



*И. Грабарь,
С. Торопов*

Архитектурные сокровища Нового Иерусалима

Осенью 1941 г., когда орды немецко-фашистских захватчиков рвались к Москве, громя уже дальние ее пригороды, жертвой их бессмысленного вандализма сделался один из самых замечательных памятников русского зодчества — древний монастырь, известный истари под именем Нового Иерусалима. Так назвал свою обитель ее знаменитый строитель, патриарх Никон, задумавший воссоздать под Москвой копию всемирно известного Храма Гроба Господня.

Посреди монастыря, огороженного обычными для XVII в. крепостными стенами, окруженный строениями надвратной и теплой церквей, стоял изумлявший своей архитектурой мощный, насыщенный декором, грандиозный собор, ныне лежащий в развалинах.

С точки зрения архитектурного типа здание собора было беспримерным и единственным во

всей Древней Руси. Его гигантский круглый зал с окружавшей его широкой галереей, наполненной светом, с исчезающим в высоте смело решенным шатром покрытия, тоже полным света и блеска, скульптурное и красочное одеяние стен собора — все это в превосходном синтезе производило потрясающее впечатление.

Мощная романская ротонда старого Иерусалима, соединенная с русской шатровой крепостной башней, и беспредельный в своих перспективных эффектах огромный зодческой силы зал в духе барокко, насыщенный сиянием света, сверканием золота, морем лепки и росписей, слились в этом подмосковном соборе в единый ансамбль небывалой торжественности.

Ротонда Гроба и тесно слитое с ней здание собора пережили две эпохи, в каждой из которых величавая оратория их архитектуры была изумляющей и захватывающей зрителя.

Идея Никона — построить свой новый, «русский Иерусалим», главным зданием которого было бы повторение прославленного святилища христианского мира — Храма Гроба Господня, была осуществлена с таким архитектурным и художественным размахом, какого Русь до тех пор еще не видала¹.

Что и как было заимствовано Никоном из старого Иерусалимского храма, начатого в XI в. и достроенного крестоносцами в XII в. на

месте базилики IV в. императора Константина?

Сохранился внутренний вид иерусалимской ротонды в рисунке голландского художника Ван Бруина, сделанном им в 1694 г.² Внешний вид храма, мавзолея-ротонды и план его сохранились в редком издании труда, написанного неким Амиго Бернардино и изданного во Флоренции в 1620 г. с интересными гравюрами³.

Грандиозная постройка, затейная Никон и начатая им с «соизволения» и при ближайшем участии царя Алексея Михайловича в 1658 г., как можно заключить из сопоставления новоиерусалимской постройки с первообразом, не только удерживает достаточно точно общую схему планировки старого Иерусалимского храма, но воспроизводит близко и его размеры.

Как могло случиться, что в ту эпоху, когда почти отсутствовало еще умение делать точные строительные чертежи зданий, что постройка, как показывает сравнение рисунков, даже на наш взгляд близко воспроизводит общую схему и функциональные массы древнего Иерусалимского храма?

В каждом значительном монастыре Древней Руси трудились свой местный летописец, монах или послушник, записывавший изо дня в день события монастырской жизни, деяния его строителей и руководителей. Такого летописца имел возле себя патриарх Никон в лице иподиакона Ивана Корнильевича Шушерина, оставившего потомству весьма обстоятельное повествование, озаглавленное им «Известие о рождении и воспитании и житии святейшего Никона, патриарха Московского и всея Руси»⁴.

Восторженный почитатель Никона, не видевший в его деятельности ничего, кроме возвышенного и светлого, Шушерин воспеет великому патриарху подлинный дифирамб, и иные из его рассказов носят характер почти легендарный. Однако будучи свидетелем и очевидцем всех событий, связанных с построением знаменитого собора, он едва ли может быть обвинен в сколько-нибудь существенном искажении фактической стороны дела, тем более что рукопись имеет характер почти дневника, с точными датами месяцев и дней.

Шушерин утверждает, что Никон, задумав построить свой собор в точности по образцу древнего Иерусалимского, отправил в Палестину келаря Троице-Сергиевой лавры старца Арсения Суханова, услугами которого он пользовался и ранее, поручив ему «восприяти подобие с Иерусалимские церкви великия св. Воскресения, юже церковь созда в Иерусалиме исперва благоверная и христородавля св. царица Елена, мать св. царя Константина». «Той же келарь, — повествует далее Шушерин, — вскоре в Иерусалим шествие сотвори и повеление исполни»⁵.

Какими бы путями ни были доставлены Никону данные об Иерусалимском храме, но не подлежит сомнению, что они у него были и притом отличались достаточной точностью. Более чем вероятно, что он имел в своем распоряжении и гравюры Бернардино и де Бруина. Достоверно известно, что у него была даже модель Иерусалимского храма, о чем он сам заявил в своих «возражениях» на вопросы Стрешнева и Паисия Лигарида. Две модели храма значатся в монастырской описи 1706 г., приводимой

архимандритом Леонидом в его описании монастыря: «Деревянные модели Иерусалимского храма Воскресения, кувуклии св. гроба и Вифлеемского собора, привезенные святейшему патриарху из Иерусалима Троицким келарием старцем Арсением Сухановым»⁶.

До нас, к сожалению, не дошел ни в каких более или менее детальных изображениях тот вид здания, который оно имело при жизни Никона, но, судя по сохранившимся, правда, не вполне ясным, описаниям, оно было великолепно украшено. Главным декоративным материалом его взамен мрамора древнего Иерусалимского храма была цветистая, радостная, бытовавшая еще с XVI в. в древнерусской архитектуре майолика.

