

Г.И. Вздорнов

РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА

Очерки по истории
открытия и изучения
древнерусской живописи



РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА

Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ

Г.И. ВЗДОРНОВ

**РЕСТАВРАЦИЯ
И
НАУКА**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ОТКРЫТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

МОСКВА «ИНДРИК» 2006

УДК 75
ББК 85.14
Б 40

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 04-04-16166)*

*Издатели благодарят компании ESPRO и КУЛОН
за помощь в издании книги*

Вздорнов Г.И.

Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. – М.: Индрик, 2006. – 412 с., ил.

Издание посвящено выдающемуся событию в истории русской культуры XX века – открытию подлинной русской иконописи и других видов древнерусского изобразительного искусства: фресок в древних храмах, лицевого шитья, миниатюр в рукописных книгах. Открытие и научное изучение древнерусской живописи рассмотрены в монографии в связи с общественно-политической, научной и культурной ситуацией, неоднократно менявшейся в течении ста лет. Общие вопросы дополнены к книге биографиями ученых и реставраторов, которые внесли особо ценный вклад в открытие древнерусского искусства (Н.П. Кондаков, И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, Г.О. Чириков, Ю.А. Олсуфьев, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов). Издание иллюстрировано историческими фотографиями (их более 200), а также воспроизведениями наиболее интересных книг и журналов, где публиковались новооткрытые памятники древнерусского искусства. Аннотированный именной указатель дает краткую информацию о всех участниках этой исторической эпопеи. Издание предназначено для специалистов и широкой публики, интересующейся историей русской культуры и изобразительного искусства Древней Руси.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
I. КРАТКИЕ ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ОТКРЫТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ	
Дореволюционный период	11
Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России	57
Центральные Государственные реставрационные мастерские	89
II. РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА	
Александр Иванович Анисимов	139
Григорий Осипович Чириков в оценке А.И. Анисимова	161
Юрий Александрович Олсуфьев	177
III. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И КОЛЛЕКЦИИ	
Коллекционеры и коллекции в дореволюционное время	217
Частное коллекционирование икон в России. Двадцатый век	237
О коллекциях, выставках и коллекционерах	277
IV. ЭТЮДЫ ОБ УЧЕНЫХ	
Никодим Павлович Кондаков в зеркале современной византистики	291
Письма Игоря Грабаря. Автопортрет художника, ученого и общественного деятеля	307
О книге В.Н. Лазарева «История византийской живописи»	327
Русская художественная культура в творчестве М.В. Алпатова	361
БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	375
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	377
ОБ АВТОРЕ	410

В 1986 году мною был издан первый том монографии «История открытия и изучения русской средневековой живописи», посвященный исключительно XIX веку. Тогда я предполагал, что в скором времени будет подготовлен к печати и второй том, куда бы вошли материалы, относящиеся к первой половине XX века. Планировалось, что изложение темы будет доведено до начала Великой Отечественной войны. Получилось, однако, так, что я стал писать краткие очерки по данному периоду, а также этюды по отдельным ключевым вопросам и биографии наиболее выдающихся ученых и реставраторов. В конечном результате получился сборник разных работ, дающий картину открытия древнерусской и византийской живописи в более широком историческом аспекте. В сборник вошли преимущественно ранее изданные тексты, но поскольку они публиковались в малотиражных отечественных и зарубежных изданиях, их вторичная публикация вполне оправданна.

За время, минувшее с момента публикации первого тома книги «История открытия и изучения русской средневековой живописи», научная литература вопроса пополнилась десятками новых статей и книг. Прямо либо косвенно их авторы затрагивают ту же тематику, которую разрабатывал и я. Это потребовало уточнения ряда сведений, сообщаемых в моих очерках, и обновления справочного аппарата. С другой стороны, я посчитал нужным сократить несколько прежних публикаций и не печатать, например, обширные списки изданных и архивных работ таких авторов, как А.И. Анисимов и Ю.А. Олсуфьев. Поскольку многие известные деятели искусства и науки оставили заметный след в истории дореволюционного и советского периода, их имена в равной мере присутствуют в разных частях настоящего сборника, что повело к дублированию некоторых сообщений. Это неизбежный недостаток всех сборников статей по однородной тематике, но так как очерки и не задумывались как части цельного изложения, автор приносит извинения читателям.

Книга «Реставрация и наука» не является второй частью «Истории открытия и изучения русской средневековой живописи». Это как бы «промежуточный» том, куда я поместил достаточно развернутые этюды о наиболее ярких деятелях XX века, и наиболее значительных фактах из художественной жизни двух эпох, одна из которых предшествовала Первой мировой войне и двум революциям 1917 года, а другая почти полностью связана с преобразованиями в России в послереволюционное время. Из очерков, правда, выпали характеристики двух деятелей, сыгравших выдающуюся

роль в истории открытия древнерусской живописи: Павла Павловича Муратова и Василия Тимофеевича Георгиевского. С именем П.П. Муратова связано создание первой научной истории древнерусской живописи (1913), а с именем В.Т. Георгиевского – публикация шедевра русского изобразительного искусства прошлого: фресок Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря (1911). Само собою разумеется, что тому и другому будут посвящены обширные части текста второго тома «Истории».

В сборник включено более двухсот редких и даже уникальных фотоснимков, извлеченных из русских государственных и частных архивов, а также частично полученных мною из Германии, Англии и Франции. Возможный недостаток фотодокументов восполнен воспроизведениями переплетов и титульных листов из множества книг и брошюр, имеющих прямое отношение к теме открытия древнерусской живописи и которые сами по себе несут небесполезную для историков искусства научную информацию. В редких случаях мною приведены объявления и рекламные листки, относящиеся к единичным изданиям или сериям изданий, столь характерным для XIX и XX веков. Чтобы не загромождать основной текст массой побочного, но вместе с тем и ценного научного материала я избрал форму развернутых пояснений к иллюстрациям. По общему своему объему они равны одной трети очерков в целом. Получилась своего рода книга в книге, которую можно читать и рассматривать параллельно с основным текстом или даже независимо от него. Собранные здесь графические материалы обладают еще одним свойством: они дают картину оформления научных и научно-популярных книг и журналов за полтора столетия и, следовательно, могут быть использованы при изучении искусства книги и при обучении молодых художников-полиграфистов, стремящихся овладеть мастерством книжного дизайна. Здесь представлены образцы книжного оформления таких художников как Е.Е. Лансере, И.Ф. Рерберг, И.Я. Билибин, И.Э. Грабарь, Н.П. Ульянов, Д.И. Митрохин, Ф.Б. Збарский, В.В. Лазурский, И.И. Фомина, М.Г. Жуков, Ю.А. Марков, А.Б. Коноплев, А.Т. Троянker и многие-многие другие известные художники XX века.

Поскольку публикуемые очерки создавались мною с 1977 по 2004 год, то есть в течение почти тридцати лет, я имел возможность воспользоваться консультациями многих ныне уже ушедших в вечность, но дорогих мне людей: А.Л. Яковсона, Б.Б. Пиотровского, И.Г. Спасского, Д.С. Лихачева, А.В. Сус-

ловой и Н.Г. Порфиридова в Петербурге, Мартина Винклера из Фельдафинга (Германия), В.И. Антоновой, А.Н. Свирина, Т.А. Сидоровой, В.С. Попова, Н.Н. Померанцева и Е.П. Васильчиковой в Москве, И.А. Пятницкой и Н.И. Федышина в Вологде, родственников Н.И. Брягина в Ярославле, М.С. Лаговского в Лондоне. Немало ценных сведений я получил и от здравствующих ныне Е.Н. Мнева, В.В. Филатова, внука отца Исаака Носова Ю.А. Каменского, Н.М. Привато, М.П. Юкиной в Москве и Петербурге, а также от М.Г. Малкина, Б.Н. Дудочкина, О.В. Лелековой, С.В. Ямщикова, Л.И. Лифшица, В.М. Рудченко, С.П. Масленицыной, М.Н. Шаромазова, М.С. и А.С. Трубачевых, Е.Н. Олсуфьевой, А.В. Ренжина. Неизменно доброжелательное отношение к моей работе проявляли все архивные учреждения и отделы рукописных фондов в столичных и провинциальных музеях, прежде всего Институт истории материальной культуры Российской Академии наук, Государственный Русский музей, Санкт-Петербургское отделение Архива Российской Академии наук, Российская Национальная библиотека, Архив литературы и искусства и Институт русской литературы Российской Академии наук в Петербурге, Третьяковская галерея, Российская Государственная библиотека, Государственный Исторический музей, Музей архитектуры имени А.В. Шусева и Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве, Сергиево-Посадский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологодский областной музей, Государственный архив Владимирской области, Архив литера-

туры и искусства Чешской Академии наук и искусств в Праге, реставрационные мастерские в Москве, Ярославле, Владимире и Вологде. Из этих же официальных источников получены и почти все (за немногими исключениями) архивные фотоснимки. В поисках редких зарубежных изданий русских и иностранных авторов, нужных для работы, неоценимая помощь была мною получена от моего друга профессора Райнера Штихеля (Мюнстер, Германия), профессора Мартина Винклера (Фельдафинг, Германия), профессора Франка Кемпфера (Мюнстер) и Ксении Михайловны Муратовой (Париж).

Считаю своим долгом выразить особую благодарность Российскому Гуманитарному Научному Фонду, эксперты которого нашли возможным финансирование издания сборника моих избранных работ по реставрационно-научному открытию древнерусской живописи, а также Н.Л. Подвигиной, взявшей на себя всю техническую компьютерную обработку текстов, директорату издательства «Индрик» в лице К.А. Ваха и С.Г. Григоренко, специалисту по компьютерному сканированию иллюстраций и сотруднику того же издательства А.С. Старчеусу, взявшемуся за нелегкий труд по художественному оформлению книги. И, наконец, эта книга не была бы осуществлена, если бы не исключительная терпеливость моей жены Фаины Ивановны Павловой, мирившейся с моей постоянной рабочей занятостью и частыми отъездами из дома в Петербург, Киев, Вологду, Ярославль, Владимир, Новгород, Ростов Великий и Ферапонтово.

ЧАСТЬ I

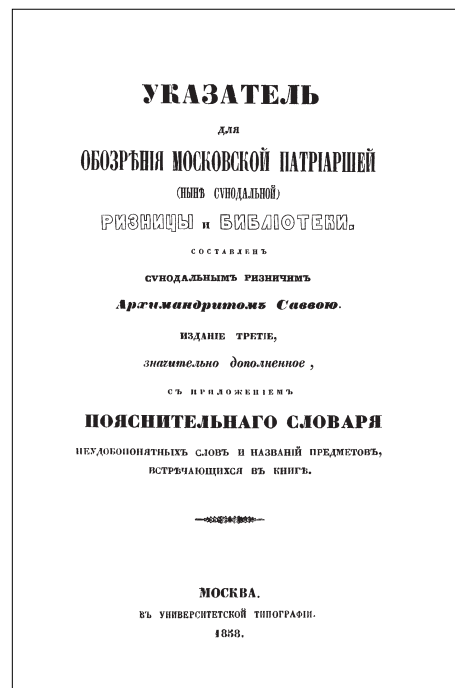
КРАТКИЕ ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ОТКРЫТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

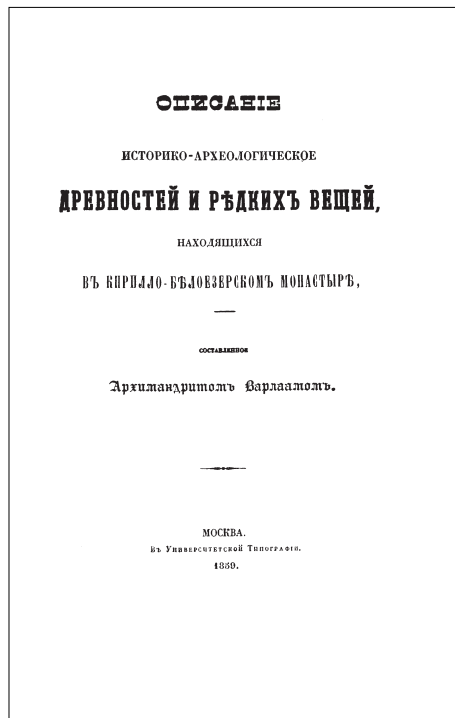
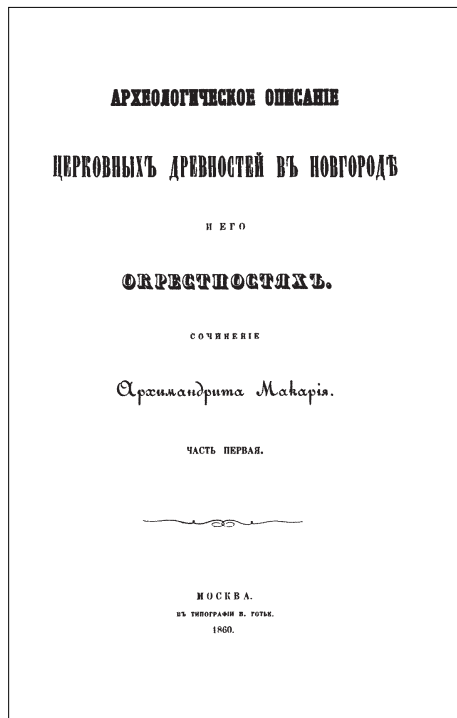
Устойчивый интерес к древнему русскому искусству возник в XIX веке. Этому способствовали два обстоятельства: активное развитие такой исторической дисциплины, как церковная археология, и рост собирательства, образование значительных государственных и частных коллекций. Труды Ф.И. Буслаева, И.Е. Забелина, Д.А. Ровинского, Г.Д. Филимонова, Е.К. Редина, А.И. Кирпичникова, Н.В. Покровского, А.И. Успенского, Н.П. Лихачева, Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова была создана наука об отечественных древностях, о художественных связях России с Византией, с южнославянскими и западноевропейскими странами, с христианским и отчасти мусульманским Востоком¹. Вместе с тем при главных епархиальных управлениях, в духовных академиях, а также у частных лиц образовались собрания икон, иллюстрированных рукописей, лицевого шитья, произведений прикладного искусства Древней Руси. Владельцами лучших частных собраний такого рода, за исключением, пожалуй, собраний М.П. Погодина и А.С. Уварова, были видные промышленные и финансовые деятели из старообрядческих семей, где почитание и собирание предметов церковного культа прошлых эпох опиралось на давнюю историческую традицию.

