

А. Г. Мельник

РОСТОВСКИЙ МИТРОПОЛИТ ИОНА (1652–1690) КАК ТВОРЕЦ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Ростовский митрополит Иона (1652–1690) был не только заказчиком многочисленных произведений архитектуры, но и их подлинным автором. Именно ему принадлежали замыслы основных решений их общей композиции и оформления их внутреннего, а также наружного облика¹. Он творил в переходную эпоху от русского средневековья к новому времени. Очевидно, люди данной эпохи нуждались в каком-то ином, чем прежде, обновленном чувстве сакрального. Одним из наиболее ярких выражений в России этой устремленности стали творения митрополита Ионы.

Ранее мною был осуществлен ряд специальных исследований, посвященных отдельным аспектам творчества митрополита Ионы². Настоящая работа представляет собой попытку обобщения этих наблюдений.

Важнейшим творением Ионы стал ансамбль Ростовского архиерейского двора, носящий ныне позднее название кремля. До недавнего времени считалось, что он сложился на протяжении XVI–XVII вв.³ Однако натурные исследования опровергли данное мнение. В основных своих частях собственно архиерейский двор был построен в период правления митрополита Ионы (1652–1690) и по единому замыслу⁴.

¹ См. подробнее: Мельник А. Г. К проблеме авторства ансамбля Ростовского кремля // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1992. Вып. 3, с. 80–88.

² Ссылки на эти работы см. ниже.

³ Толстой М. Древние святыни Ростова Великого. М., 1847, с. 34; Титов А.А. Кремль Ростова Великого. М., 1905, с. 76, 125; Эдинг Б. Ростов Великий. Углич. М., 1913, с. 85; Собянин В. А. Ростов в прошлом и настоящем. Ростов-Ярославский, 1928, с. 27, 29; Баниге В. С., Брюсова В. Г., Гнедовский Б. В., Щапов Н. Б. Ростов Ярославский. Ярославль, 1957, с. 74, 79; Баниге В. С. Кремль Ростова Великого XVI–XVII веков. М., 1976, с. 96, 102, 116, 118, 120, 123.

⁴ Мельник А. Г. Исследования памятников архитектуры Ростова Великого. Ростов, 1992, с. 30–45.

Облик сооружений этого ансамбля и организация охватываемого ими пространства были наделены чертами подчеркнутой сакральности. Можно сказать, что сакрализация ансамбля носила почти тотальный характер. По замыслу митрополита Ионы, ансамбль должен был с небывалой для того времени наглядностью символизировать небесный град — горний Иерусалим.

Напомню, что, согласно Апокалипсису, небесный Иерусалим «имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот... Стена города имеет двенадцать оснований... Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и ширина... И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл... Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды...» (Апокалипсис, XXI, 12, 14, 16, XXII, 12).

Подобно горнему Иерусалиму, Ростовский архиерейский двор окружен «большими и высокими стенами». В плане он близок к квадрату, если не считать небольшого выступающего на юг хозяйственного двора. Но снаружи этот выступ практически незаметен. Почти не просматривается он и с центрального двора. Парадные западная и северная стены ансамбля воспринимаются почти как одинаковые. Двенадцать башенных верхов, включая и башню Часобойню (верх утрачен)⁵, напоминают о «двенадцати воротах» небесного града. Наподобие же башен возвышаются двенадцать ворот над стенами горнего Иерусалима, изображенного на фреске церкви Воскресения рассматриваемого ансамбля. Двенадцать участков, на которые его стена делится крепостными башнями, символизировали «двенадцать оснований» стен горнего Иерусалима. По замыслу Ионы, на центральном парадном дворе ансамбля был разбит яблоневый сад со специально выкопанным прудом. Теперь можно лишь мысленно представить, насколько гармонично в конце XVII в. сочетался этот сад со своим архитектурным окружением. Особенно удивительная картина открывалась взору входящего на центральный двор митрополичьей резиденции в период яблоневого цветения. В прямоугольном, замкнутом со всех четырех сторон пространстве, образованном величественными каменными сооружениями, окрашенными в молочно-розовые тона⁶, представал роскошный яблоневый сад, сплошь розовато-белый от распутившихся цветов и потому сливающийся в

⁵ См. об этой башне: Мельник А. Г. Часобойня Ростовского кремля // Сообщения Ростовского музея. Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. Вып. 7, с. 170–178.

