-Сергиева Лавра. М., 1913. С. 25—39; Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв. М., 1962. Т. 2. С. 456; Баниге В. С. Кремль Ростова Великого. М., 1976. С. 59, 66, 83, 95—97, 103—105.

³ Мартынов А., Снегирев И. М. Указ. соч. С. 27—28.

⁴ Эдинг Б. Указ. соч. С. 78—79, 88—89.

⁵ Шамурин Ю. Указ. соч. С. 25—39.

⁶ Воронин Н. Н. Указ. соч. С. 456.

⁷ Зякин В. В. Роспись церкви Спаса на сенях в Ростове Великом — памятник русской монументальной живописи XVII века. Рукопись, 1982 г.; Зякин В. В. Евангельский цикл в росписи интерьера церкви Спаса на сенях Ростовского кремля //Труды Ростовского музея. Ростов, 1991. С. 166—167.

⁸ См.: Бусева-Давыдова И. Л. О греческих влияниях на русскую архитектуру XVII в. //XVIII Международный конгресс византистов. Резюме сообщений. М., 1991. Т. 1. С. 183.

⁹ Мельник А. Г. К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого //Памятники культуры: Новые открытия. 1992 г. В печати; Его же.: Новые данные об Успенском соборе Ростова Великого //Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 126, 132, 134.

¹⁰ См.: Флоренский П. Иконостас //Богословские труды. М., 1972. Сб. 9. С. 131—133.

¹¹ О росписи церкви Воскресения см.: Брюсова В. Г. Изучение реставрация фресок Ростовского кремля //Древний Ростов. Ярославль, 1958. Вып. I. С. 101—110.

¹² См.: Филимонов Г. Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. М., 1859; Рис. IX, XIV; Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987. С. 79, 97.

¹³ В этой связи любопытно указать, что незадолго до смерти патриарха Иосифа (1642—1652 гг.) «царь Алексей Михайлович... велел на многолетиях, вместе с московским патриархом, поминать и вселенских греческих патриархов» (Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад. 1909. Т. I. С. 57).

¹⁴ Святого Отца нашего Германа, патриарха Константинопольского, последовательное изложение церковных служб и обрядов, и таинственное умозрение о их значении // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 364; Блаженного Симеона Фессалоникийского разговор о святых священнодействиях и таинствах церковных // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. Т. II. С. 190—191.

¹⁵ Блаженного Симеона Фессалоникийского... С. 190—191.

¹⁶ Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI—XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. XVI—начало XVIII веков. М., 1989. Сб. 2. С. 297.

¹⁷ Цит. по: Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры... С. 284.

¹⁸ Опись Ростовского архиерейского дома 1691 г. // РЯХМЗ, Р-1083, л. 87.

¹⁹ См.: Макарий. История русской церкви. СПб., 1883. Т. XII. Кн. III. Дополнения к актам историческим. СПб., 1853. Т. 5. С. 99; Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. М., 1898. Вып. 3. С. 124—125.

²⁰ См.: Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. Рис. 20.

²¹ Святого Отца нашего Германа... С. 383; Скрижаль. М., 1656. С. 56.

²² См.: Чиновник архиерейского священнослужения. М., 1667, л. 2 об, 9 об, 12.

²³ Цит. по тексту «Толковой службы» в: Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры... С. 286—287.

²⁴ Скрижаль. С. 59.

²⁵ Чиновник архиерейского... л. 12.

²⁶ Святого Отца нашего Германа... С. 362; Блаженного Симеона Фессалоникийского... С. 193.

²⁷ Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904. Изд. 2. Т. I, втор. пол. тома. С. 169—172.

²⁸ См.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 279—284.

²⁹ См.: Талицкий В. А. Ростовский Успенский собор. М., 1913. С. 53.

³⁰ Бусева-Давыдова И. Л. О греческих влияниях... С. 186.

³¹ Скрижаль. С. 39—40.

³² Скрижаль. С. 50; Святого Отца нашего Германа... С. 268.

³³ Скрижаль. С. 55.

³⁴ Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха... С. 99.

³⁵ Голубинский Е. История русской церкви. С. 231, 237.

³⁶ Там же. С. 231—237.

³⁷ Отрывок из слова св. Софрония, патриарха иерусалимского, о Божественном священнодействии // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. 1. С. 269.

³⁸ Там же. С. 269.

³⁹ Эдинг Б. Указ. соч. С. 88.

⁴⁰ Шамурин Ю. Указ. соч. С. 39.

⁴¹ Чин избрания епископа (ок. 1630), л. 17 об.

⁴² См.: Ковтун Л. С. Азбуковники XVI—XVII вв. Старшая разновидность. Л., 1989. С. 278.

⁴³ Подобное же изображение имеется в московском Успенском соборе (Зонова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство XVII века. М., 1964. С. 129).

⁴⁴ Скрижаль. С. 55.

⁴⁵ Прохоров Г. М. Памятники переводной и русской литературы XIV—XV веков. М., 1987. С. 9.

⁴⁶ Скрижаль. С. 59—72.

⁴⁷ Опись Ростовского архиерейского..., л. 86 об.

⁴⁸ См. подобное изображение в кн.: Брюсова В. Г. Русская живопись 17 в. С. 39, 55, 61, 62, 64, илл. 51, 52, 61; 1000-летие русской художественной культуры. Каталог. М., 1988. С. 128, 145.

⁴⁹ К числу этих памятников относятся Никольская церковь (около 1684 г.) Ростовского Авраамиева монастыря, ростовские церкви Спаса на Торгу (около 1690 г.) и Спаса на Песках (конец XVII в.), церковь Сретения (1692 г.) Ростовского Борисоглебского монастыря и др.