Уязвимостью коллекционирования и научного исследования памятников древнерусского изобразительного искусства до начала XX века было, однако, то, что собиратели собирали, а ученые изучали произведения, фактически не дававшие точного представления о живописи. Тысячи икон были записаны, поновлены или скрыты под массивными металлическими окладами, под вековыми наслоениями почерневшей олифы, копоти и пыли. По той же причине оставались недоступными для исследования древние стенные росписи. Вследствие этого изучение памятников получило крайне однобокое направление. Внушительные монографии известных авторов, толстые сборники исторических и археологических институтов и обществ, изданные в дореволюционное время, содержат необыкновенное количество разного рода описаний, каталогов, обзоров, публикаций архивных документов, статей по истории отдельных произведений, исследований по иконографии библейских и евангельских сюжетов, святых и мучеников, но вместе с тем в них отсутствуют развернутые стилистические оценки и художественный анализ изучаемых памятников.

Русская наука второй половины XIX и начала XX века занимала наряду с немецкой и французской ведущее положение в изучении сред-



Архимандрит Савва (Тихомиров), позже архиепископ Тверской и Кашинский. Указатель для обозрения московской Патриаршей ризницы и библиотеки... Издание третье. Москва, 1856. Книга поделена на два отдела, каждый из которых имеет свою пагинацию: I. Патриаршая ризница, II. Патриаршая библиотека. Свою пагинацию имеют «Пояснительный словарь неудобопонятных слов и названий предметов» и «Список великих князей и царей московских, а также всероссийских митрополитов и московских патриархов», которые приложены в конце издания. Художественные сокровища, представленные в указателе о. Саввы, настолько известны и значительны, что без них не обходится ни одна из «Историй русского искусства», которые издавались в XX столетии и издаются в начинающемся XXI веке



Наравне с «Указателем» синодального ризничего о. Саввы можно поставить только одно издание подобного характера: двухтомное «Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях» архимандрита Макария, позже архиепископа Донского и Новочеркасского (Москва, 1860). В двух частях этого монументального труда насчитывается более тысячи страниц. Вся новгородская художественная старина – иконы, монументальная живопись, шитье и многое-многое другое – получила у о. Макария исчерпывающее описание. Обзор ризниц и находящихся в них отдельных памятников вошел во вторую часть сочинения

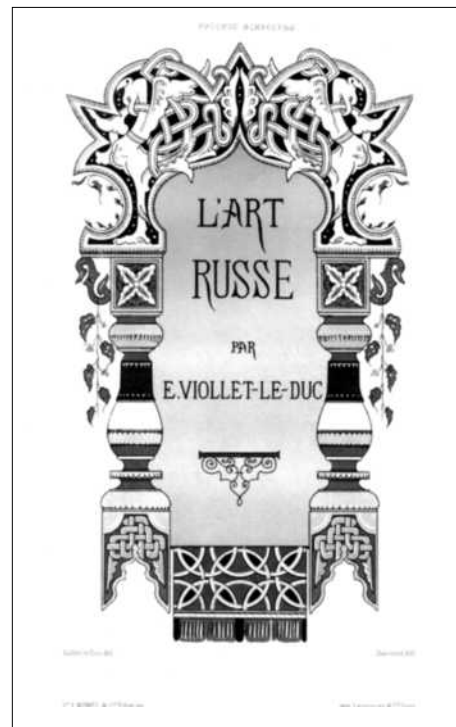
Архимандрит Варлаам. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре. Москва, 1859. Отдельный оттиск из «Чтений в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1859, кн. 3 (июль–сентябрь). Москва, 1859. Классическая и характерная для XIX века работа, дающая понятие о монастырских сокровищах в соборной церкви и ризнице. Последняя, по словам автора, считалась в XVIII веке второй по драгоценным вещам в России после ризницы Троице-Сергиевой лавры. Несмотря на то, что уже в XVIII веке многие ризничные вещи из Кирилло-Белозерского монастыря были перемещены в Москву и Петербург, а еще более уничтожены в самом монастыре в 1818, 1823 и 1830 годах, описание Варлаама раскрывает богатейшее собрание уникальных памятников искусства и старины. Ныне в монастыре находятся только жалкие остатки этого собрания, даже серебряная золоченая рака преподобного Кирилла 1643 года увезена в 1922 году в Оружейную палату Московского Кремля. На принадлежащем мне экземпляре автограф: «Его высокоородию А.А. Воробьеву от составителя. 10 декабря 1859 г.»

«Опись музея Новгородского земства» (1868) – первый научный каталог первого Новгородского музея. Издан на средства земства протоиереем Николаем Гавриловичем Богословским (1824–1892). Автор – известный краевед. Опубликовал около 50-ти работ, имеющих отношение к истории Новгорода и Новгородской губернии. Музей – подлинное творение о. Николая. Его официальное открытие состоялось в 1865 году. Епархиальное начальство «дозволяло» Н.Г.Богословскому осмотреть все монастыри и церкви Новгородской епархии и отобрать для музея археологические «памятники», которые не использовались в богослужении. По описи 1868 года в музее находилось более 600 предметов, в 1877 году их число перевалило за 2000. В числе наиболее ценных экспонатов музея был лицевой покров XVII века с изображением архиепископа Никиты. В 1878 году музей был закрыт постановлением нового состава Губернского земства, а о. Николай удален из Новгорода в уезд. В следующем году около 2000 предметов было перемещено в новосозданный Церковно-археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной академии. В ущербном виде первый новгородский музей просуществовал до 1918 года, когда на его руинах началось формирование новых новгородских музейных учреждений

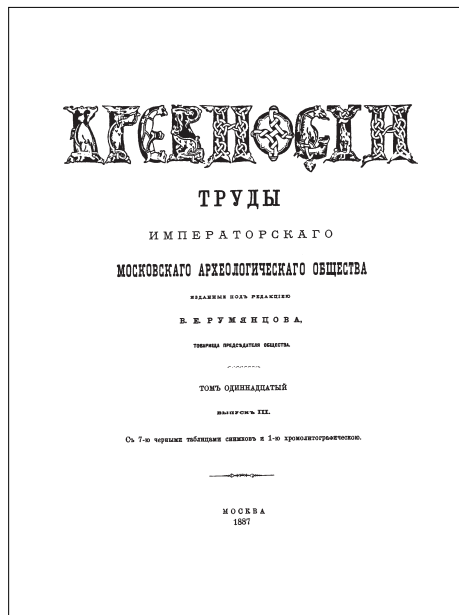
невековых церковных древностей. В России появились три таких капитальных труда, как «Евангелие в памятниках иконографии» Н.В. Покровского (1892), «Историческое значение итало-греческой иконописи» Н.П. Лихачева (1911) и «Иконография Богоматери» Н.П. Кондакова (в двух томах, 1914–1915). Н.П. Лихачев и Н.П. Кондаков опубликовали сотни византийских, южнославянских, греко-славянских и русских икон. Но широчайшая эрудиция ученых, их великолепное владение материалом, тончайшие методы исследования не в силах скрыть главного недостатка этих и других фундаментальных изданий – они ничего или почти ничего не сообщают о живописи произведений. Естественно, что о составе и художественной ценности большинства коллекций древнерусского искусства, существовавших в XIX веке, не приходится даже говорить. Наряду с отдельными выдающимися, как оказалось впоследствии, иконами они содержали массу посредственных вещей. Представление о древней живописи было приблизительным, а сведения о художниках – легендарными. Достаточно сказать, что в Москве не было ни одного сколько-нибудь известного коллекционера, который не насчитывал бы в своем собрании одну, а то и несколько икон письма Андрея Рублева. А ведь речь шла о мастере, подлинные произведения которого составляют одну из величайших редкостей даже теперь, когда, по-видимому, все значительные открытия в области древнерусской живописи могут считаться уже сделанными.

Совсем по-иному пришлось взглянуть на древнерусскую живопись в последнее десятилетие перед Октябрьской революцией, когда под влиянием увлечения чисто художественными ценностями была начата расчистка памятников искусства.

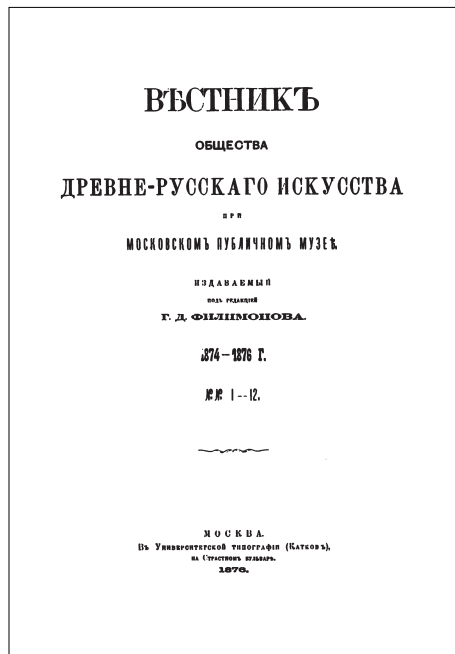
Удаление позднейших записей на иконах с целью открытия древней живописи практиковалось еще в середине XIX века². Этим занимались, например, многие профессиональные иконописцы в трех селах бывшей Владимирской губернии: в Холуе, Палехе и Мстере, а также выходцы из этих сел, переселившиеся в Москву и Петербург. Жители Холуя, Палеха и особенно Мстеры были как бы монополистами в области реставрации церковных образов³. В совершенстве изучив технологию и приемы древнерусских живописцев, они могли не только расчистить икону, но и на всех утраченных местах заново написать недостающие фигуры в стиле автора, чтобы икона производила видимость хорошей сохранности. Нередко изготавливались и подделки, которые сбывались за большие деньги богатому старообрядцу или собирателю. При посредничестве целой армии мелких торговцев иконами, «офеней» и иконописцев-старинщиков, расчищавших иконы, формировались известные собрания иконописи Н.П. Лихачева, С.П. Рябушинского, И.С. Остроухова. Бесконтрольная работа «суздальских богомазов» не гарантировала неприкосновенность древней живописи на иконах, поступающих в эти собрания. Реставраторы знали, что их заказчики больше всего ценят иконы новгородской школы. Поэтому большинство попадавших в их руки древних икон они расчищали «под Новгород»: утраченные и потертые места дописывали согласно их представлениям о стиле новгородских «писем», а затем в той же манере правили и другие пострадавшие части иконы. Если расчищавшаяся икона



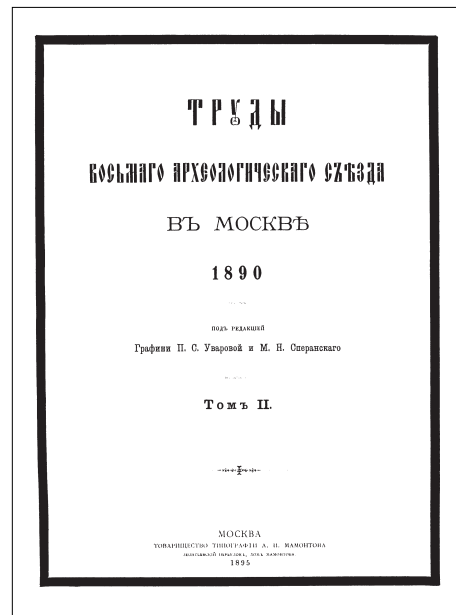
Книга Э. Виолле-ле-Дюка «Русское искусство» в переводе с французского академика архитектуры Н.В. Султанова (Москва, 1879). Знаменитый французский архитектор Виолле-ле-Дюк (1814–1879) никогда не был в России, и его знания о русском искусстве опирались только на русские экспонаты на всемирных промышленных выставках третьей четверти XIX века. Вольные реставрации готических соборов во Франции (Париж, Амьен, Руан, Лион, Пьерфон, Сен-Дени) уже при жизни архитектора-реставратора вызвали протест ряда общественных деятелей и представителей культуры. Тем удивительнее, что его поверхностная книжка о русском искусстве, полная измышлений и нелепостей, была переведена на русский язык под патронатом Художественно-промышленного музея во главе с его директором В.И. Бутовским и была, следовательно, рекомендована к изучению учениками художественно-промышленных училищ. Русская критика отозвалась на издание резко отрицательными рецензиями. Воспроизведена обложка французского издания книги. На титульном листе русского перевода автограф: «Борису Сергеевичу Шереметеву от глубоко уважающего переводчика. 30.IX.1882. Москва»



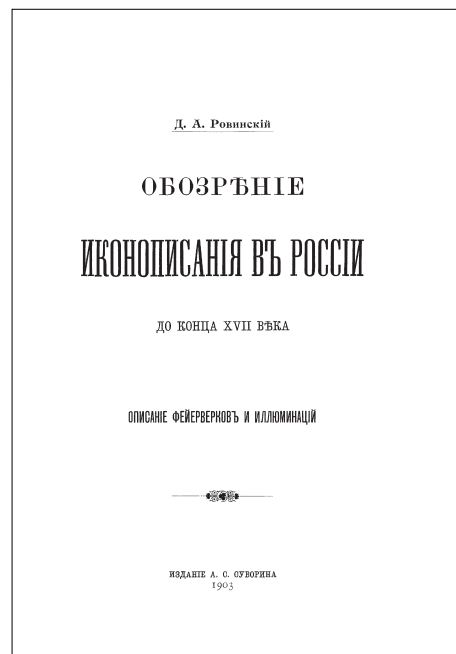
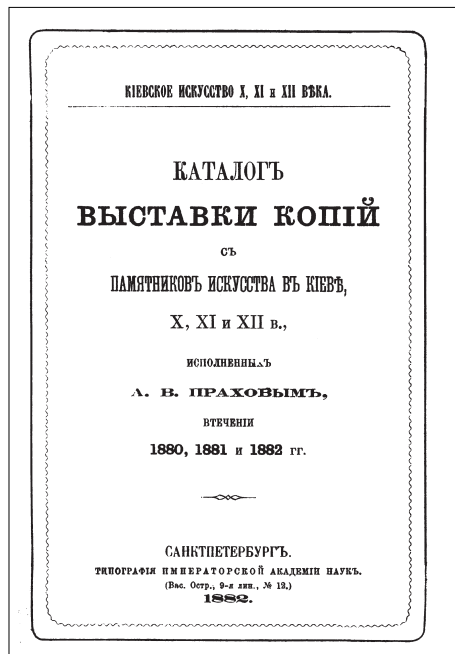
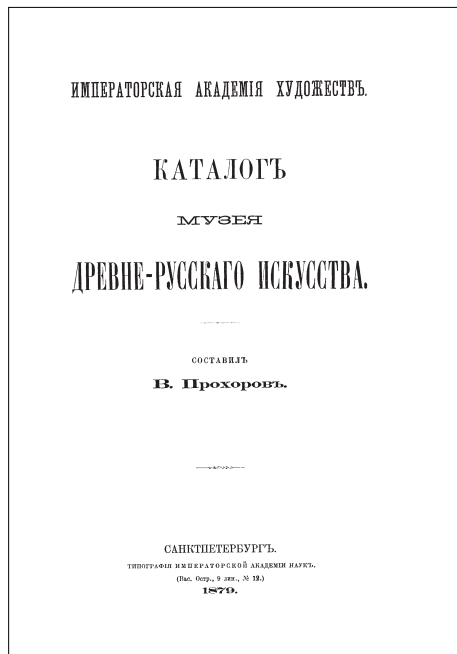
Под общим названием «Древности» с 1865 по 1916 год выходили «Труды императорского Московского Археологического общества». Всего вышло 25 томов в 43 выпусках. В «Древностях» опубликованы сотни статей и материалов, предметом которых были русские и византийские памятники изобразительного искусства. 3-й выпуск XI тома содержит, в частности, текст доклада А.В. Прахова «Киевские памятники византийско-русского искусства» (прочитан в Обществе 19 и 20 декабря 1885 года) с воспроизведениями мозаик из собора св. Софии и фресок XII века из Кирилловской церкви, открытых А.В. Праховым в 1880–1882 годах



Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. 1874–1876, № 1–12. Москва, 1876. Общество древнерусского искусства в Москве было основано в 1863 году по инициативе Ф.И. Буслаева, В.Ф. Одоевского, А.Е. Викторова и Г.Д. Филимонова. В 1877 году оно присоединилось к Обществу истории и древностей российских и фактически перестало существовать. Издавало «Сборники» (вышли в 1866 и 1873 годах) и «Вестник» (выходил в 1874–1876 годах). Наиболее активным членом Общества был Г.Д. Филимонов, которым опубликованы обширный очерк о Симоне Ушакове (1873) и «Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века» (1876). В «Вестнике» за 1875 год тем же Г.Д. Филимоновым была издана замечательная статья «Иконные портреты русских царей»



Археологические съезды в России начались в 1869 году в Москве и закончились съездом в 1911 году в Новгороде. Всего состоялось 15 съездов, которые проводились в Москве (дважды), Петербурге, Киеве (дважды), Казани, Тифлисе, Одессе, Ярославле, Вильне, Риге, Харькове, Екатеринославе, Чернигове и Новгороде. Запланированный 16-й съезд в Пскове не состоялся из-за Первой мировой войны. Инициатива проведения съездов принадлежала Московскому Археологическому обществу, которое в течение всей его истории возглавляли два человека: граф А.С. Уваров и графиня П.С. Уварова. Съезды готовились чрезвычайно тщательно, и соответственно месту проведения определялась их тематика. «Труды» съездов, которые были изданы в 45 книгах, насыщены массой разнообразного материала по изобразительному искусству. Именно в этих изданиях были опубликованы такие капитальные научные работы, как «Византийские церкви и памятники Константинополя» Н.П. Кондакова (1887), «Евангелие в памятниках иконографии» Н.В. Покровского (1892), «Церковь Успения пресвятой Богородицы в селе Волотове близ Новгорода» В.В. Сулова (1911). Археологические съезды являлись также местом общения ученых, делегированных из многих русских губернских и уездных городов, а частично и зарубежных научных центров

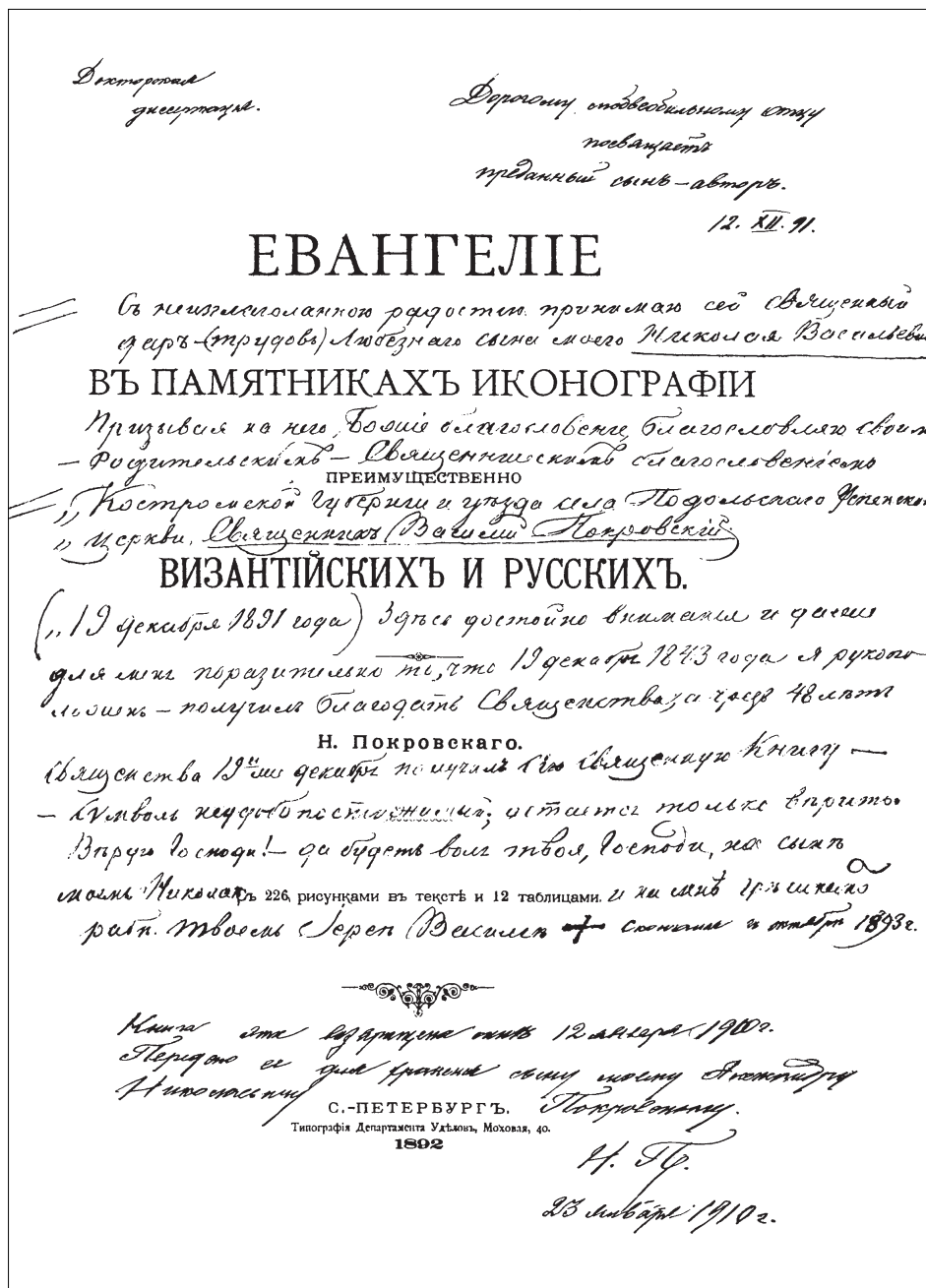


Императорская Академия художеств. Каталог Музея древнерусского искусства. Составил В. Прохоров. Санкт-Петербург, 1870. Музей древнерусского искусства при Академии художеств был первым по времени основания специализированным музеем такого содержания. Он создавался с 1856 по 1861 год усилиями двух лиц: профессора Академии И.И. Горностаева и, особенно, В.А. Прохорова, бывшего хранителем музея с 1861 по 1882 год. Зримым памятником академического музея остался каталог, составленный В.А. Прохоровым. Древнерусские иконы занимали в музее 3 и 4-й залы, а зал 5 был отведен для показа греческих икон и фрагментов фресок из афонских монастырей. Всего в музее находились на момент издания каталога около 500 русских и 100 греческих икон. В 1896 году состоялась передача экспонатов академического музея во вновь созданный Русский музей имени императора Александра III

Каталог выставки копий и калек с мозаик и фресок Софии Киевской, Михайло-Златоверхого монастыря и Кирилловской церкви в Киеве, исполненных А.В. Праховым в 1880–1882 годах и экспонированных в залах Университета в Петербурге в 1882 году. В каталог включено 202 воспроизведения. Несомненно, эта выставленная А.В. Праховым коллекция была самой представительной и эффектной из всех аналогичных экспозиций XIX и начала XX века. 110 копий исполнены с собственноручно расчищенных А.В. Праховым мозаик и фресок. В репродуцированном экземпляре на оборотной стороне обложки имеется надпись: «Глубокоуважаемому и дорогому Сергею Николаевичу Дурылину на память о Киеве от сына исследователя старины Киевской Руси Николая Прахова. Киев, 4 июня 1952 г.»

Д.А. Ровинский. Обзор иконописания в России до конца XVII века. Изд. 2. [Санкт-Петербург], издание А.С. Суворина, 1903. Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) начинал свою научную деятельность с публикаций о древнерусском искусстве. «Обозрение» – его первая крупная работа в этой области знания. Книга была издана в 1856 году, но по цензурным соображениям она вышла в сильно урезанном варианте. Суворинское издание восстановило подлинный текст сочинения. Ценность работы заключается в массе различных сведений об иконописи, полученных автором от старообрядцев-любителей, хранивших и передававших по наследству личные собрания древних икон и сведения из истории и технологии иконного дела в России. Особо Д.А. Ровинский выделял строгановскую школу иконописи как наивысшее достижение за все восемьсот лет русского искусства. XVII век благодаря хорошей документации представлен в книге наиболее полно. Несмотря на давность, книга Д.А. Ровинского и теперь часто используется исследователями, прежде всего теми, кто изучает последние столетия древнерусской живописи. Из друзей и современников Д.А. Ровинский был особенно близок к И.Е. Забелину, тоже немало сделавшему для верного освещения жизни русского народа в далеком прошлом.

Н.В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. Санкт-Петербург, издание Московского Археологического общества, 1892. Выдающийся труд профессора Санкт-Петербургской Духовной академии и директора Археологического института в Петербурге Николая Васильевича Покровского (1848–1917). До сих пор остается основополагающим исследованием новозаветной иконографии, неиссякаемым источником самых разнообразных сведений из евангельской истории греко-восточной Православной Церкви. Впервые издано как 1-й том «Трудов VIII Археологического съезда», состоявшегося в Москве в 1890 году. По времени появления в печати «Евангелие в памятниках иконографии» на два десятилетия опередило иконографические исследования Н.П. Кондакова и Н.П. Лихачева. Этим же автором было напечатано еще несколько значительных иконографических работ, а именно: «Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства» (1887), «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» (1890) и «Сийский иконописный подлинник» в четырех томах (1895–1897). «Евангелие в памятниках иконографии» переиздано в Москве в 2001 году. Мною воспроизведен титульный лист экземпляра из библиотеки Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, типографская обложка которого заслуживает специального внимания имеющимися на ней автографами. Рукою Н.В. Покровского в верхней части листа написано: «Докторская диссертация. Дорогому любвеобильному отцу посвящает преданный сын-автор. 12.XII.91» (фактический год издания). Далее: «С неизглаголанною радостью принимаю сей священный дар трудов любезного сына моего Николая Васильевича. Призывая на него Божие благословение, благословляю своим родительским священническим благословением. Костромской губернии и уезда села Подольского Успенской церкви священник Василий Покровский. 19 декабря 1891 года. Здесь достойно внимания и даже для меня поразительно то, что 19 декабря 1843 года я рукоположен – получил благодать священства, а чрез 48 лет священства 19-го же декабря получил сию священную книгу: символ неудобопостижимый; остается только верить – Верую, Господи! – да будет воля твоя, Господи, на сыне моем Николае и на мне,



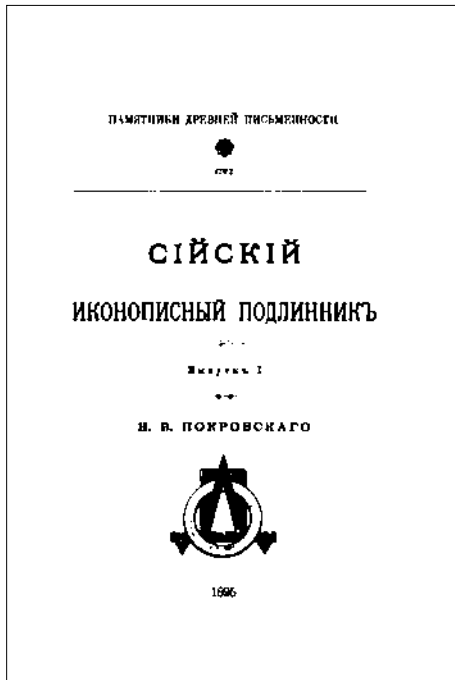
грешном рабе Твоем иерее Василие». Далее пометка рукою Н.В. Покровского: «† Скончался в октябре 1893 г.» Наконец внизу той же рукою: «Книга эта возвращена мне 12 января 1910 г. Передаю ее для хранения сыну моему Александру Николаевичу Покровскому. Н.П. 23 января 1910 г.» Ранее экземпляр принадлежал Н.Н. Воронину, о чем имеется его пометка на форзацном листе позднейшего переплета: «Н. Воронин. 1941» (библиотека Н.Н. Воронина после его смерти в 1976 году была передана в Музей имени Андрея Рублева)

принадлежала неизвестной школе, результаты расчистки могли быть плачевными: живопись «исправляли» в угоду вкусам собирателя, и, например, хорошая московская икона XVI века запросто выходила из мастерской реставратора-старинщика как новгородская икона XV века. Имея в виду многочисленные случаи порчи икон реставраторами, не сведущими в вопросах стиля, Д.В. Айналов в 1913 году с горечью писал: «...там, где наметка наших убогих по своим знаниям иконописцев и реставраторов пасует перед новым явлением живописи, они безжалостно счищают достоверную древнюю живопись»⁴. Несколько таких фактов получили широкую огласку, и, чтобы избежать порчи вещей, богатые коллекционеры стали организовывать реставрационное дело непосредственно в своих музеях⁵.