⁶ Этот первоначальный цвет зданий ансамбля был установлен В. С. Баниге (*Баниге В. С. Восстановление Ростовского кремля. 1953–1960. Ярославль, 1963, с. 22*).

чарующий сказочный образ с окружающей архитектурой. Несомненно, у любого из современников сразу возникала мысль о рае. Характерно, что розоватая окраска зданий ансамбля соответствовала представлениям людей XVII в. о цвете райских небес, о чем свидетельствуют иконы и фрески того времени⁷. В описанном выше контексте садовый пруд архиерейского двора символизировал «реку воды жизни» горнего Иерусалима, а яблони — райские деревья⁸ — уподоблялись его «древу жизни»⁹.

Как и описанный выше ансамбль, интерьеры церквей, созданных по замыслам митрополита Ионы, призваны были порождать у оказавшихся в них обостренное чувство сакрального. Для этого использовались как традиционные, так и необычные для России того времени способы оформления. Рассмотрим основные приемы, к которым Иона прибегал для придания внутреннему пространству создаваемых им храмов качества особой, по-новому переживаемой сакральности.

Зримое подчеркивание иерархических различий отдельных пространств храма. Так, если в обычном русском храме второй половины XVII в. уровень пола алтаря и примыкавшей к нему солеи был незначительно повышен по отношению к полу пространства для молящихся, то в церквях Воскресения (около 1670) и Спаса на сенях (1675) Ростовского архиерейского дома эта разница по приказанию Ионы сделана просто гипертрофированной. В первой из названных церквей на солею из собственно церкви ведут четыре высокие ступени (рис. 1), во второй — восемь. Ясно, что таким способом Иона показал иерархическое и сакральное превосходство пространства алтаря и солеи над пространством помещения для молящихся.

По сути, сходную функцию исполнял прием осенения особо сакрально значимых частей внутреннего пространства храма. Так, над царскими вратами в церквях Воскресения (около 1670), Иоанна Богослова (1683), Григория Богослова (1680-е гг.)¹⁰ Ростовского архиерейского дома и Георгиевской церкви (между 1683 и 1690) Белогостицкого монастыря¹¹ по замыслу Ионы были устроены каменные сени на четырех столбах (рис. 2). Аналогичные сени по его же мысли соорудили над

⁷ См., напр., иконы в собрании Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» И-790, И-940, И-1058.

⁸ Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982, с. 45.

⁹ См. подробнее: Мельник А. Г. Сады Ростовского кремля // Памятники культуры. Новые открытия. 1990. М., 1992, с. 459–464.

¹⁰ Мельник А. Г. Первоначальный интерьер церкви Григория Богослова Ростовского кремля // История и культура Ростовской земли. 1995. Ростов; Ярославль, 1996, с. 92–100.

¹¹ Мельник А. Г. Иконостас Георгиевской церкви Белогостицкого монастыря // VIII научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Сб. статей. Ярославль, 2004, с. 46–52.

горними местами в алтарях упомянутых церквей Воскресения (около 1670) и Иоанна Богослова (1683). Ранее в русских церквях такие сени над царскими воротами и горним местом не сооружались. Царские ворота и горнее место символизировали Иисуса Христа. Особенно зримо эта символика выражалась во время архиерейского священнослужения¹². Сень на вертикальных опорах издавна являлась выражением сакрального. Очевидно, Иона прекрасно это понимал, потому и использовал ее в указанном контексте.

В церкви Спаса на сенях (1675) всю солею осеняют особые арки, не имеющие утилитарного назначения (рис. 3). До того ни одна солея русского храма не была осенена подобными арками. Они явно предназначались Ионой для придания пространству над солеей церкви Спаса на сенях качества особой сакральности. Тому же в данном храме служили необычно монументальные каменные царские ворота, облицованные золоченой медью (рис. 4).

В обычном русском храме XVII в. настенная живопись играла второстепенную роль по сравнению с образами иконостаса и другими иконами. В принципе, русский храм того времени вообще мог обойтись без настенной живописи, поскольку она не являлась обязательным элементом оформления храмового интерьера XVII в. Не случайно большинство церквей того времени не имело монументальных росписей.