В стремлении всячески украсить собор Воскресения, ротонду и часовню Гроба Господня Никон организует, как тогда было в обычае, на месте строительства большие мастерские для изготовления майолики, привезя в Истру для организации производства не только русских царских мастеров «ценного дела», но и соседей — белорусов, вливших в сказки цветистых узоров новые песни. Все это слилось в одну сильную чарующую музыку.

Начало огромного строительства относится к 1657—1658 гг. К этому времени у Алексея Михайловича начались вполне обоснованные нелады с некогда «собинным другом», разжигаемые к тому же боярством и духовенством, ненавидевшими Никона. Гордый патриарх, в надежде на грядущее «раскаяние» царя и бояр, покидает Москву и уезжает в новопостроенный монастырек, свою духовную вотчину. Здесь он безвыездно живет почти восемь лет, настойчиво и самоотверженно управляя грандиозной постройкой, организуя разнообразные необходимые для нее производственные мастерские, с раннего утра до поздней ночи присутствуя на строительстве. Несмотря на чрезвычайную спешку, ему удалось выстроить лишь стены собора и ротонды до сводов: присланный из Москвы грозный царский указ вызывал его на соборный суд; патриарху пришлось смириться и надолго покинуть Истру.

В 1666 г. произошел суд, окончившийся высылкой и заточением Никона. Некому радеть о личной затее опального патриарха, да и не было средств на продолжение постройки. Строительство остановилось на целых 15 лет. Оно вновь было начато державными почитателями Никона во главе с новым царем, сыном «Тишайшего» и по его приказу. Пришлось заново создавать распавшуюся строительную организацию, собирать разбежавшихся мастеров, готовить материалы и заканчивать здание.

Все эти заботы нес теперь на своих плечах монах Сергей, бывший при Никоне главным его помощником и вкусы. Можно потому предполагать, что, несмотря на столь длительный перерыв, здание было доведено до того вида и совершенства, о котором мечтал незадачливый патриарх-честолюбец, не доживший, однако, до его освящения. Последнее было совершено лишь в начале 1685 г., а Никон умер в 1681 г.

Нас особенно интересует, каков был вид нового собора. Как известно, в 1723 г. его каменный шатер рухнул, и лишь в 1759 г. вместо него был возведен новый, уже деревянный шатер, по внешности подобный старому. Не имея перед глазами подлинного изображения никоновского шатра, мы не можем судить,

насколько точно была выполнена воля императрицы Елизаветы «восстановить шатер точным подобием прежнему», но все же можно быть уверенным, что общий силуэт старого был сохранен, почему мы можем составить себе о нем некоторое представление.

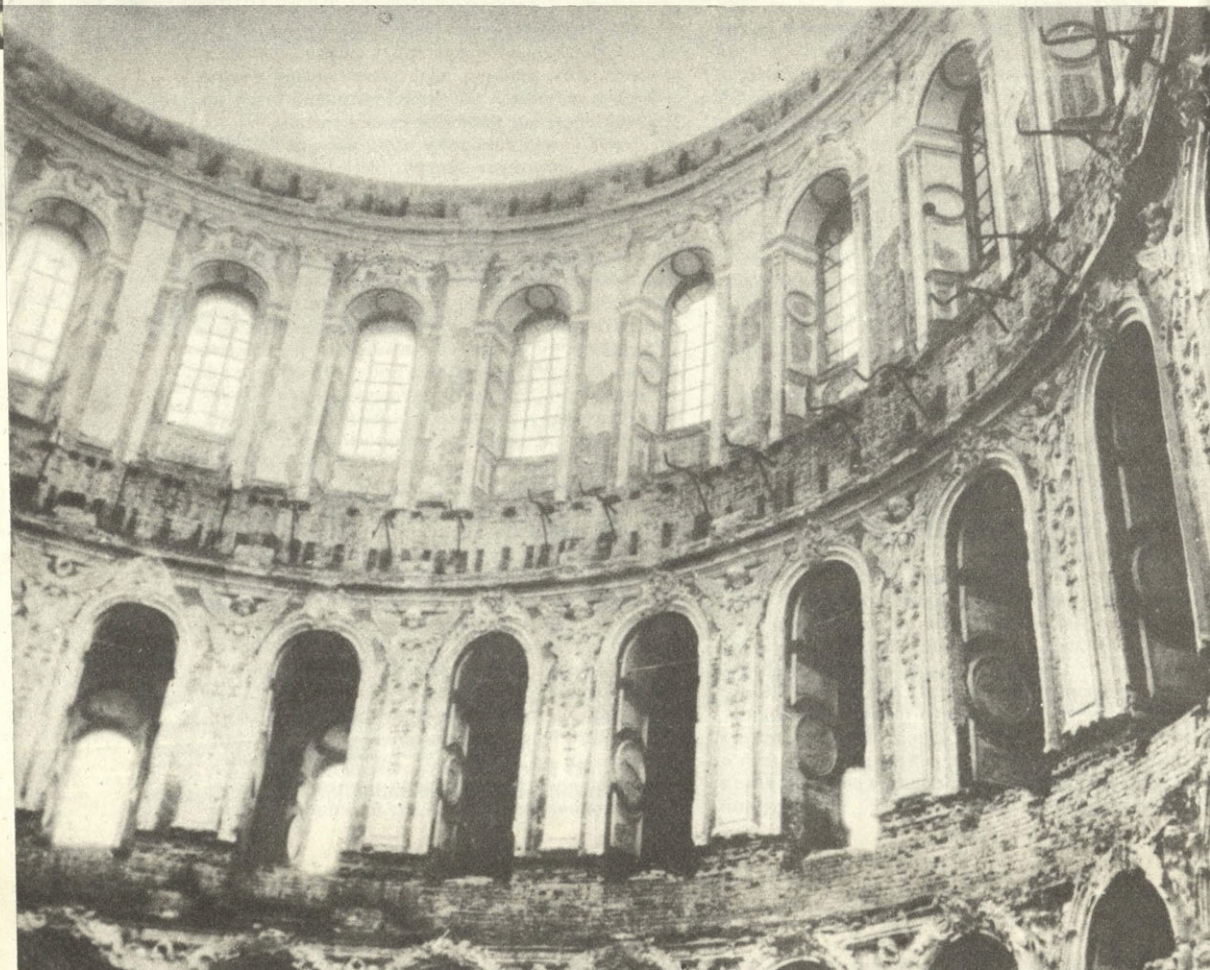
Полностью изменился его внутренний декор, изменилось кое-что и во внешней обработке, но низ храма в общем безусловно сохранил свой прежний внешний облик. Ротонда была такой же, как и сейчас, за исключением незначительных изменений в декоре. Вокруг ее центрального цилиндра шли два этажа кольцевых галерей с открытым гульбищем вокруг третьего, верхнего этажа цилиндра, перекрытого мощным многогранным кирпичным шатром с гуртами-ребрами и окнами, вероятно, в три света, как они были повторены на деревянном шатре, который по своей конструкции тоже должен быть признан чудом строительной техники XVIII в. Вокруг шатра, покрытого красивой цветной майоликовой черепицей, было тоже неширокое гульбище. На шатер была поставлена просто, без шеи, луковичная медная вызолоченная глава с крестом.