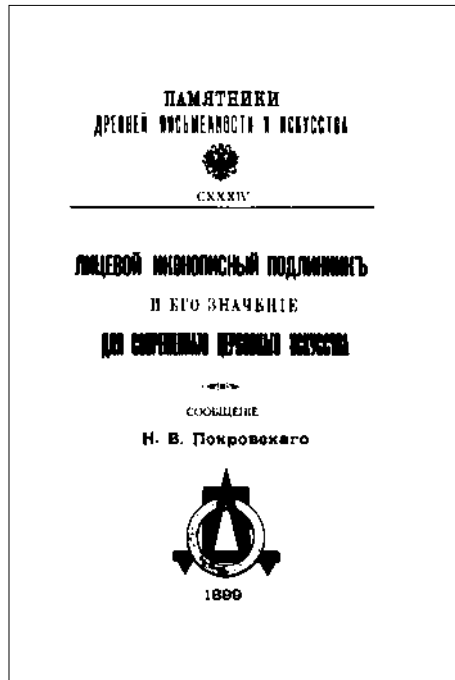
Долгое время оставалось не совсем ясно, кто был инициатором систематического раскрытия памятников древнерусской живописи, целью которого было не очередное производство редкости или древности, а восстановление памятника старинной живописи независимо от времени и места его происхождения. Первооткрывателями с одинаковой долей вероятности назывались С.П. Рябушинский и И.С. Остроухов. Публикация новых документов решила этот вопрос: С.П. Рябушинский приступил к коллекционированию икон в 1903 году, а И.С. Остроухов – около 1908 года⁶. Но между ними есть существенная разница. Крупный московский промышленник С.П. Рябушинский обладал неограниченными средствами – он усиленно скупал древние иконы у антикваров, и ему принадлежало, вероятно, самое значительное в Москве частное собрание подобного рода. Однако он не имел ясно поставленной цели собирательства, а приемы научно-стилистической оценки и классификации памятников были ему просто неведомы. Тщеславие, желание обогнать соперников по количеству древности и редкости приобретенных вещей были, кажется, основной движущей силой его деятельности как коллекционера. Еще важнее оказались религиозные убеждения, которые заставляли С.П. Рябушинского помещать отдельные старые иконы в построенные им старообрядческие храмы для использования их как предметов церковного культа. Не отставали от него в этом отношении⁷ и другие богатые коллекционеры: А.В. Морозов, П.И. Харитоненко, А.В. Мараева. Из аналогичных или близких по духу побуждений иконы собирали также купцы И.К. и Г.К. Рахмановы, А.И. и И.И. Новиковы, Е.Е. Егоров, старообрядческий священник Исаакий Носов. И только художник И.С. Остроухов представлял собой совершенно новый тип коллекционера. Он первый стал собирать иконы не как памятники церковной археологии, предмет моды или религиозного культа, а как произведения искусства.



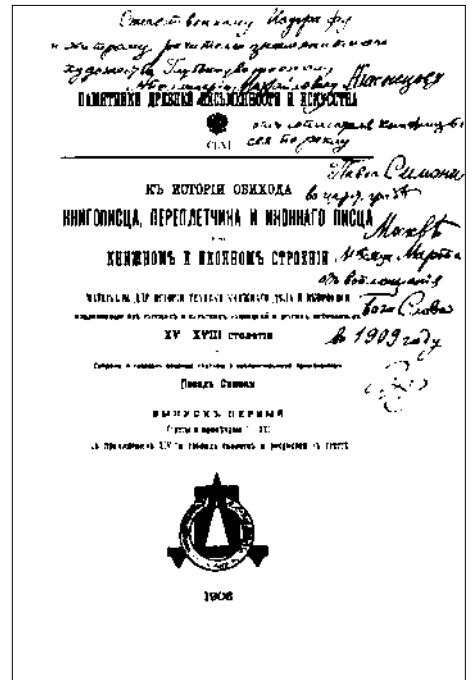
Графиня Прасковья Сергеевна Уварова, урожденная княжна Щербатова (1840–1924) – выдающийся организатор археологической науки, общественный деятель. После кончины в 1884 году А.С.Уварова стала его преемником на посту председателя Московского Археологического общества, и при ее непосредственном участии издавались все многочисленные и богатые по содержанию труды Общества: «Труды» девяти (VI–XV) Археологических съездов и их Предварительных комитетов, «Древности», «Материалы по археологии Кавказа» и другие. В 1917 году П.С.Уварова уехала в эмиграцию и скончалась в Югославии. К тридцатилетию пребывания графини Уваровой в должности председателя МАО был издан сборник статей ее почитателей – лучших представителей русской гуманитарной науки. Небесполезно заметить, что сборник заканчивается поздравительным письмом П.С.Уваровой от ее брата – тогда директора Российского Исторического музея



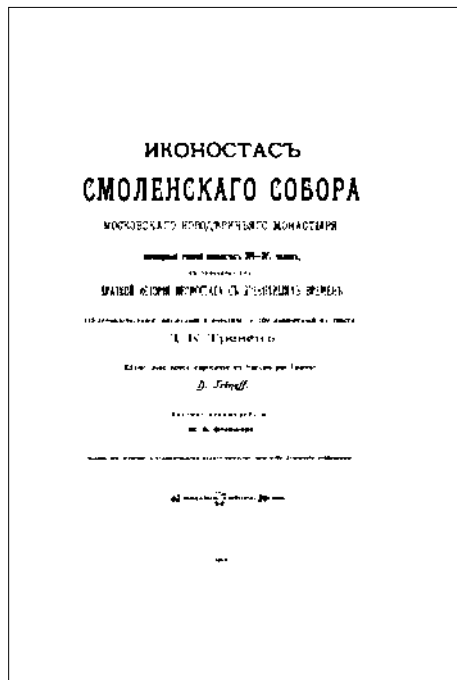
Н.В. Покровский. Сийский иконописный подлинник, выпуски I–IV. [Санкт-Петербург], издание Общества любителей памятников древней письменности и искусства, 1895–1897. Фундаментальное издание рисунков-образцов рубежа XVII–XVIII веков из книгохранилища Антониева-Сийского монастыря, автором которых был архимандрит этого монастыря старец Никодим (1692–1721). Издание вышло в серии Общества любителей древней письменности и искусства «Памятники древней письменности» (№ CVI, CXXII, CXXXIII, CXXXVI) с четырьмя приложениями, в которых были воспроизведены в натуральную величину наиболее интересные прорисы (1894–1897). Профессор Санкт-Петербургской Духовной академии Н.В. Покровский – подлинный первооткрыватель произведений древнерусского искусства, которые, как правило, изучались и публиковались им с истинно научной ответственностью. Его изданием «Сийского иконописного подлинника» ученые охотно пользуются и по сей день



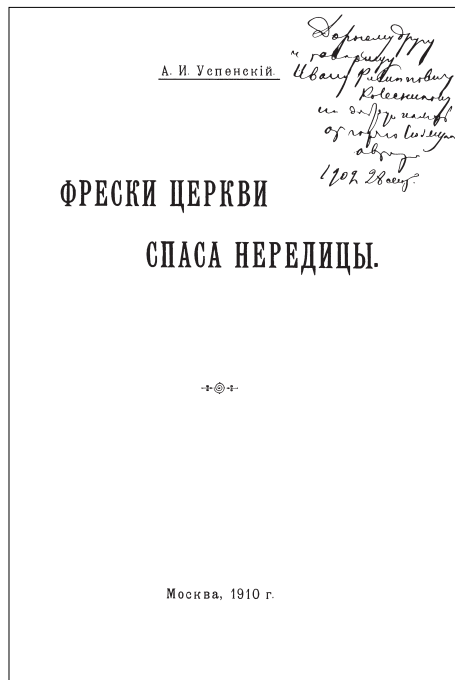
Н.В. Покровский. Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства. Петербург, 1899 (в серии «Памятники древней письменности и искусства», СXXXIV). Директор Археологического института в Петербурге Н.В. Покровский принял эстафету в изучении подлинника от Г.Д. Филимонова. Значительно раньше, чем Н.П. Кондаков, он оценил фундаментальную ценность лицевого подлинника при обучении иконописцев нового поколения и восприятию ими «правильных» иконографических изводов



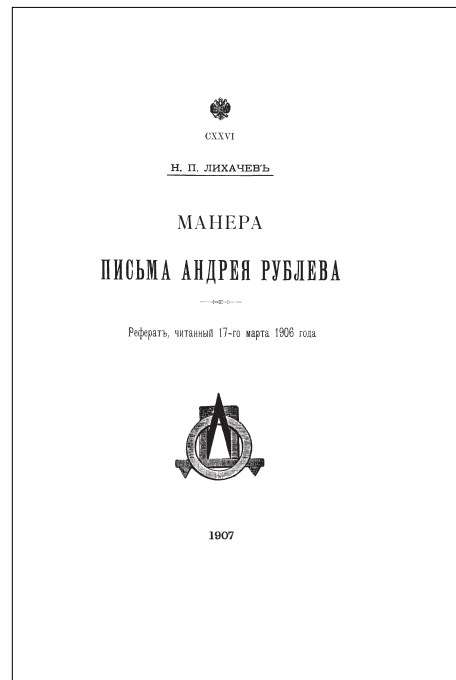
П. Сimoni. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. Материалы для истории техники книжного дела и иконописи... XV–XVIII столетий, вып. 1. Санкт-Петербург, 1906 (в серии «Памятники древней письменности и искусства», CLXI). Павел Константинович Симион (1859–1939) – известный филолог, библиограф и палеограф. Был сотрудником Музея палеографии (Музея книги, документа и письма) в Ленинграде. Придавал большое значение публикации источников по истории книгописания и иконописи. Названная здесь работа – лучший его научный труд, которым специалисты пользуются до сих пор. На обложке данного экземпляра автограф: «Отечественному изуграфу и хитрому рачителю знаменитного художества глубокоуважаемому Аполлинарию Михайловичу Васнецову от сописателя книжицы сея по реклу Павла Симион в царствующем граде Москве месяца марта от воплощения Бога Слова в 1909 году»



Д.К. Тренев. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. Образцовый русский иконостас XVI–XVII веков. С прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен... Издано при Церковно-археологическом отделе Общества любителей духовного просвещения. Москва, издание автора, 1902. Большеформатное, роскошно оформленное издание. На втором титульном листе – посвящение графу С.Д. Шереметеву. Д.К. Тренев – видный деятель вышеуказанного Общества любителей духовного просвещения, плодовитый автор и публицист, перу которого принадлежит и несколько книг в защиту гибнущих памятников церковной художественной старины. Издание иконостаса собора московского Новодевичьего монастыря – наиболее известное его сочинение. В этом иконостасе, созданном еще в конце XVI века и неоднократно возобновлявшемся, сохранилось немало икон и XVII века, написанных Симоном Ушаковым и Никитой Павловцем



А.И. Успенский. Фрески церкви Спаса Нередицы. Москва, 1910. Отдельный оттиск из I тома «Записок Московского Археологического института», который представляет собою «Очерки по истории русского искусства», составленные из лекций автора в Археологическом институте в 1908/09 академическом году. Хотя библиография Нередицы исчисляется многими десятками наименований, работа А.И. Успенского имеет свою ценность: здесь опубликовано около 150 фотоснимков с росписи, что намного больше, чем во всех других более ранних изданиях. Работа, однако, не претендует на академическую фундаментальность, так как она изначально мыслилась учебным пособием. На титульном листе дарственная надпись автора своему сослуживцу по Археологическому институту: «Дорогому другу и товарищу Ивану Филипповичу Колесникову на добрую память от горячо любящего автора. 1909 28 сент.»



Н.П. Лихачев. Манера письма Андрея Рублева. Санкт-Петербург, 1907. Одна из многочисленных публикаций ученого по древнерусской живописи, вызванная, кажется, первой расчисткой «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры В.П. Гурьяновым в 1905 году – «едва ли не единственного образа, более или менее достоверно принадлежащего кисти Андрея Рублева». Как всегда у Н.П. Лихачева, книга насыщена множеством материалов из области искусства и истории, что ставит фигуру Рублева в конкретную историко-художественную среду. Книга издана в серии Общества любителей древней письменности «Памятники древней письменности и искусства» (№ СХХХVI). Тираж 600 экземпляров



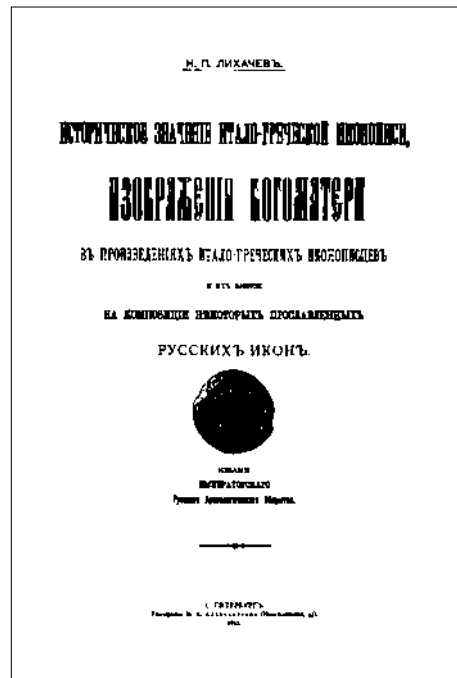
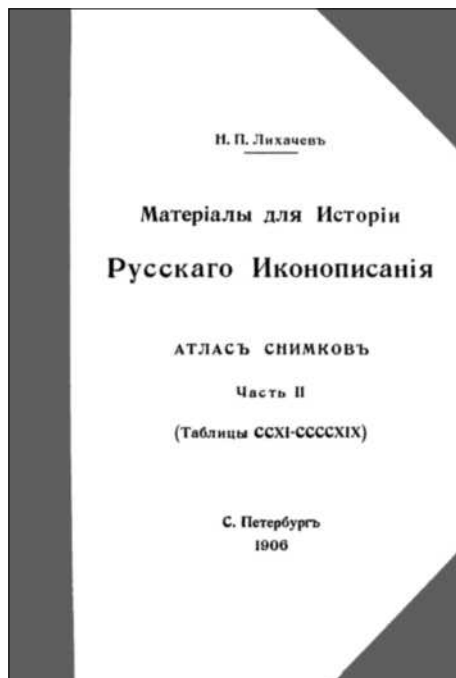
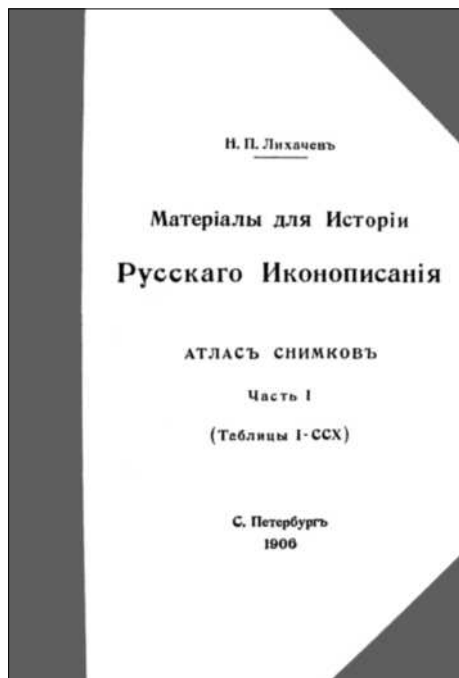
Николай Петрович Лихачев в Русском музее. Около 1925. Фото Н.П. Сычева. Этот случайный и технически несовершенный фотоснимок свидетельствует о глубоком интересе Н.П. Лихачева к русской иконе даже после продажи им своей коллекции Русскому музею. Он продолжал следить за новыми реставрационными открытиями и открывать для себя новые и новые красоты древней русской иконы

Собирательская деятельность И.С. Остроухова очень оживилась около 1910 года⁸. С этих пор все силы и средства, время и связи были употреблены им на создание коллекции иконописи, где были бы представлены все известные ему крупнейшие художественные центры Древней Руси в их лучших образцах. И.С. Остроухову посчастливилось во многом осуществить эту задачу. Его коллекция была не столь обширной, как у С.П. Рябушинского, но зато самой ценной среди частных собраний предреволюционного периода.