В представлении же митрополита Ионы живопись на каменной стене обладала большей сакральной значимостью, чем живопись на деревянных иконных досках. В интерьерах построенных им церквей Иона это свое понимание всячески демонстрировал. В частности, в кафедральном ростовском Успенском соборе (1508–1512)¹³ между алтарными столпами он велел устроить совершенно своеобразное кирпичное сооружение, поднимавшееся до верхней отметки праздничного чина традиционного пятиярусного иконостаса. В нижней его части имелись облицованные золоченой медью каменные царские ворота в виде перспективного портала, а верхняя его часть представляла собой подобие большого киота с изображением Спаса в силах, выполненным в технике настенной живописи. Таким образом, этот каменный киот заменял собой обычную икону Спаса в силах деисусного чина. Остальные изображения как деисусного, так и других чинов пятиярусного иконостаса оставались вполне традиционными, то есть они были написаны на де-

¹² Мельник А. Г. О храмовых интерьерах второй половины XVII в. Ростова Великого, созданных по заказу митрополита Ионы // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1992. Вып. 3, с. 94–95.

¹³ Обоснование этой датировки см.: Мельник А. Г. Новые данные об Успенском соборе Ростова Великого // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М., 1991, с. 125–135.

ревянных иконных досках¹⁴. Подчеркну, что в технике фрески был выполнен главный образ иконостаса — Спас в силах, чем и выражалась большая сакральная значимость такой живописи по сравнению с живописью на обычных иконных досках. В храмах же собственно архиерейского двора, Воскресенском (около 1670), Спаса на сенях (1675) и Иоанна Богослова (1683), а также в Троицком соборе (1686/87, 1689) Яковлевского монастыря по приказу Ионы создаются каменные иконостасы, целиком расписанные фресковой живописью (рис. 5, 6). Значение обычных икон в этих интерьерах Иона свел к минимуму. С особой очевидностью это выразилось в вышеупомянутом Троицком соборе, в котором только два образа местного ряда иконостаса, Отечества и Богоматери по бокам от царских врат, были написаны на обычных иконных досках. Остальные местные иконы, как и вся верхняя часть иконостаса, выполнены в технике фрески¹⁵.

Все храмы, созданные по замыслам Ионы, частично или целиком были расписаны. Очевидно, он полагал, что без таких росписей большая часть его инноваций окажется совершенно непонятной молящимся. Росписи этих храмов с предельной наглядностью выражают значение упомянутых выше новых элементов этих интерьеров. Так, если сени над горним местом и царскими вратами символизировали Иисуса Христа, то именно он и изображен на их сводах. Или если Иона хотел представить небесную иерархию, поющую славу Господу, то есть осуществляющую небесную литургию, то он велел изобразить на особых промежуточных арках в верхней части Троицкого собора (1686/87, 1689) Яковлевского монастыря небесные силы и среди них одного ангела с потиром в руке (рис. 7), а другого — со священными дарами, несомыми над головой (рис. 8) — предельно буквальное изображение Великого входа, происходящего на небесах¹⁶ (рис. 9, 10). Ранее в русской храмовой архитектуре арки в подобном контексте и с подобным символическим значением никогда не применяли.

Важную роль, которая призвана была усилить сакральность рассматриваемых интерьеров, играли элементы, восходящие к древней традиции Греческой церкви. Таковы аркады местных рядов иконостасов церквей, повторявшие формы древней сквозной византийской алтарной преграды¹⁷ (рис. 4).

¹⁴ Мельник А. Г. К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого // Памятники культуры. Новые открытия. 1992. М., 1993, с. 340–342.

¹⁵ Мельник А. Г. Первоначальный интерьер Троицкого собора Ростовского Яковлевского монастыря // История и культура Ростовской земли. 2002. Ростов, 2003, с. 60–80.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Мельник А. Г. О храмовых интерьерах второй половины..., с. 93–94.

Повышению степени сакральности церковных интерьеров служили и крещатые своды, которые зримо осеняют ясно читающимся крестом всех находящихся в собственно храме. Такие своды были применены в четырех храмах, созданных по замыслам Ионы: Благовещенском соборе (1657) Белогостицкого монастыря¹⁸, церквях Спаса на сенях (1675), Иоанна Богослова (1683) и Григория Богослова (1680-е годы)¹⁹ Ростовского архиерейского дома. Данные своды создавались явно намеренно и осознанно, поскольку со второй половины XVII в. они уже вышли из употребления в общерусской архитектурной традиции.