Нижний этаж ротонды до сих пор сохранил часть древних окон и майоликовый фриз из цепи изображений херувимов. Окна второго этажа ротонды не доходили до полка, как теперь, а были обойдены, по-видимому, майоликовыми наличниками. Вверху, под карнизом галереи второго этажа, по фасаду, шел майоликовый фриз того же типа, как сохранившийся и сейчас на апсиде главного алтаря. Гульбище над карнизом ограждал, вероятно, майоликовый парапет. Вся стена третьего этажа, по всей вероятности, переложена. Грандиозный камен-

ный шатер, несомненно, раздавил эту стену, а она при падении пробила свод верхней галереи, увлекший за собою торжественный майоликовый карниз и фриз.

Окна третьего этажа, может быть, повторяли в своей отделке сохранившиеся окна верхнего крещатого этажа собора. Майолика, заменившая на Руси мраморы Иерусалима, была, конечно, главным украшением и интерьера ротонды. Таким образом, и снаружи, и внутри собор и ротонда сияли в своем архитектурном убранстве превосходными поющими, звучными поясами и полями дивных майолик. Это было какое-то широчайшее и поражающее торжество отливающей всеми цветами майолики. Теплый бархат беленных по кирпичу стен превосходно контрастировал с блистанием радостной многоцветной поливной отделки, подчеркивавшей тектонику храмовых масс и членений. Темпераментный патриарх удачно заменил богатством цветных майолик тусклые древние мраморы ротонды Иерусалима.

В центре огромного зала-ротонды была воздвигнута, по примеру древнеиерусалимской «кувуклии», часовня над пещерой «Гроба Господня». И ее мраморы заменил Никон прекрасными майоликами, подчеркивавшими тектонические членения арочных стен небольшого сооружения. Об этой жемчужине древнерусского искусства долго не знали его историки. Сверкавшая пышной золоченой резьбой новая kuvuklia, заменившая в XVII в. разрушенную никоновскую, скрывала под собой изумительный майоликовый наряд первоначальной, и специально организованные Центральными реставрационными мастерскими поиски ее возможных остатков открыли



основание первоначальной никоновской кувуклии, покрытой сплошь майоликой. Ее общая архитектурная схема напоминала схему кувуклии древнего Иерусалима с заменой мраморов майоликой. Она довольно подробно описана в современной ее построению рукописи, изданной архимандритом Леонидом, и, пользуясь открытыми в свое время остатками ее форм и убранства, мы можем составить себе об этом интересном сооружении ясное представление⁷. Вот ее описание:

«В дворе церковном (то есть в ротонде) гроб господень, над ним «пещера палатная» (старая никоновская кувуклия), писано по обе стороны настенным письмом по чину Иерусалимскому. Над входною дверью образ нерукотворенный Спаса Христа живописного письма. Вместо паникадила яйцо строфокамилово в серебряной оправе, вокруг его четыре шандальца серебряных. Пред дверью гроба вместо паникадила таково ж строфокамилово яйцо, кругом его травы и шандальцы серебряные да лампадка в медной оправе хрустальная». «Внутри пещеры над гробом господним плащаница, а на ней вышито Положение во гроб господен, одежда дорога желтая, четыре лампадицы хрустальные в медной оправе». «Шатер над гробом господним, а поверх того шатра сделана полуглава, в ней окончины, а сверху покрыта медью и вызолочена запарным золотом, иноземская работа. Крест над тою главою железный, вылужен английским оловом с открасом, укреплен цепями»⁸.

Самому собору посвящены следующие строки описания:

«Великая соборная каменная церковь Воскресения господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа, сделана хитростно по Иерусалимскому образцу и по росписи. Внутри же всея великая церкви и двора церковнаго (ротонды) и во главе имать поясы и подзоры, видением и красотою зело различны, и летопись надписание вокруг всея церкви и о таинствах церковных, ценными словами образчатыми, еже в предбудущия роды родов написася. Внутри и снаружи учинены в церкви и в дверях и в окнах везде столпы и рамы и фрамуги, над ними гзыме, ценными разными образцами, а в инех местах над окнами и под поясом нижним херувимы сделаны из ценных же образцов самым добрым мастерством; шатер великий до главы золоченая покрыт мраморною чешуею».