Широкая публика ознакомилась с расчищенными древними русскими иконами на двух выставках, состоявшихся незадолго до Первой мировой войны⁹. В декабре 1911 – январе 1912 года на Всероссийском съезде художников в Петербурге демонстрировались иконы из коллекций В.М. Васнецова, П.И. и В.А. Харитоненко, С.П. Рябушинского, Н.П. Лихачева и других собирателей¹⁰, а в феврале–мае 1913 года в Москве в здании Делового двора была открыта большая выставка древнерусского искусства в ознаменование 300-летия дома Романовых. Согласно каталогу московской выставки¹¹, имевшей особенно большой успех, на ней экспонировалось 147 произведений иконописи XIV–XVII веков. Подавляющая масса икон принадлежала частным владельцам, особенно С.П. Рябушинскому, который был фактическим организатором выстав-

ки и издателем ее каталога. Лишь четыре иконы были представлены учреждениями – Московским Археологическим институтом и Обществом любителей духовного просвещения. Эти цифры красноречиво говорят о том, кто задавал тон в коллекционировании расчищенных памятников иконописи. За исключением Новгорода, где еще в 1913 году открылся хороший епархиальный музей-древлехранилище¹², государственные учреждения и церковь отставали от энергичных собирателей. Лишь после московской выставки начались реставрационные работы в кремлевских соборах¹³, и по инициативе П.И. Нерадовского открылся отдел древнерусского искусства в петербургском Русском музее¹⁴.

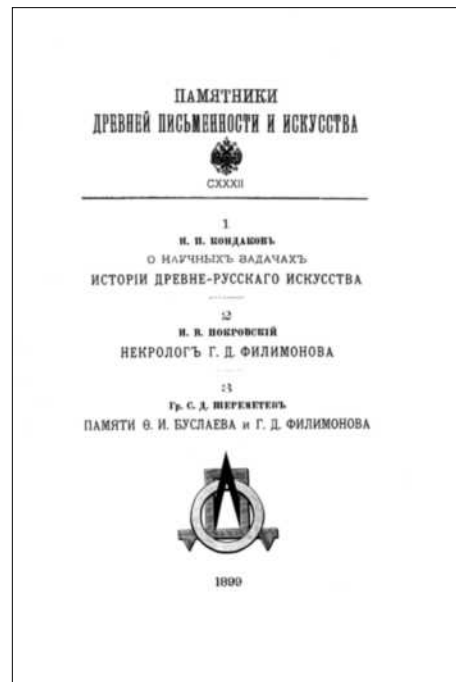
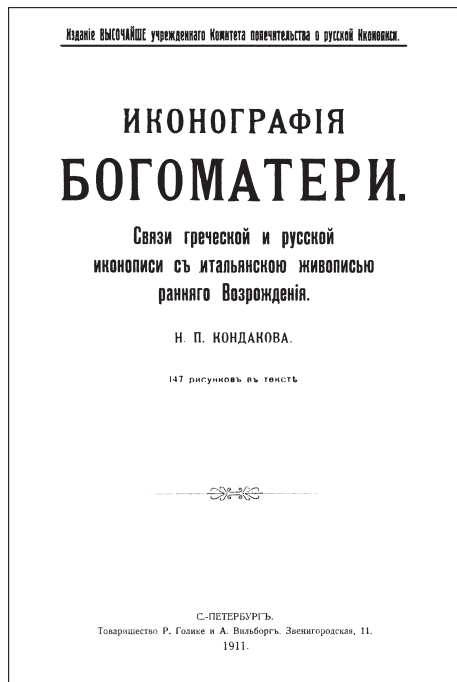
Московская выставка 1913 года изобиловала первоклассными экспонатами: очень старыми иконами «северных писем», великолепными новгородскими и московскими иконами XV–XVI веков, миниатюрными шедеврами строгановской школы XVI–XVII веков и произведениями царских мастеров XVII века. Публика, для которой до тех пор слово «икона» означало темный и даже не совсем ясный в своих очертаниях образ, находящийся непременно в храме или домашней молельной, изумленно взирала на подлинные произведения искусства. Они сияли всеми цветами радуги, их рисунок поражал своей точностью и выразительностью, в композициях ощущалась как вековая



Н.П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. I (таблицы I–ССХ) и ч. II (таблицы ССXI–СССХIХ). Санкт-Петербург, 1906. Фундаментальное издание, которым Н.П. Лихачев подвел предварительный итог не только своего собирательства греческих и русских икон, но и собирательства других коллекционеров из Петербурга и Москвы. В атласе опубликованы также многочисленные произведения книжной миниатюры, поскольку

автор справедливо полагал, что это всего лишь разновидность общего изобразительного искусства. Атлас не имеет задуманного пояснительного текста, и автором даны перечни таблиц с названиями и указаниями на место хранения воспроизведенных икон и миниатюр. Лихачевские «Материалы» остались самым дорогостоящим изданием дореволюционного периода и в этом отношении уступают первое место лишь «Византийским эмалям» Н.П. Кондакова (1892)

Н.П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. Санкт-Петербург, изд. имп. Русского Археологического общества, 1911. Титульный лист. Монументальное издание in folio, 464 иллюстрации в тексте и 14 фототипических таблиц, на которых помещены изображения Богоматери. Главный тезис этого колоссального сочинения раскрыт в его названии. Позже выяснилась порочность историко-иконографического исследования Н.П. Лихачева, поскольку открытие национальной русской иконописной школы показало независимость русских икон от творчества итало-критских иконописцев: русская иконопись началась на пять столетий раньше итало-критской и ее развитие шло в совсем другом направлении. Любопытно, что реферативное изложение темы Н.П. Лихачев сделал 15 января 1910 года в Обществе любителей древней письменности и искусства, и там же и тогда же состоялось сообщение Н.П. Кондакова на очень сходную тему, выросшее через пять лет в его знаменитую двухтомную книгу «Иконография Богоматери» (1914–1915)



Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург, изд. Комитета попечительства о русской иконописи, 1911. Не лишено интереса расхождение даты издания на обложке (1911) и титульном листе (1910). Поскольку реферат книги был доложен на заседании Общества любителей древней письменности и искусства 15 января 1910 года одновременно с рефератом Н.П. Лихачева, очевидно соревнование двух великих ученых,

стремившихся опередить друг друга с опубликованием большого, как им казалось, научного открытия. Увы! итальянские и итало-критские влияния на русскую иконопись XIV–XVI веков оказались мифом, что было доказано уже в предреволюционное время следующим поколением византинистов и историков русского искусства. Объективная несостоятельность выводов Н.П. Лихачева и Н.П. Кондакова заключалась в недостатке подлинных русских древних икон, настоящее открытие которых приходится уже на советское время

132-я книжка в серии «Памятники древней письменности и искусства», основанной в 1877 году гр. С.Д. Шереметевым и кн. П.П. Вяземским (одновременно с Обществом любителей древней письменности) и просуществовавшей вплоть до 1925 года, когда вышла 190-я книга «Памятников». Доклад Н.П. Кондакова «О научных задачах древнерусского искусства», прочитанный в одном из заседаний Общества и изданный в 1899 году, имел программное значение для личной научной биографии ученого и открывал пути для изучения древнерусского изобразительного искусства как искусства художественной формы. Вопреки мнению, что Н.П. Кондаков был глух к эстетике древнерусской и византийской иконы и предпочитал иконографию любой другой научной дисциплине, его доклад доказывает обратное. С этих именно пор началось новое отношение к художественному наследию Древней Руси как к истории художественных форм

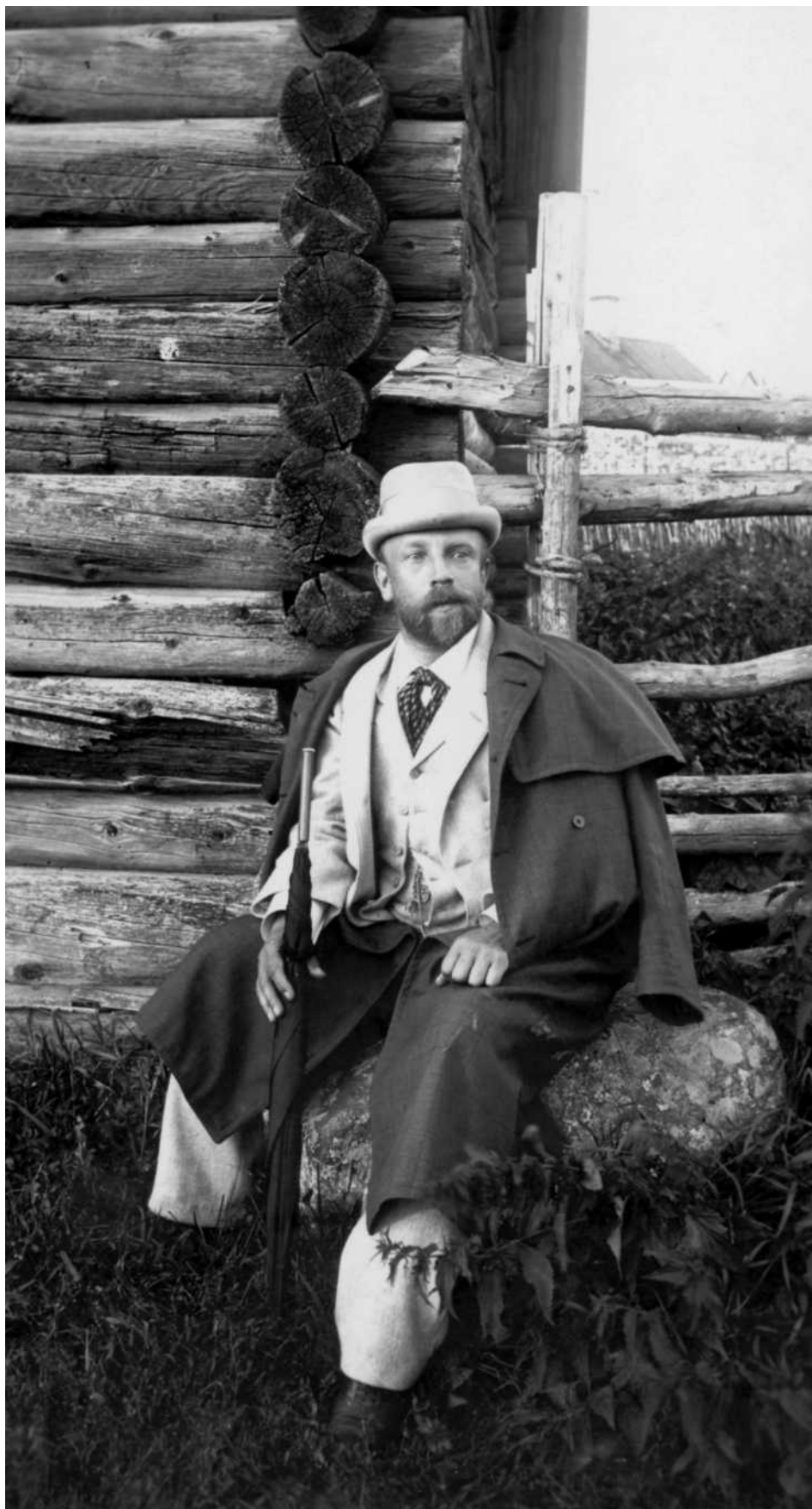
традиция, так и индивидуальное мастерство. Это была настоящая сенсация. Стало ясно, что русский народ – создатель яркого, волнующего искусства, и, несмотря на время, отделяющее XX век от XIV и XV, это искусство способно удовлетворить самого взыскательного художественного критика.

В следующем, 1914 году вышли в свет несколько тщательно подготовленных изданий, посвященных русской иконописи и в более широком плане – древней русской культуре. Это книга П.П. Муратова «Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова»¹⁵, три сборника «Русская икона»¹⁶ и обширный очерк о древнерусской живописи, написанный П.П. Муратовым для VI тома фундаментальной «Истории русского искусства», издававшейся И.Э. Грабарем¹⁷. В течение 1913–1916 годов были также опубликованы многочисленные статьи разных авторов о древних русских иконах, шитье и фресках в журналах «Старые годы»¹⁸, «София»¹⁹, «Аполлон»²⁰, «Светильник»²¹ и в других изданиях²².