Можно думать, что большинство из вышеописанных инноваций храмовых интерьеров возникло в результате осмысления Ионой литургического действия. Они явно призваны были подчеркнуть важнейшие, с точки зрения Ионы, моменты церковной службы, особенно той, в которой участвовал он сам, то есть архиерейского священнослужения.

Те же интерьеры демонстрируют и еще одну, очевидно, излюбленную идею Ионы о соотносительности литургии земной и литургии небесной, что он ясно выразил в своем окружном послании 1652 г.: «Чадца моя, имать небо, и земля, и вся тварь видимая и невидимая, каждо тварь, различно пределы устроены, но единаче в своих послужениях безпрестани несуменно и неленостно славят Господа; такоже Ангелы и Архангелы, Херувими и Серафими окрест престола Божия всегда ликоствуют лицу Божию...»²⁰. Эта идея выражена и в росписях церковью Ростовского архиерейского дома, и особенно наглядно — в архитектуре и росписях Троицкого собора Ростовского Яковлевского монастыря²¹.

В весьма значимых частях интерьера упомянутых церковью Иона велел размещать обычные или фресковые образа ростовских святых²². Так он обращался к чувству сакрального прежде всего представителей местного сообщества.

Анализ рассмотренных сакральных пространств позволяет формулировать те интенции, которые определяли характер творческой деятельности митрополита Ионы. Во-первых, он стремился к максимально возможному разнообразию. Ни один из указанных церковных интерье-

¹⁸ Красовский М. Вознесенская (Исидоровская) церковь в Ростове Ярославском // Зодчий. 1912. № 15, с. 148–149; Мельник А. Г. Благовещенский собор Белогостицкого монастыря // Макариевские чтения. Соборы Русской церкви. Можайск, 2002, с. 226–241.

¹⁹ Мельник А. Г. Первоначальный интерьер церкви Григория Богослова., с. 93–95.

²⁰ Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею. СПб., 1842. Т. 4, с. 175.

²¹ Мельник А. Г. Первоначальный интерьер Троицкого собора., с. 60–80.

²² Мельник А. Г. Интерьер ростовского Успенского собора в XVI – XVIII вв. // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1993. Вып. 5, с. 69; *Он же*. Первоначальный интерьер церкви Григория., с. 96; *Он же*. Первоначальный интерьер Троицкого., с. 63; *Он же*. Иконостас Георгиевской церкви., с. 47, 51.

ров не повторял другой. Во-вторых, он стремился к предельной буквальности в выражении символических идей. В-третьих, он стремился к подчеркнутой монументализации форм церковных интерьеров (каменный иконостас, каменные порталы царских врат). В-четвертых, он стремился придать архитектурным и живописным формам интерьеров черты явной функциональности (эти элементы почти буквально участвовали в литургическом действе).

В заключение важно отметить, что митрополит Иона не был одинок в своих исканиях новых решений в формировании сакральных пространств. Ряд его современников, такие, например, как патриарх Никон в своем Новом Иерусалиме, царь Федор Алексеевич в Распятской церкви Московского Кремля, митрополит Илларион в суздальском Рождественском соборе, по-своему выразили присущее указанной эпохе новое чувство сакрального. Однако митрополит Иона в данном отношении является наиболее самобытным и оригинальным из них.