Архимандрит Леонид считал, что шатер был покрыт гонтом, выкрашенным под мрамор масляными цветными красками, чему противоречит другой им опубликованный документ — расписка о покупке «на кровлю церковного шатра» гвоздей однотесных и тесу (1350 тесниц), а также расписка плотника о самом крытии шатра и монастырских стен тесом⁹. Из этого следует, что шатер был крыт тесом, а не гонтом.

Говоря о «мраморной чешуе», не имел ли летописец в виду просто изразцовое покрытие по тесу, причем самые изразцы могли иметь поливу «под мрамор»?

Неразрывно с общей композицией была связана колокольня, подражавшая в нижних ярусах кампанилле староиерусалимского храма, изображенной на гравюре в книге Амиго Бернардино. Верхняя часть колокольни была закончена в своих формах не без влияния московского Ивана Великого.

Таковы были собор и ротонда, завершенные

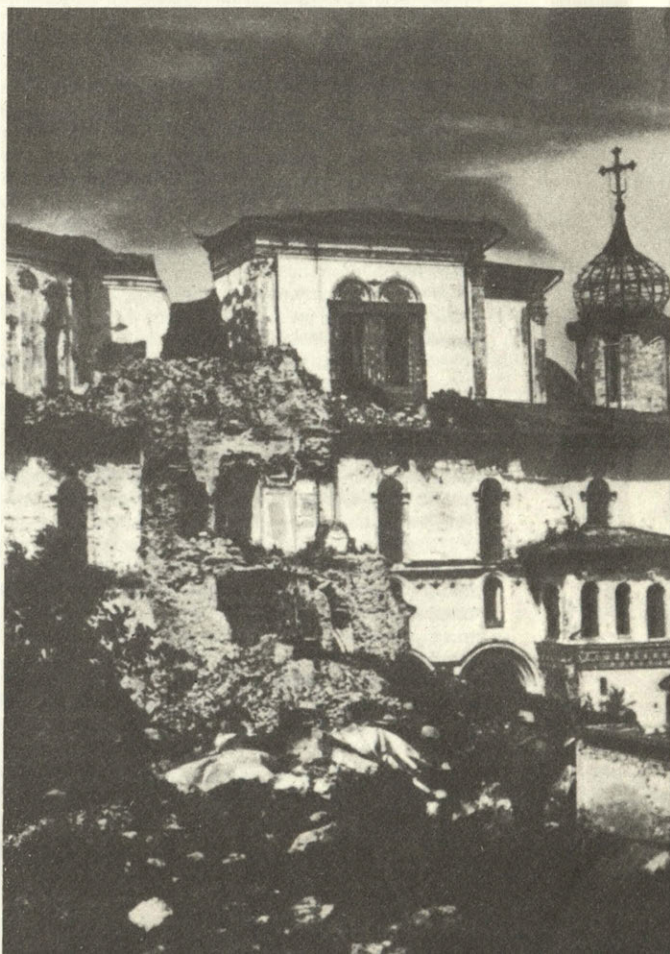
уже после ухода Никона его верным учеником и ревностным строителем старцем Сергием, правой рукой патриарха в осуществлении его грандиозного замысла. Беленые кирпичные стены с массой майоликовых деталей, с красивым тоном шатровой кровли и золоченой главой собора производили чарующее, сказочное впечатление.

Однако этот великолепный памятник древнерусского зодчества не дошел до нас в своем первоначальном виде. Как уже было упомянуто выше, в 1723 г. шатер его рухнул и при падении разрушил стену третьего яруса ротонды, на которую он непосредственно опирался. Сильно пострадало при этом и внутреннее убранство ротонды. Было разрушено и верхнее покрытие кувуклии гроба, частично ее стенки и майоликовый карниз. Пожар 1726 г. еще усугубил ужасные разрушения самого собора и ротонды, лежавшей в полуразвалинах.

В таком положении собор оставался до 1749 г., когда по приказанию императрицы Елизаветы Петровны приступили к его восстановлению. Работы продолжались в течение целого десятилетия и закончились лишь в 1759 г.¹⁰ Летом 1749 г. состоялся именной указ, предписывавший, «взяв лучшую подмастерья у обер-архитектора Растрелия, отправив в Москву для осмотра шатра и сочинения проекта, каким способом оный укрепить можно»¹¹.

Вместо послышки в Москву кого-либо из помощников Растрелия, все это лето работавший над окончанием рабочих чертежей для Смольного монастыря и нуждавшийся, как никогда, в сотрудниках, рекомендовал пору-

Ново-Иерусалимский монастырь после изгнания фашистов.



чить осмотр собора каменных дел мастеру Ви-ченцо Бернардоци, находившемуся на постоянной работе в Новом Иерусалиме¹².

1 августа 1749 г. синод всеподданнейшим рапортом доносил императрице о том, что рухнувший шатер «строится и в будущем будет готов»¹³. 18 августа императрице по ее требованию «препровожаются копии с чертежей, по которым собор строится»¹⁴.

В рапорте от 23 июля 1750 г. синод доносит: «Обер-архитектор граф Растрелли уже составил по высочайшему повелению подробные чертежи, профили и планы, как возобновить вновь обрушившийся над гробом господним шатер Новоиерусалимского монастыря, но за поздним временем не велено этим летом строить, а подождать до следующего года, когда велено самому обер-архитектору графу Растреллию туда отправиться будущю зимою для осмотра фундаментов и пр.»¹⁵.