Открытие древнерусской иконописи произошло несколько неожиданно, и она не сразу стала предметом изучения представителями академических учреждений, то есть учеными с исторической или иной специальной подготовкой. В 1910-х годах это была преимущественно тема для художественной критики. Не обошли молчанием иконопись и художники, которые были поражены чисто живописными красотами древних произведений. Всем этим была обусловлена особенность изучения древнерусской живописи в предреволюционный период. В это время господствовал преимущественно эмоциональный подход к памятникам искусства с неизбежно расплывчатыми суждениями, субъективными оценками, произвольной расстановкой акцентов. Правильно оценив русские иконы как выдающиеся произведения искусства, художественные критики отказались, однако, от позитивной оценки знаний, накопленных иконографической школой Н.П. Кондакова, Н.П. Лихачева и Н.В. Покровского. С их точки зрения, интерес к сюжетной стороне памятников древней живописи был заблуждением и лишь уводил от истинного понимания старого искусства. Наиболее четко эта мысль была выражена Н.М. Щекотовым в статье «Иконопись как искусство», где он критиковал Ф.И. Буслаева и представителей иконографической школы за их эстетическую «слепоту» и за созданную ими «вредную» систему, вследствие которой изучение древнерусского искусства зашло в тупик. «Подобно муравью, – писал Н.М. Щекотов о своих предшественниках, – с равным усердием несущему в свой дом и песчинку золота и гнилую щепку, с одинаковым вниманием изучали они в этом направлении и произведения высшей художественной ценности и жалкую мазню дере-



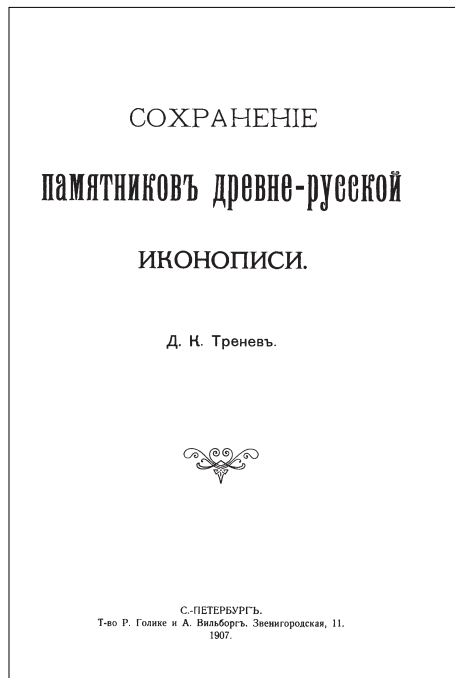
Никодим Павлович Кондаков в бытность его профессором Новороссийского университета в Одессе (1877–1887). К этому периоду его научной деятельности относятся экспедиция на Синай (1881), издание отчета об этой экспедиции (1882), поездка в Константинополь (1884) и публикация монографии «Византийские церкви и памятники Константинополя» (1887), выход на русском и французском языках книги «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (Одесса, 1876; Paris, 1886). Снимок сделан во Флоренции в 1882 году



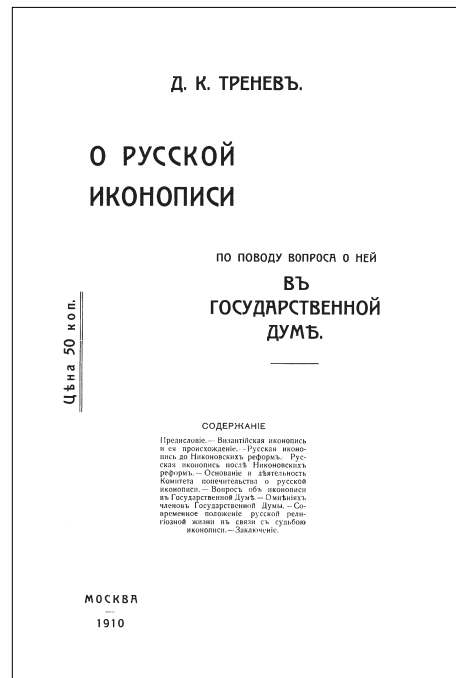
Владимир Васильевич Суслов (1857–1921). Академик архитектуры, реставратор, исследователь древнерусского зодчества. Профессор Академии художеств, активный сотрудник Археологической комиссии. В 1890-х годах изучал архитектуру церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. В 1911 году опубликовал книгу об этой церкви и ее росписи. Автор ряда изданий, посвященных искусству и архитектуре Древней Руси, из которых выделяется серия из четырех выпусков «Памятники древнерусского искусства» (1908–1912), где Л.А. Мацулевицем были изданы фрески Волотова. Научная ценность публикации волотовских фресок тем более велика, что эта выдающаяся роспись XIV века полностью разрушена в годы Второй мировой войны



Памятники древнерусского искусства, 1–4. Санкт-Петербург, издание имп. Академии художеств, 1908–1912. Издание задумано и осуществлено академиком В.В. Сусловым. Вышли четыре выпуска, в каждом из которых публиковались статьи о наиболее выдающихся произведениях архитектуры и живописи. В первых трех выпусках напечатаны статьи В.В. Суслова о фресках Нередицы с цветными воспроизведениями акварельных копий А.М. Браиловского, а в четвертом – обширная и прекрасно иллюстрированная статья Л.А. Мацулевича о фресках XIV века в церкви Успения Богородицы на Волотовом поле близ Новгорода. С этой публикации, а также с изданной в 1911 году книги В.В. Суслова о Волотове началось научное изучение волотовских фресок



Д.К. Трнев. Сохранение памятников древнерусской иконописи. Санкт-Петербург, 1907. Как известно, впервые об ужасающих условиях хранения памятников древнерусской живописи, прежде всего икон, заговорили на первом Всероссийском съезде художников в декабре 1911 – январе 1912 года. Но вопрос этот многих тревожил давно, и книжка Д.К. Трнева – яркое доказательство существовавшей проблемы. Автор был связан с духовной средой, но, с другой стороны, все его публикации звучат как обвинение в адрес церковных властей, никогда не заботившихся о сохранении своих древностей



Д.К. Трнев. О русской иконописи по поводу вопроса о ней в Государственной Думе. Москва, 1910. Содержанием этой замечательной по ясности изложения брошюры являются по существу две темы: деятельность Комитета попечительства о русской иконописи и необходимость принятия мер для охраны памятников иконописи в храмах и монастырях, иначе говоря закона, воспрещающего самовольное и бесконтрольное поновление или раскрытие икон представителями духовного ведомства. Автор этой книжки известен также по другим своим изданиям, которых, по нашему счету, не менее полутора десятков, в числе которых такие фундаментальные монографии, как «Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря» (1902) и «Серпуховской Высоцкий монастырь, его иконы и достопамятности» (1902)

Петр Петрович Покрышкин (1870–1922). Академик архитектуры (с 1909), ведущий специалист по охране и реставрации памятников императорской Археологической комиссии в 1902–1918 годах, член Российской Академии истории материальной культуры, член Петроградского отделения Коллегии по делам музеев и охраны памятников истории и культуры в 1918–1919 годах, председатель реставрационного подотдела Коллегии в Петрограде в 1918 году. В 1900 и 1902 годах дважды посетил Сербию и опубликовал монографию «Православная церковная архитектура XII–XVIII столетий в нынешнем Сербском королевстве» (Санкт-Петербург, издание имп. Академии художеств, 1906), где по его фотографиям были впервые воспроизведены многие памятники средневековой сербской живописи. В 1904–1907 годах совместно с К.К. Романовым и М.Е. Сунцовым разработал проект реставрации Ферапонтова монастыря и задолго до В.Т. Георгиевского опубликовал общие виды иконостаса и росписей в Ферапонтове. Издал иконы из Благовещенского собора Московского Кремля (Иконы московского придворного собора Спаса на Бору. СПб., издание высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи, 1913). Зимой 1918–1919 года принимал участие в решении реставрационно-организационных вопросов в Новгороде. В 1921-м самоустранился от всех должностей, уехал из Петрограда в Нижегородскую губернию и 18 февраля 1922 года скончался в сане протоиерея Тихонова женского монастыря в городе Лукоянове





Константин Константинович Романов (1882–1942) – видный исследователь древнерусской архитектуры и скульптуры. В 1905 году совместно с однокурсником по Академии художеств М.Е. Сунцовым под руководством П.П. Покрышкина принимал участие в обмерах древних зданий Ферапонтова монастыря (исследование опубликовано в 1908). К этому юношескому периоду его жизни относится публикуемая нами фотография. С 1911 года – секретарь и редактор «Трудов» Комитета попечительства о русской иконописи, в 1920-х годах – сотрудник Государственной Академии истории материальной культуры. Автор многочисленных работ по истории архитектуры, крестьянскому искусству и белокаменной скульптуре. В 1925 году опубликовал ценную историко-теоретическую статью «Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях», в 1934-м – статью об архитектуре и живописи XV века в Мелетове. В 1918 году входил в инспекционную группу Главмузея по оценке работ Комиссии И.Э. Грабаря в Новгороде, Владимире и Боголюбове

венского художника... Для исследователя из школы Буслаева было почти безразлично, какой материал... послужил для работы художника, какова эстетическая высота его произведения и с каким чувством он выполнил свой замысел... Единственным назначением собираемого иконографического материала было иллюстрировать историю религиозных идей. Достоинство произведения древнего искусства для русской ученой школы заключалось в совпадении данной трактовки сюжета с его идеальной схемой, составленной по подлинникам и найденным до того образцам»²³.

Высказывания Н.М. Щекотова представляли определенную опасность для объективного исследования древнерусской художественной культуры. Подобное отношение к итогам научной работы Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, Н.П. Лихачева и Н.В. Покровского разделяли и другие художественные критики. В действительности же метод иконографического исследования памятников исходил из объективной природы средневекового творчества, тесно связанного с воплощением церковных догматических учений. Без использования этого метода невозможно поставить изучение художественного прошлого на твердую историческую почву. Вместо того чтобы стремиться к синтезу иконографического и стилистического методов, худо-

жественные критики сознательно стали их размежевывать. Новое направление в его наиболее острых формах представляло такую же крайность, как и чисто иконографический метод, с осуждением которого выступали Н.М. Щекотов, Н.К. Рерих и другие защитники эстетическо-поэтического изучения иконы. Достойный ответ Н.М. Щекотову дал Л.А. Мацулевич²⁴. Он справедливо указал, что воззрения Ф.И. Буслаева на природу древнерусского искусства были обусловлены объективным состоянием изучения этого искусства в середине XIX века и осуждать Ф.И. Буслаева столь же бесполезно и бессмысленно, как негодовать на историю за то, что она допускает принцип постепенного накопления знаний. Д.В. Айналов, который имел все основания причислять себя к ученым школы, возбудившей протестующий манифест Н.М. Щекотова, особенно ясно почувствовал фальшивое положение отрицателей классической русской науки. Не без насмешки он заметил²⁵, что новейшие критики, «ознакомившись поближе» с трудами тех, кого они критикуют, «надо полагать, поймут, что... они сами выросли на том дереве, ветви которого они рубят так младенчески резво».

Художественные критики изучали древнерусскую живопись в отрыве от исторических условий, в которых она развивалась, и это зачастую приводило к ее неверному истолкованию. П.П. Муратов, например, утверждал: «...русская фреска и икона являют редкий

пример искусства чистого, имеющего весьма малую связь с жизнью, питающегося из себя, живущего и развивающегося в собственных традициях»; «...икона и фреска почти никогда не изображают жизни, оставаясь воплощением религиозных, поэтических и чисто живописных идей»²⁶. Неконкретное, идеалистическое истолкование древнерусской живописи П.П. Муратовым вполне соответствовало духу времени. Официальная власть, предчувствуя падение режима, насаждала в стране открыто реакционную обстановку. Она всячески стремилась убедить общество в том, что искусство, а тем более древнее, не является формой общественного сознания и оно, следовательно, не может быть истолковано как форма отражения народной жизни. Как только логика начинала требовать от П.П. Муратова обращения к исследованию причинных связей искусства с жизнью, предмет сознательно затуманивался, и существо дела подменялось красотой, часто ни к чему не обязывающей фразой.

Лишь однажды, в годы политического кризиса, была сделана попытка объяснить мажорную красочность иконы и ее особые психологические качества исходя из условий древнего быта, политической и религиозной жизни русского народа. Князь Е.Н. Трубецкой, видный философ, профессор Московского университета, откликнулся на сенсационное открытие подлинной иконописи серией талантливых публичных лекций, напечатанных затем в виде отдельных брошюр и статей²⁷. Для Е.Н. Трубецкого икона, в отличие от многих других современных ему авторов, важна именно своей «захватывающей» жизненностью. Она – почти непосредственный отклик на драматические столкновения страстей, на «вакханалию животных инстинктов», на дикие ужасы вражеских нашествий и домашних усобиц, известиями о которых переполнены русские летописи. «...У нас в старину, – говорил Е.Н. Трубецкой, – дни тяжелых испытаний были общим правилом, а дни благополучия – сравнительно редким исключением». Как средство противостоять стихии убийства и ненависти, разобщающей народы, русская икона, по Е.Н. Трубецкому, вырабатывала исключительные понятия соборности, храмового единения, покоя, сердечной жалости, умиротворения и радости, и эти понятия были выражены в красках, рисунке и композиции. Этот новый закон жизни, воплощенный чисто формальными средствами («умозрение в красках»!), – высшая духовная сила. Она не согласуется с существующим порядком вещей, учит и наставляет всех желающих, приобщает человека к добру и красоте. Такова основная мысль Е.Н. Трубецкого. Она получила широкое распространение, повлияла на взгляды даже таких выдающихся ученых, как П.А. Флоренский. Это объясняется многими верными наблюдениями Е.Н. Трубецкого над идейным миром иконы. Лекции Е.Н. Трубецкого замечательны также тем, что произведения древнего искусства не являются для него предметом отвлеченно-схоластических исследований или морфологических построений: ему далеко не безразлично, что интерес к художественному прошлому России совпал с началом мировой войны, в пекле которой гибли миллионы людей. Однако идеалистические представления Е.Н. Трубецкого об истоках формального совершенства русской иконописи содержат и немало мистики, часто направленной в сторону чистого богословия.



П.П. Покрышкин, К.К. Романов. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. Санкт Петербург, издание имп. Археологической комиссии, 1908 (отдельный оттиск из «Известий Археологической комиссии», вып. 28. Вопросы реставрации, вып. 2. СПб., 1908). Первая научная публикация архитектуры и художественных памятников Ферапонтова монастыря, являющаяся одновременно базовой документацией для комплексной реставрации ансамбля, осуществленной в 1905–1928 годах. Здесь впервые опубликованы общие виды древнего иконостаса и стенной росписи 1502 года в соборе Рождества Богородицы, исполненных Дионисием, и точно воспроизведена летописная надпись 1502 года (в главе «Стенопись собора и время его построения»). Любопытно, что уточненное чтение этой надписи было предложено, согласно примечанию к этой главе, В.Т. Георгиевским, что дает основание думать, что последний задумал свое исследование о росписях в Ферапонтове почти одновременно с работами П.П. Покрышкина и К.К. Романова. Наряду с более ранней книгой И.И. Бриллиантова по истории Ферапонтова монастыря (1899) и более поздней монографией В.Т. Георгиевского (1911) публикация П.П. Покрышкина и К.К. Романова входит в число основных дореволюционных исследований Ферапонтова монастыря и его историко-художественных памятников



Василий Тимофеевич Георгиевский (1861–1923). Родом из духовной семьи в городе Судогда Владимирской губернии. После Владимирской Духовной семинарии обучался на Церковно-исторической кафедре Киевской Духовной академии (1881–1885). В дореволюционное время служил преимущественно по духовному ведомству во Владимире, Киеве и Петербурге (с 1907 года), после революции был приглашен И.Э. Грабарем в Комиссию по охране и раскрытию памятников древней русской живописи (1918), в 1919 – сотрудник Главного архивного управления в Петрограде, в 1919–1923 – хранитель Оружейной палаты в Московском Кремле. Умер в Москве и погребен на Даниловском кладбище. Автор многочисленных работ по церковной археологии, связанных преимущественно с историей церковных древностей во Владимирской губернии. С 1902 года – сотрудник, а затем и член Комитета попечительства о русской иконописи, в котором много общался с С.Д. Шереметевым и Н.П. Кондаковым. Опубликовал множество разнообразных статей в газетах и журналах и около десяти книг. Одним из первых напечатал общий очерк истории древнерусского искусства в приложении к русскому переводу книги Ш. Байе «История искусств» (Киев, 1902). В 1913–1915 годах читал лекции по истории древнерусского искусства в Институте истории искусств графа В.П. Зубова (Петербург). Известность В.Т. Георгиевского в научных кругах связана прежде всего с изданной им книгой «Фрески Ферапонтова монастыря» (1911), которая ввела в историю древнерусской живописи ранее неизвестные росписи 1502 года, исполненные выдающимся московским мастером рубежа XV–XVI веков Дионисием. На смерть В.Т. Георгиевского откликнулись Д.В. Айналов, Н.П. Сычев и В.Н. Нечаев в заседании Зубовского института 19 мая 1924 года, а также А.И. Анисимов, собиравшийся, кажется, написать специальную большую работу о В.Т. Георгиевском (в его архиве сохранились тезисы этого сочинения)

Издание Высшего учебного Комитета
по попечительству о русской иконописи.