Alexander G. Mel'nik
Museum of the Rostov Kremlin

IONA THE METROPOLITAN OF ROSTOV
AS A CREATOR OF SACRED SPACES

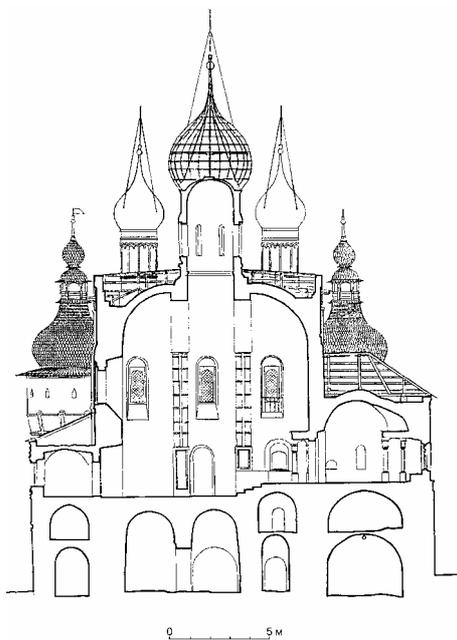
Iona the Metropolitan of Rostov (1652–1690) was no ordinary com-
mititioner of numerous buildings which are considered now eminent archi-
tectural monuments of his time, he was in fact a real creator of them. It was
him who was responsible for the general ideas which determined both their
complex as a whole and their inner and outlook in particular. His activities
took place in the epoch of transition from the Russian Middle Ages to the
New Epoch. The people seemed to be in need for a feeling of what is sac-
red in a new form. Iona's works are probably the best to express this aspi-
ration in Russia.

The most important of his projects is the Metropolitan's Residence in
Rostov, commonly known as the Rostov Kremlin. The general sight of its
ensemble as well as its space where to stress their sacred nature intended to
be an unprecedented visual embodiment of the Heavenly Jerusalem.

The interior of the churches built according to his projects was to make
all those present to feel the sacral character of the space in a most sensitive
form with both traditional and unusual devices. Hierarchical differences of
certain spaces of the church were markedly stressed, the most sacred ones
visually sheltered with special architectural details. Stone iconostases cover-
ed with frescoes were markedly preferred to traditional icons painted on

wooden plates. Mural paintings stressed the most important sacred ideas expressed in the inner space of the church. Some devices of Byzantine origin not attested in Russian art at that time were employed in the inner space, as well as cruciform vaults which no longer were in general use. The literal correlation between liturgical rites and the church decoration was explicitly stressed.

Analysis of the sacred spaces practically created by Iona leads to evaluation of the trends of his creative activity. Firstly, he strove to achieve the greatest diversity in devices, no interior of his churches repeated another, secondly, to express symbolic ideas in the most literal form, thirdly, to give the most solemn sight to the interior of the church, fourthly, to make architectural and painted forms of the interior markedly functional so that they became in fact a part of the liturgical rite.



1. Продольный разрез церкви Воскресения (около 1670) Ростовского кремля



2. Сень над царскими вратами церкви Иоанна Богослова (1683) Ростовского кремля



3. Арки над солеей церкви Спаса на сених (1675) Ростовского кремля



4. Каменные, облицованные золоченой медью царские врата церкви Спаса на сених (1675) Ростовского кремля



5. Каменный иконостас церкви Воскресения (около 1670) Ростовского кремля



6. Каменный иконостас Троицкого собора (1686/87, 1689) Ростовского Яковлевского монастыря



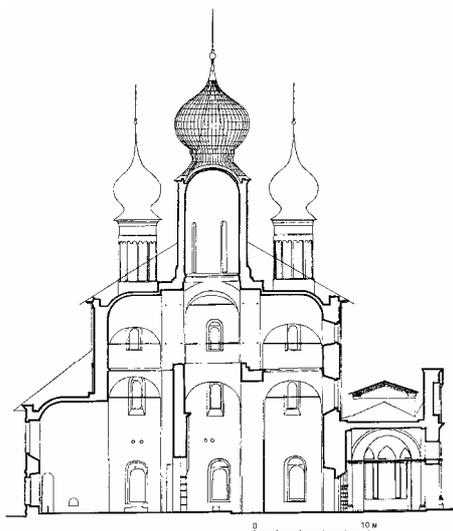
7. Небесные силы (в центре — ангел с потиром), представленные в росписи на стенке, опирающейся на северную промежуточную арку подкупольного пространства Троицкого собора (1686/87, 1689) Ростовского Яковлевского монастыря



8. Ангел со святыми дарами, представленный в росписи на стенке, опирающейся на южную промежуточную арку подкупольного пространства Троицкого собора (1686/87, 1689) Ростовского Яковлевского монастыря



9. Промежуточные арки в интерьере Троицкого собора (1686/87, 1689) Ростовского Яковлевского монастыря



10. Продольный разрез Троицкого собора (1686/87, 1689) Ростовского Яковлевского монастыря