В марте следующего 1751 г. архимандрит монастыря Амвросий Зертис-Каменский сообщил уже о своем доношении синоду, что работы по восстановлению шатра подходят к концу и он рассчитывает «будущим внешним летом их вовсе окончить»¹⁶. Сооружением деревянного шатра восстановление запущенного собора не могло ограничиться, предстояла еще грандиозная работа по коренному изменению внутренней архитектуры и всего декора храма, на что потребовалось целых восемь лет.

Растрелли в эти годы был так загружен гигантскими дворцовыми постройками в Петербурге и его окрестностях, что постройки в провинции и даже в Москве производились по его проектам без всякого участия его самого. Даже такое первоклассное сооружение, как Андреевский собор в Киеве, строилось единолично Мичуриным, быть может, по собственным проектам последнего.

То же произошло и с собором Нового Иерусалима, где Растрелли был всего один раз перед началом работ, не имея в дальнейшем представления о том, как осуществлялся его проект реставрации или, вернее, полной переделки всей декоративной части храма. В свою очередь исполнители растреллиевских проектов сплошь и рядом настолько их искажали (то по неграмотности, то в силу дурного вкуса), что от замысла «обер-архитектора» иногда ничего не оставалось.

То, что представлял собою Новоиерусалимский собор внутри после 1759 г., в общих чертах, за малыми исключениями, сохранившийся до немецко-фашистского нашествия, имело весьма мало общего с архитектурным стилем Растрелли. Вместо могучих форм его барочной лепнины, примененной в меру и с тактом, внутренние стены, потолки и хоры перегружены хотя и измельченной орнаментикой, далекой от творчества Растрелли, но все же свидетельствующей о декоративной изобретательности и незаурядном вкусе автора-исполнителя.

Несмотря на то что все переделки и новый декор были сделаны по старым тектоническим членениям (что, конечно, весьма мешало полному осуществлению новых форм и модных, пышных, торжественных приемов), здание вновь стало потрясающим по своей внутренней архитектуре, особенно благодаря счастливому сочетанию цветного синего поля стены с белыми лепными деталями.

Кто же был автором этого нового великолепия XVIII в., сменившего великолепия нико-

новские? Архимандрит Леонид не знал его и в своем столь обстоятельном описании монастыря, занимающем 770 страниц, вовсе не упоминает автора.

Построив описание исключительно на летописи Шушерина и прибавив к нему множество монастырских описей и других документов XVII в., он не интересовался судьбой своей обители в XVIII и XIX вв., пройдя мимо знаменательного факта полной перестройки собора в десятилетие 1749—1759 гг. Между тем собор, да и весь монастырь главным образом именно в эти годы получили тот облик, который мы связываем в своем представлении с Новым Иерусалимом. В эти годы его строителем-радетелем был архимандрит Амвросий, позднее архиепископ московский, трагически погибший в 1771 г. во время чумы. Переехав в Москву¹⁷, он не оставлял своими заботами монастыря, принимая живое участие в его жизни и особенно в строительстве. Из переписки его с синодом и из ряда рапортов синода императрицам Елизавете и Екатерине II видно, что исполнителем проектов Растрелли был старейший и опытнейший московский архитектор того времени Карл Иванович Бланк.

В начале января 1765 г. архимандрит Троице-Сергиевой лавры по повелению Екатерины II потребовал у Амвросия, тогда уже архиепископа московского, доставить в лавру «всеми новоиерусалимскому зданию рисунков с надлежащим ко изъяснению их описанием». Их не оказалось в готовности, и надо было сделать новые. Амвросий обратился за изготовлением чертежей монастыря к архитектору Бланку, который, по его словам, «через довольно время при строении оно находилось»¹⁸. С чертежами хотела ознакомиться Екатерина, почему из лавры всячески торопили Амвросия, но последний сообщил, что он неоднократно напоминал Бланку об этом важном и срочном поручении, но добиться толка не мог, так как Бланк «в его команде не состоит»¹⁹.

В конечном счете Бланк был не только главным, но и единственным строителем нового собора. Что принадлежит в последнем ему и что Растрелли? Был ли он только точным исполнителем проектов гениального «обер-архитектора» или и его доля в создании пышного облика храма велика?

Давно уже известно, что, занятый непрерывно постройками в Петербурге и его окрестностях, Растрелли неотлучно находился там, не имея возможности удалиться от двора, ежедневно в нем нуждавшегося. По его проектам, частью заказанным императрицей, частью сделанным по заказам вельмож, духовных сановников и других влиятельных лиц необъятной России, местными архитекторами осуществлялись постройки иногда внушительных размеров. Они воздвигались строителями часто малограмотными, не слишком разбирающимися в чертежах, у Растрелли обычно носящих характер эскизных проектов. К тому же заказчики привносили в их архитектуру и свои сомнительные вкусы, изменяя произвольно то или другое в петербургском проекте. Нетрудно себе представить, до чего иной раз при этом искажался задуманный автором архитектурный облик сооружения.

Новому Иерусалиму в этом отношении исключительно повезло: замысел Растрелли нашел из ряда вон выходящего исполнителя, даровитого зодчего и опытнейшего техника, так как



Ново-Иерусалимский монастырь. Современное фото

Бланк был крупнейшей фигурой московского архитектурного мира XVIII в. Растрелли не заглядывал в Истру, полагаясь всецело на талант и вкус Бланка, который весьма свободно распорядился полученным из Петербурга графическим материалом, придерживаясь только самой общей декоративной идеи автора и разрешая себе любые отступления.