ФРЕСКИ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

В.Т. Георгиевского

ФРЕСКИ СОБОРА РОЖДЕСТВА
ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В ФЕРАПОНТОВОМ МОНАСТЫРЕ



ФРЕСКИ ПАНСЕЛИНА

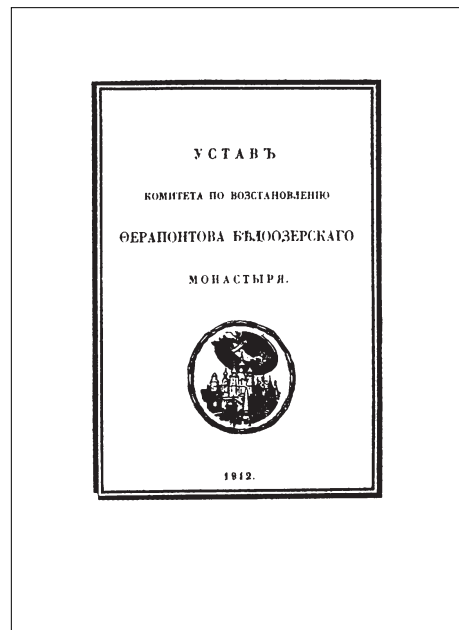
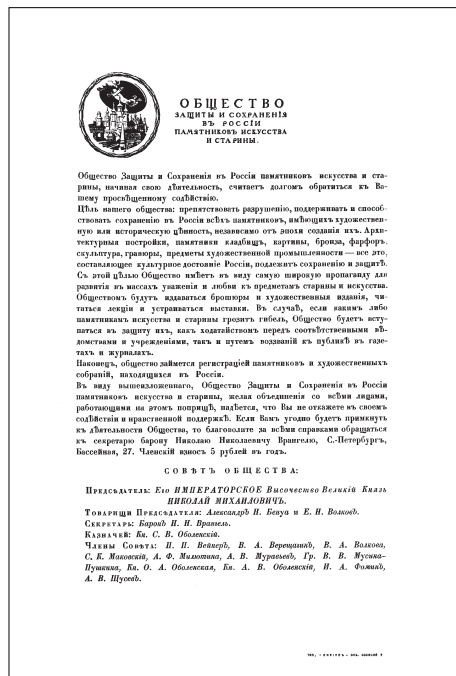
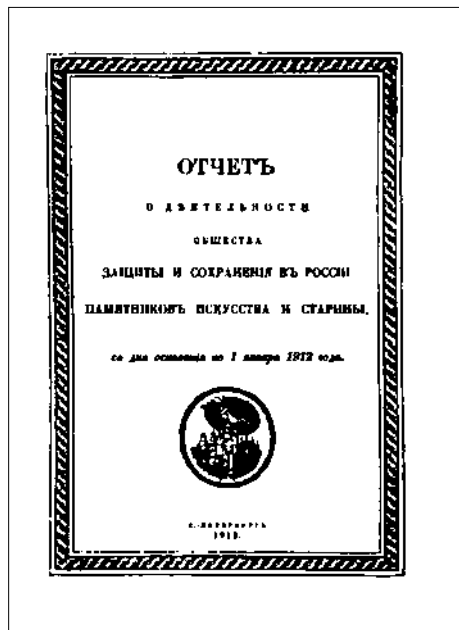


В.Т. Георгиевский

Книга В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря», издание высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи (Петербург, 1911). Обложка издания по рисунку В.М. Васнецова. Одна из замечательнейших книг своего времени, сделавшаяся почти знаковой благодаря публикации росписей Дионисия в Ферапонтове, исполненных им и его сыновьями в 1502 году. Впервые фрески Дионисия были глухо упомянуты И.И. Бриллиантовым в 1899 году в его монографии о Ферапонтовом монастыре, и, по всей вероятности, это упоминание натолкнуло В.Т. Георгиевского на изучение, а потом и на издание ферапонтовских фресок. Мифическая фигура выдающегося московского художника Дионисия обрела в этой книге полнокровную жизнь. Сто лет тому назад Ферапонтов монастырь не был легко доступным местом, поскольку находился в самом дальнем углу обширной Новгородской епархии. Посещение Ферапонтова входило, однако, в обязанности В.Т. Георгиевского как помощника наблюдателя церковно-приходских школ Училищного совета Святейшего Синода (известно, что он был в Ферапонтове в 1907 году). «Фрески Ферапонтова монастыря» появились в исключительно удачное время и на волне бурно развивавшегося интереса к русской церковной старине получили всеобщее признание. Книга до сих пор является единственной научной публикацией фресок

Книга В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» (Петербург, 1911). Второй титул книги по рисунку Д.С. Стеллецкого. Вверху уточненное название книги: «Фрески собора Рождества пресвятой Богородицы в Ферапонтовом монастыре», внизу указано время и место исполнения рисунка: «Д. Стеллецкий. 1911. Ракша». Имение Ракша, принадлежавшее Безобразовым, находилось в Тамбовской губернии неподалеку от города Моршанска, где Д.С. Стеллецкий и его друзья В.А. Комаровский и Ю.А. Олсуфьев с женою С.В. Олсуфьевой-Глебовой гостили летом 1911 года. Композиция двух ангелов, держащих в руках собор Рождества Богородицы, сделала настолько известной, что она способствовала популярности книги В.Т. Георгиевского, а впоследствии вошла даже в печать Музея фресок Дионисия в Ферапонтове: рисунком этой печати снабжены все издания музея. Небесполезно сказать, что монография В.Т. Георгиевского была издана на средства Комитета попечительства о русской иконописи, находившегося под личным покровительством Николая II. Ее публикации содействовал также председатель Комитета граф С.Д. Шереметев

В.Т. Георгиевский. Фрески Панселина в Протате на Афоне. Санкт-Петербург, издание имп. Русского Археологического общества, [1913]. В.Т. Георгиевский, автор «Фресок Ферапонтова монастыря» (1911), трижды, в 1911, 1912 и 1913 годах, посещал Афон с целью выяснить сохранность, подлинность и стиль древних фресок собора в Протате, исполненных, как стало известно уже в наше время, между 1282 и 1328 годами. Путешествовавший вместе с В.Т. Георгиевским Л.Д. Никольский сумел заснять эти монументальные росписи и тем самым обеспечить не только издание фресок в Карее, но и обогатить своими снимками выставку, состоявшуюся в Петербурге при Всероссийском съезде художников зимою 1911/12 года. Экспедиции В.Т. Георгиевского и Л.Д. Никольского финансировались Русским Археологическим обществом и великим князем Константином Константиновичем. Панселин – фигура мифическая и к росписям Протата никакого отношения не имеющая, но фотосъемка и издание подлинной росписи начала XIV века на Афоне явились научным подвигом со стороны В.Т. Георгиевского и Л.Д. Никольского



Отчет о деятельности Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. Общество существовало в Петербурге с 1910 по 1917 год. Основано по инициативе сотрудников журнала «Старые годы». Секретарем Общества был барон Н.Н. Врангель. Цель Общества заключалась в том, чтобы «препятствовать разрушению, поддерживать и способствовать сохранению в России всех памятников, имеющих художественную или историческую ценность независимо от эпохи создания их». Общество деятельно поддерживало реставрацию Ферапонтова монастыря, Батуриного дворца, собора в Ямбурге, Триумфальных ворот в Иркутске. На 1912 год, согласно «Отчету», в Обществе состояло 389 членов, включая коллективное членство. В Общество входили все сколько-либо заметные люди искусства и культуры, в частности А.И. Анисимов, новгородский архиепископ Арсений, А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, М.В. Добужинский, В.П. Зубов, А.Ф. Кони, С.А. Кусевицкий, Е.Е. Лансере, В.Д. Набоков, П.И. Нерадовский, Ю.А. Олсуфьев, П.П. Покрышкин, К.К. Романов, Н.И. Репников, Д.С. Стеллецкий, Д.И. Толстой, И.А. Фомин, Б.И. Ханенко, А.В. Щусев и др. Аристократические дома были представлены сразу несколькими лицами. Общество имело отделения в Смоленске, Туле, Казани, Вильно, Ростове Ярославском

Рекламный листок с программой Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. Из февральского номера журнала «Старые годы» за 1911 год

Устав Комитета по восстановлению Ферапонтова Белозерского монастыря. СПб., издание Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, 1912. Редкая четырехстраничная брошюра в синей обложке. Предшествовала известному «Обращению» и «Воззванию» 1914 года. Любопытен состав Комитет, куда входили два князя Оболенских – Алексей Васильевич и Сергей Васильевич, предок которых, Ростовский архиепископ Иоасаф, был, по всей вероятности, строителем собора Ферапонтова монастыря (1490) и заказчиком его иконостаса (около 1490) и фресок (1502), исполненных Дионисием и его артелью. Здесь присутствуют четыре духовных лица: архи-

епископ Новгородский и Старорусский Арсений, в епархии которого находились Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри, игуменья Леушинского монастыря Таисия, игуменья Ферапонтова монастыря Серафима и протопресвитер Военного и Морского духовенства Г.И. Шавельский. Состав комитета вообще блещет известными именами: П.И. Нерадовский, П.И. Харитоненко, граф С.Д. Шереметев, Новгородский губернатор В.А. Лопухин, автор книги «Фрески Ферапонтова монастыря» В.Т. Георгиевский, светлейший князь М.К. Горчаков, княгиня О.А. Оболенская, графы Д.А. Олсуфьев и П.С. Шереметев, директор Археологического института в Петербурге Н.В. Покровский, художники Н.К. Рерих и Д.С. Стеллецкий, архитекторы И.А. Фомин и А.В. Щусев, представители императорской Археологической комиссии П.П. Покрышкин и К.К. Романов, которыми еще в 1908 году был опубликован отчет по исследованию древних зданий Ферапонтова монастыря. В Комитете отсутствует И.И. Бриллиантов – автор единственного полного исторического очерка о Ферапонтовом монастыре (1899). Устав Комитета утвержден архиепископом Арсением 5 апреля 1912 года и явился в дореволюционное время первым официальным документом, определившим задачи восстановления архитектурных памятников XV–XVIII веков в Ферапонтове

ВОЗЗВАНИЕ.

Православные христиане!

В Новгородской Епархии находится древний Ферапонтов Белозерский Монастырь, основанный в конце 14-го столетия Преподобным Ферапонтом. В монастырь принадлежат мощи Преподобного Мартина. Постепенно Монастырь лишился своих угодий, не имеет сейчас ни средств, ни доходов, храмы его находятся на краю разрушения, стены дали трещины, доходившие до купола, иконы проваливаются, росписи пропадали, между тем, Собор и церкви Ферапонтова Монастыря редчайшие памятники древней Руси, построенные в 15-й век лучшие русскими мастерами. Внутри собор расписан иконостасом, Дионисием с сыновьями самыми знаменитыми мастерами своего времени, расписанными несколько Церквей в Московских монастырях, а также Успенский Собор в Московском Кремле, но ни одна из этих росписей не дожила до наших дней и только одна в России роспись Собора Ферапонтова Монастыря сохранилась нетронутой.

Не дайте, православные, погибнуть древним памятникам украшению нашей Родины, дайте закончить начатую работу, Помогите письменно, и Ваша лепта сохранит и спасет для России единственный по своей красоте иконостас Собора, долженствующий служить образцом бывшей высоты русского творчества для наших будущих поколений.

Типографско-лит. фабрика «Стр.» Рыбинск, 10.

ДЛЯ СБОРНЫХ БЛАГОДЕ.

НА ВОЗСТАНОВЛЕНИЕ
ДРЕВНЯГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА
БЕЛОЗЕРСКАГО
МОНАСТЫРЯ.



КОМИТЕТЪ ПО ВОЗСТАНОВЛЕНІЮ ФЕРАПОНТОВА БЕЛОЗЕРСКАГО МОНАСТЫРЯ.

А К Т Ъ.

1914 года Апрель мѣ. нижеподписавшіе составили сей актъ о томъ, что согласно опредѣленію Святейшаго Синода отъ 25—31 Января 1914 г. № 804, 13 Апрѣля была произведена въ церкви

сборъ въ пользу Ферапонтова Белозерскаго Монастыря, при чемъ, при подсчетѣ денегъ, оказалось всего собрано _____ руб. _____ коп.

Настоятель

Церковный Староста

Примечаніе. Покоритѣльная просьба, актъ сей съ собранными деньгами доставить въ Духовный Консисторіи и синодальнымъ канцеляріямъ, для представленія по принадлежности.

Обращеніе къ о. Настоятелю

Комитета по восстановленію Ферапонтова Белозерскаго Монастыря.

Ваше Высокопреподобіе!

Препровождаю при семъ воззваніе о сборѣ на Ферапонтовъ Белозерскій Монастырь, каковой сборъ, какъ рѣшено опредѣленіемъ Святейшаго Синода отъ 25—31 Января произведетъ 13 апрѣля сего года, покоритѣльно прошу Васъ, передъ сборомъ, огласить воззваніе (т.е. текстъ, коего отпечатанъ на оборотѣ) и оказать все Ваше содѣяніе, чтобы сборъ сей имѣлъ его особаго значенія, была успешна.

На сдѣланныя пожертвованія по предѣлу въ 1913 году лишь фундаменты подъ Соборъ Рождства Пречистаго Богородицы, Церковь Преподобнаго Мартина и колокольню, каковыя работы были произведены съ большимъ трудомъ и тщательностью.

Въ настоящее время необходимо перестать крышу Собора, устроить печи, отопленіе и поддержать въ сохранности бесцѣнная фреска, на что Комитетъ совершенно не имѣетъ больше средствъ. Разрѣшеніе Святейшаго Синода произвестъ всероссійскій сборъ указываетъ достаточно сколь велико общественное значеніе Ферапонтова Монастыря, какъ памятника древности.

Привому Вашъ отъ лица Комитета за исполненіе сей просьбы, свою искреннюю и глубокую благодарность.