Стилистический анализ великолепного декора Новоиерусалимского собора обнаруживает такие отклонения от растреллиевского «почерка», что местами здесь вообще уже нет и следа обер-архитекторского духа. Нигде нет его обычных мощных завитков, столь характерной для него и не встречающейся нигде в Европе сочной лепнины сильного рельефа.

В Истре весь декор выполнен как бы под сурдинку, нежнее, деликатнее, женственнее. Лучше это или хуже? Это так прекрасно, так чарующе и пленительно, что не приходится жалеть о подмене Растрелли Бланком: у первого было бы по-своему хорошо, у второго великолепно по-своему.

В полном перечне всех построек и проектов, исполненных Растрелли, который тот собственноручно составил после окончательного отъезда из России и куда внес даже самые незначительные свои работы, он ни словом не упоминает о проектах Нового Иерусалима²⁰. Значит ли это, что он вообще в проектировании нового шатра и всего декора участия не принимал? Но как мы видели, его участие документально установлено. Не является ли самый факт отсутствия Нового Иерусалима в его перечне свидетельством того, что он считал Бланка основным, а может быть, и единственным автором великолепного архитектурного убранства, которое было осуществлено в десятилетие 1749—1759 гг.?

Древнерусский храм по воле Растрелли или Бланка, а вернее, их обоих, возродился в

новом великолепии, но уже в соответствии с новыми архитектурными идеалами. Самая форма ротонды, мало свойственная древнерусским зданиям, предстала в невиданном доколе блеске декоративного оформления. Непередаваемо впечатление, которое производило сочетание золоченых завитков игривого рокайля с галантной синевой стенных гладей, сложных картушей и кронштейнов, окруженных улыбающимися не то амурами, не то херувимами, повитыми гирляндами из роз.

Яркий свет, струившийся из многочисленных окон, заливал золото и краски живописных панно, бронзу решеток круговых балконов центрального зала. Лучи солнца пронизывали это великолепие, превращая декорацию в сказочный фейерверк. Эффективные перспективы сводчатых галерей приковывали взгляд зрителя, зовя его в заманчивые, таинственные дали. Нарядная майолика Никона и пышная орнаментика Бланка дважды превратили церковную ротонду в сверкающий источник радости — небесной у Никона, земной у Бланка.

Соседний собор также преобразился, но его крещатые формы и своды не могли все же так звучать, как зазвучала по-новому ротонда. Стенная художников и сугубая соборность здания, противостоявшая полусветской вестибюльности и дворовости грандиозной, залитой светом ротонды. Соседство старого импозантного иконостаса, шедевра золоченой резьбы в дереве белорусских и московских царских мастеров, не могло не сдерживать авторов нового светского искусства.

Особенно эффектен был кольцевой зал обходной галерей второго этажа. Его высокие своды, легкая лепная орнаментика давали впечатление бесконечного простора. Ряд иконостасных композиций свершал архитектурные красоты этого этажа, завышал мощные пролеты которого в беспредельный объем ротонды раск-

рывались чарующие перспективы, вызывающие в памяти создания гениальных мастеров итальянского барокко, но в чисто русской национальной переработке. Но поразительнее всего был вид ввысь, в глубину шатра. Прорезанный в три ряда, по старому образцу, крупными люкарнами, превосходно украшенный всем набором изысканных декоративных приемов рокайля, залитый светом шатер как бы парил над пропастью ротонды, заставляя зрителей забыть о своей огромной тяжести. А внизу, прямо под ним, стояла новая барочная часовня — «кувуклия», несравненный образец искусства дней барокко. Ее проект мог быть сделан самим Растрелли, но в исполнении Бланка и она приобрела новый облик, менее энергичный и мощный, более сдержанный, ласкающий глаз, но и более измельченный.

Таков был изумительный, дважды воскресающий храм, с таким изуверским хладнокровием и злорадством взорванный палачами по призыванию. Хочется вспомнить старое русское поверье, что зданию «не миновать третьего воскресения». Народ, его создавший, сумеет его восстановить в прежнем великолепии.

С запада от собора и ротонды стоит другой храм — зимний собор монастыря, построенный «на старых каменных службах», «с трапезною теплою». Он был возведен в 1686—1692 гг. «с нешатровым верхом». Здание включено в целый жилой ансамбль, с большим трапезным залом, царским дворцом и настоятельскими «властелинскими» покоями. Декоративное решение всего этого комплекса было завершено уже после смерти Никона в духе новых великий зодчества конца XVII века.

Примыкающие к теплому собору палаты интересны своими эффектными сводами. Отлично освоившие к этому времени конструктивную сторону построек, русские зодчие проявили здесь все свое умение, перекрыв легко вздымающимися сводами большой протяженности площади. И царский дворец, и палаты властей построены были наскоро, очень скромно и за последующие годы утратили почти все из своего скупого убранства.

Хорошо еще сохранились до прихода немцев стены монастыря, повторявшие в своей плановой конфигурации очертания холма полуострова, на плато которого был основан монастырь. Это почти квадрат, северная и южная стороны которого несколько выдаются вовне, изломом в середине. Восемь башен поставлены на изломах и углах стен. Их архитектура лишь по формам повторяет крепостные стены древних монастырей, но это уже не грозная крепость, готовая встретить врага, а скорее ограда, отделяющая иноков от мира. Здесь, окруженные высокими и крутыми спусками к реке, вырастающие среди живописных красот старого леса, стены необычайно живописны, воспроизводя в виде своеобразной декорации мощь древних, мудро строенных твердынь старой Руси.

Восточное крыло стен разрывается массивом главных «святых» ворот — красивым сооружением с центральным торжественным проездом и двумя боковыми арочными проходами. Над всем этим сооружением поставлена изысканная по формам надвратная церковь Входа в Иерусалим, построенная в 1694—1697 гг. каменщиками и подрядчиками — крепостными боярина Татищева под командой известнейшего зодчего эпохи — Я. Г. Бухвостова.

Согласно дошедшей до нас «подрядной» записи церковь должна была быть выстроена «крестообразной» и окружена со всех четырех сторон «входом с баясы», высланным кирпичом. Оконченная в 1697 г., она представляет в архитектурной схеме ставший уже обычным тип центрического здания с кубом в центре, осложненным с четырех сторон трехлопастными, почти полудиркульными одинаковыми выступами алтаря и приделов с диаметром, равным стороне планового квадрата. На кубе поставлены три ступенчато суживающихся осьмерика с главой.

Сооружение необычайно стройно, отличается тонко найденными пропорциями. Сливаясь с массивом ворот в единый своеобразный организм, как бы начинающий собой архитектурные красоты монастыря, легко уходящее ввысь, здание церкви счастливо завершает композицию целого, облегчая ее мощное, растущее из земли основание. Декоративное убранство церкви отвечает уже новой эпохе: оно сдержанно, торжественно, логично. Здание, судя по данным рисункам, должно было иметь по верху каждого осьмерика «вход с баясы», иначе говоря, верх стены осьмерика украшался сквозным баясником, образовывавшим за ним «гульбища», в ту пору излюбленные. Было ли это выполнено — неизвестно, но весьма вероятно, так как во многих случаях установлены факты их сломки в XVIII в. за ветхостью, сложностью удаления воды из-за баясового ограждения и дороговизной ремонта. Бывший баясник первого яруса над воротами, вокруг церкви, заменен в XVIII в. железной решеткой, идентичной с решетками верха ротонды. О наличии баясничьего декора говорят с несомненностью переложенные верхние части стен осьмериков. Переделана и главка здания, по силуэту не отвечающая главкам этого стиля. В интерьере церкви сохранялся прекрасный резной иконостас работы белорусских мастеров и царских мастеров Москвы. Здание взорвано немцами одновременно с ротондой и собором. Русская архитектура утратила один из интереснейших памятников так называемого «нарышкинского стиля».

Велико было значение этого силуэтного столпа и для общего архитектурного ансамбля монастыря, так как он начинал собой величественную сюиту высоких массивов, проходившую по продольной оси от этих восточных ворот к западным через собор, ротонду, теплый собор и надвратную башню западных ворот, через которые посетитель спускался по красивой монументальной лестнице к маленькому уютному жилью самого строителя монастыря патриарха Никона.

Эта скромная постройка особенно интересна своей нарочитой функциональностью, которой служит весь ее архитектурный состав. В основном массиве здания этого доподлинного «Эрмитажа» Никона, его скита, предназначенного для созерцательного уединения, состоит из двух этажей. Его первый этаж вмещал службы: сени, поварню, склад вещей и кельи монахов-келейников Никона. Почти всю площадь второго этажа занимала зимняя домовая церковь и келья самого хозяина-аскета с каменным ложем для отдыха.

Здание не имело обычной крыши. Весь верх его, высланный кирпичом, был площадкой для пребывания на воздухе, тем, что называлось «гульбищем». На середине этой плоской кры-

ши водружен осьмерик маленькой летней церковки патриарха с башенкой-звонничкой с востока, у ее алтарика. Каменная узкая лестничка ведет из второго этажа на гульбище, площадка которого некогда была обнесена тоже каменным резным балюсником, замененным впоследствии железной решеткой. Превосходные майоликовые пояса разграничивают этажи, подчеркивая завершения стен массива и осьмерика верхней церковки. В майолику же нарядены и наличники небольших оконцев здания.

Орнаментация майолик всех зданий монастыря — собора и ротонды с колокольней, многочисленных соподчиненных им пристроек и скита — содержит много мотивов, привнесенных теми белорусскими «цениннх, столярных и стекольчатых дел мастерами», которых собрал Никон и отчеством которых, судя по актам, были города Копись, Мстиславль, Вильно, Велиж, Шклов, Орша, Дубровна, местечки «Смоленского уезду» и много других. Уже тот факт, что после падения Никона многие из них были отозваны в Оружейную палату Кремля, в состав царских мастеров, говорит об их высоком искусстве. Интересно отметить, что вызванные в Кремль мастера просят о взятии оставшихся в монастыре их «снастей», то есть инструментов и книг, по которым они делали резьбу. Это дает основание говорить о том, что в процессе композиции применялись книги и, вероятно, отдельные листы гравюр и рисунков, главным образом, надо думать, иноземных.

В этих же актах переписки преемников Никона с Кремлем упоминаются принадлежавшие ему павлины, лебеди и даже попугай. Одна из «памятей» — запросов говорит о присылке из никонской кельи в Кремль к «оружейничьему» Богдану Хитрово «попугайной клетки».

О высокой квалификации икононых мастеров-живописцев говорит акт о поступлении трех из них к известному царскому иконописцу Симону Ушакову. Такой же квалификации были у Никона и оружейные и «водовозного дела мастера». Их наличие говорит о высокой для того времени культурной затее патриарха. А это в свою очередь не может не быть отголоском иноземных затей во дворцах царя Алексея Михайловича, свидетелем которых был его «собинный друг» патриарх. Новоиерусалимский монастырь, затеянный им как место, подкрепляющее идею «вселенства», столь сродную великой заносчивости Никона, был своеобразным музеем великих достижений русского зодчества. Пышная торжественность бланковско-растреллиевского рокайля не смогла уничтожить мощный размах древнего патриаршего строительства. И до сих пор руины его поражают величием и грандиозностью замыслов и их гениальным выполнением.

Как не велики разрушения монастыря, его изумительные здания все же можно восстановить. Нельзя не сказать, что весь ансамбль — творение русского народа. Его высокоодаренным сыном, глубоко и искренно любившим красоты русского зодчества, был и сам основоположник ансамбля, так неудачно кончивший свои дни в далеком изгнании.

Подобно некоторым другим великолепным ансамблям русского архитектурного гения, таким, как кремль Новгорода, Москвы, Ростова Великомо или комплекса Троице-Сергиевой

лавры и пригородных дворцов-музеев Ленинграда, Новоиерусалимский монастырь был подлинным чудом национального русского искусства, одной из самых пленительных архитектурных сказок, созданных когда-либо человечеством, и, может быть, именно поэтому вандалы-фашисты обрушили на него все свое чудовищное разрушительное неистовство.

¹ Мысль о постройке своего русского храма Воскресения в подражание Иерусалимскому храму давно уже носилась в умах русских людей XVI в., как показывает любопытный документ, относящийся к эпохе Бориса Годунова — к 1600 — 1602 гг. Из него видно, что в то время существовало предложение о сломке Успенского собора Московского Кремля и о постройке на его месте своего московского Иерусалимского храма (сообщение М. А. Ильиним).

² Воспроизведен в «Revue Archéologique», 1888.

³ Н. Брунов. Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII в. в Россию. — Сообщения Российского палестинского общества, т. XXIX, Л., 1926.

⁴ Впервые издано в Москве в 1871 г. Подробности — у архимандрита Леонида: Историческое описание Староигуменского Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876. См. также: Любомудров С. Арсений Суханов. Ч. I, М., 1891.

⁵ Любомудров С. Указ. соч., с. 427. Шуперин сообщает, что нужные Никону данные, размеры и описание храма Суханов привез в свою третью поездку на Восток, но уже архимандрит Леонид взял под сомнение факт третьей поездки Арсения в Иерусалим, именно в 1657 г., так как в апреле этого года он был еще в Троице-Сергиевом монастыре, о чем свидетельствует сохранившийся документ с его автографом. Собор был заложен лишь 1 сентября 1658 г.; год и четыре месяца — срок не достаточный для совершения такого путешествия. Леонид предполагает, что если поездка все же имела место, то лишь ранее, еще до закладки собора.

⁶ Там же, с. 327. О моделях Иерусалимского храма см. статью Н. И. Брунова, упомянутую выше. Одна модель в начале XIX в. находилась в Оружейной палате, откуда позднее была передана в Новый Иерусалим. Аналогичная модель хранится в Баварском национальном музее в Мюнхене. Видимо, в свое время их немало привозилось путешественниками из Иерусалима.

⁷ Любомудров С. Указ. соч., с. 239.

⁸ Там же, с. 239.

⁹ Архимандрит Леонид. Указ. соч., с. 744, 745.

¹⁰ Там же, с. 111.

¹¹ Гос. архив, разряд XVIII, № 23, л. 1005.

¹² Там же, л. 1000.

¹³ Там же, л. 1001.

¹⁴ Там же, л. 211 и об.

¹⁵ Там же, л. 24 и об.

¹⁶ Там же, л. 60 — 62 и об.

¹⁷ Блестяще образованный, владевший древними языками, в том числе и древнееврейским, Амвросий прославился своими переводами, среди которых особенно важен перевод «Псалтири». Во время чумы он запретил крестные ходы и массовые моления, чем навлек на себя недовольство населения и был растерзан толпой.

¹⁸ Гос. архив, разряд XVIII, № 123.

¹⁹ Карл Иванович Бланк (1728 — 1793) — сын архитектора Иоганна Бланка, именованного впоследствии Иваном Яковлевичем, и внук мастера олонецких заводов Якова Бланка, родился в Петербурге, где отец его состоял сперва геометром, а с 1730-х гг. архитектором Канцелярии от строений. В 1740 г. И. Я. Бланк был сослан в Сибирь, но в 1742 г. возвращен из ссылки и назначен архитектором Канцелярии от строений в Москву, куда и переехал с семьей. С 1743 г. он состоит при московской полиции. К. И. Бланк в службе с 1745 г. Будучи по возрасту и службе старше Баженова и Казакова, он производил начиная с 1750 г. все ответственные московские сооружения. Им построены церкви Кира и Иоанна на Солянке, Бориса и Глеба на Арбате, Екатерины Мученицы на Орданке и Николы в Звонарях на Рождественке. Он выстроил много особняков и усадеб в Москве и ее окрестностях, в том числе дом А. П. Воронцова на Воронцовской; ему же приписывают усадьбу в Вороново. Считая его особенно сильным в строительной технике, М. Ф. Казаков передавал ему производство многих проектированных собором построек, в том числе здание Присутственных мест в Кремле, Петровский дворец, Пречистенский дворец и пр. (Деяла Правительствующего Сената, кн. 2429, л. 1059; кн. 5473, л. 17). Дату смерти Бланка удалось выяснить из раздельного акта его сыновей и дочерей, сохранившегося в архиве его правнука П. П. Семенова-Тян-Шанского. — 26 октября 1793 г.

²⁰ Перечень этот опубликован в исследовании Зигмунта Битковского «Architect Rastrellio s'woych pracach (Lwów, 1939). На русском языке издан Д. Е. Аркиным в Сообщениях Кабинета теории и истории Академии архитектуры.