Предсѣдатель Комитета

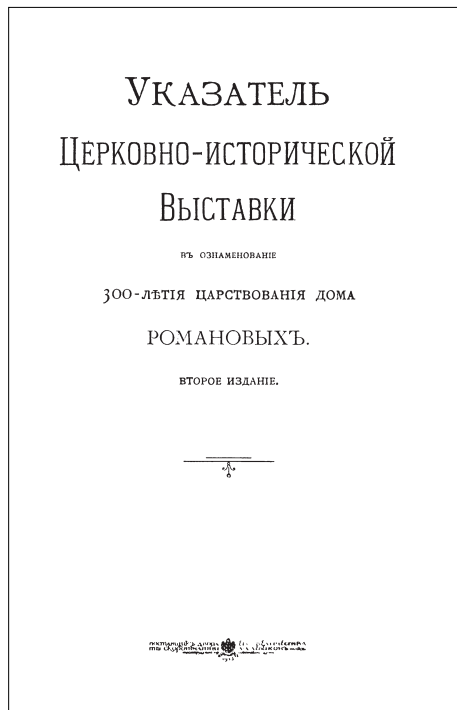
Кн. А. Оболенскій

Адресъ Комитета: С.-Петербургъ, Мох. в. 5.

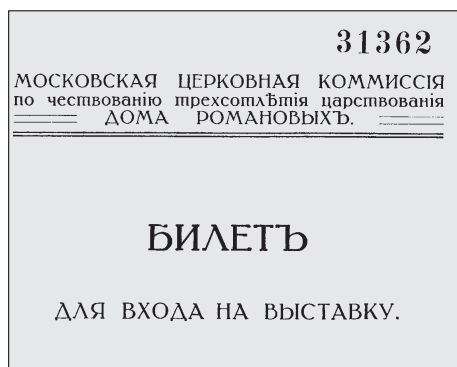
Обращение Комитета по восстановлению Ферапонтова Белозерского монастыря. Апрель 1914. Подготовлено Обществом защиты и сохранения памятников искусства и старины в России. Подписано председателем Комитета князем А.В. Оболенским. Обращение адресовано настоятелям соборов, монастырей и церквей с целью

всероссийского сбора средств на поддержание Ферапонтова монастыря и его «бесценных фресок». Предыдущий сбор в 1913 году позволил подвести новые фундаменты под основные здания монастыря и тем самым спасти их от неминуемого разрушения. Председатель Комитета князь А.В. Оболенский — потомок ростовского

архиепископа Иоасафа Оболенского, по заказу которого Дионисий расписал собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Обращение санкционировано Обществом защиты и сохранения памятников искусства и старины в России, марка которого (по рисунку Е.Е. Лансере) помещена на лицевой стороне текста



Указатель церковно-исторической выставки в ознаменованіе 300-лѣтія царствованія Дома Романовыхъ. Москва, 1913. Экспозиція была подготовлена Московской церковной комиссіей и открыта 14 марта 1913 года в четырех палатах Чудова монастыря в Московском Кремле. Включала в себя ровно 300 предметов церковного искусства, быта и богослужения из ризниц и библиотек московских и подмосковных монастырей. Особенностью выставки явились многие произведения шитья и книги старой печати. Наряду с ранее открытой в Деловом дворе на Солянке выставкой С.П. Рябушинского выставка в Чудове достойно завершала художественно-историческую часть юбилея

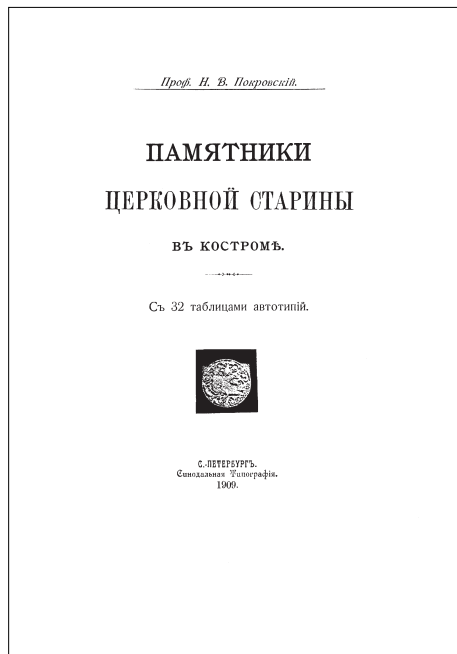


Входной билет на церковно-историческую выставку в Чудовом монастыре Московского Кремля

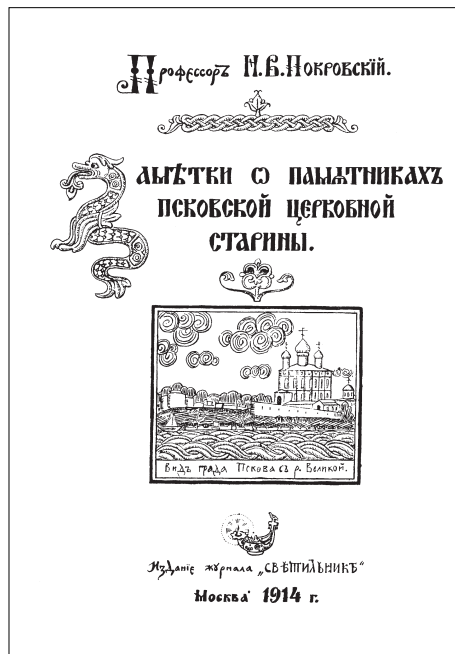
До сих пор мы говорили преимущественно об изучении памятников иконописи, но их открытие совпало также с открытием подлинной монументальной живописи Древней Руси. В XIX веке не подвергавшиеся поновлению фресковые циклы были почти неизвестны. Лишь в 1911 году появилась монография В.Т. Георгиевского о фресках Дионисия в Ферапонтском монастыре²⁸, а в 1912 году увидела свет содержательная статья Л.А. Мацулевича о фресках Волотова²⁹. Тогда же были опубликованы статьи о других памятниках стеной живописи, уже известных или вновь обнаруженных в Новгороде³⁰, Пскове³¹, Киеве³², Москве³³ и подмосковном Звенигороде³⁴.

Замечателен, между прочим, состав исследователей, интересовавшихся фресками. Это были ученые, получившие специальное историческое образование в высшей школе, где преподавали корифеи иконографического направления, требовавшие от своих учеников всестороннего и глубокого знания избранного ими предмета. Исследование стеной росписей было связано также с гораздо большими, чем изучение икон, затратами времени и сил. Нередко многие часы и дни надо было проводить в полутемных, сырых, неотопливаемых помещениях, строить леса для обозрения высоко расположенных композиций, ловить яркое солнечное освещение или добиваться проводки электричества, ночевать в случайных помещениях, владеть техникой промывки и механического удаления штукатурки, знать фотографическое дело, иконографию, историю, археологию и палеографию. Общие эстетические оценки и суммарные характеристики, столь типичные для печатных работ художественных критиков, были чужды людям, посвятившим себя исследованию монументальной живописи. Здесь царил серьезная, деловая атмосфера. Особенно выделялась группа молодых петербуржцев, учеников Д.В. Айналова: рано умерший В.К. Мясоедов, Н.П. Сычев, Л.А. Мацулевич и Н.Л. Окунев. Их публикации памятников древнерусской монументальной живописи, в отличие от работ московских авторов, которые монополизировали изучение иконописи, обладали настоящей научностью. Они заложили прочную основу для аналогичных исследований, проводившихся в советское время.

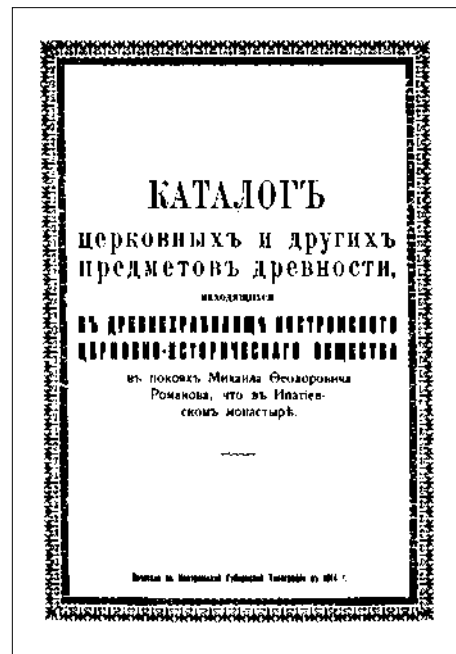
С какими итогами пришла наука о древнерусской живописи к 1917 году? Наиболее важным результатом общего изучения этой живописи явилось безоговорочное признание русских средневековых икон и росписей как выдающихся произведений мирового изобразительного искусства. В течение короткого времени выяснилось, что Россия обладает замечательными художественными ценностями, об истинном значении которых до систематической расчистки старой живописи из-под позднейших наслоений никто не имел даже отдаленного представления. Возник незнакомый, ошеломляющий своей новизной творческий мир далекой эпохи. Это было настоящее открытие века. Отныне русские могли гордиться не только памятниками средневекового зодчества, которые широко освещались в печати, но и средневековой живописью, особенно иконами, обилие, разнообразие и поразительные художественные качества которых не знали себе равных в других европейских странах. Нельзя вместе с тем отрицать характерной черты дореволюционной науки о живописи Древней Руси: она была далека от задач приобщения к новому



Н.В. Покровский. Памятники церковной старины в Костроме. Санкт-Петербург, издание С.-Петербургского Археологического института, 1909. Книга вышла с посвящением IV областному Археологическому съезду в Костроме, состоявшемуся в 1909 году. В одном переплете с текстом помещен «Альбом снимков с памятников старины в Костроме» (32 таблицы, 63 воспроизведения). Издание роскошное, явно напоминающее нам о том, что профессор и директор столичного Археологического института Н.В. Покровский был родом из села Покровского Костромской губернии и того же уезда. Изданы в основной своей части памятники из ризницы Ипатьевского монастыря, в том числе и миниатюры знаменитой Годуновской Палтири 1594 года, а также стенописи пяти церквей, шитые воздухи, пелены и плащаницы, иконы в драгоценных окладах. Областные съезды, наряду со всероссийскими, активно способствовали изданию и изучению местного художественного наследия



Н.В. Покровский. Заметки о памятниках псковской церковной старины. Москва, 1914. Отдельный оттиск из журнала «Свѣтильник» (1914, № 5–6) с 23 таблицами. Как это часто бывало до революции, наиболее ценные публикации в периодических изданиях выпускались еще и отдельными оттисками с новой нумерацией страниц и особым оформлением обложки. Именно так и издана статья Н.В. Покровского, где опубликованы, наряду с предметами декоративно-прикладного искусства, иконы, лицевое шитье, миниатюры из рукописей, преимущественно из Троицкого собора и Псково-Печерского монастырей, а также из Церковно-археологического музея в Пскове, учрежденного незадолго до появления обзора Н.В. Покровского



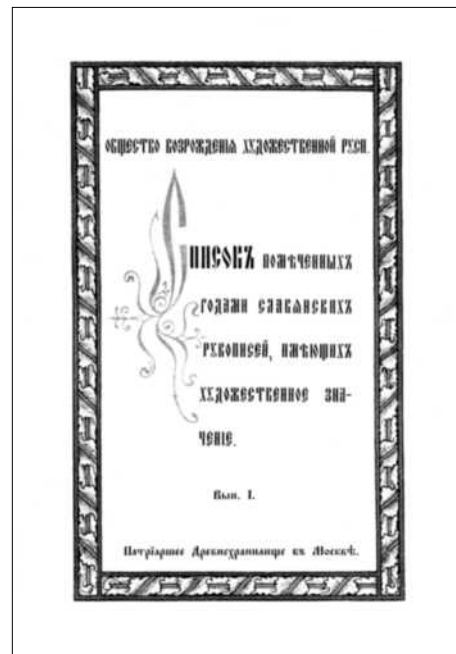
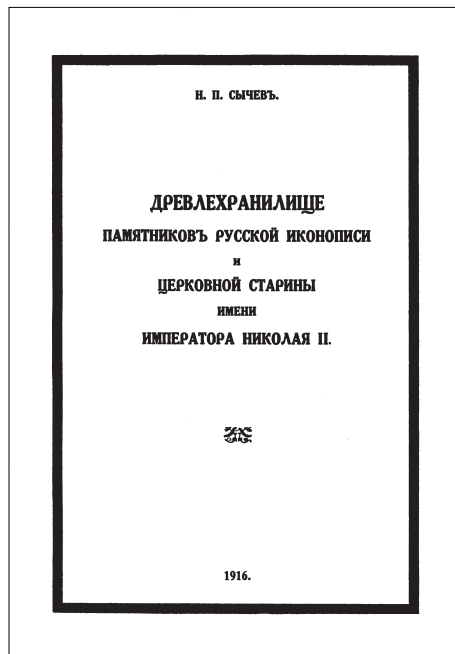
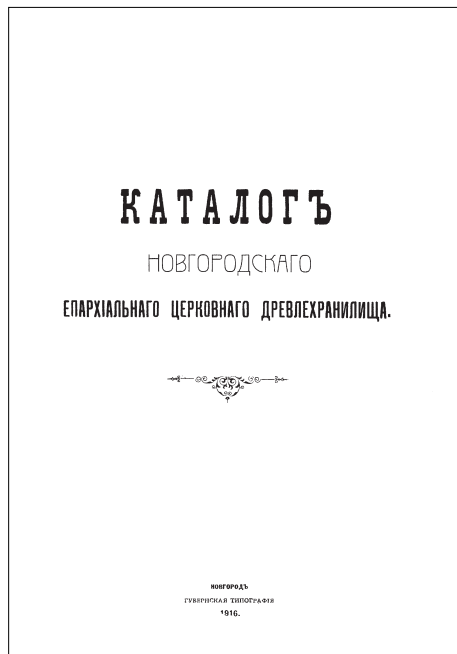
Каталог церковных и других предметов древности, находящихся в древлехранящемся Костромском церковно-историческом обществе в покоях Михаила Феодоровича Романова, что в Ипатьевском монастыре. Кострома, 1914. Ипатьевский монастырь исторически связан с началом царствования династии Романовых: в 1613 году здесь находился боярин Михаил Феодорович, избранный в феврале этого года Земским Собором новым русским царем и положивший начало новой царствующей династии. Его палаты в монастыре входили в состав Дворцового ведомства в Москве и только в конце 1912 года были переданы новооснованному Костромскому церковно-историческому обществу, древлехранящемся которого образовалось из части ризницы Ипатьевского монастыря, а большей частью из исторических и художественных предметов, собранных в храмах и монастырях Костромской епархии. Оно открыто 3 июня 1912 года. В каталог вошло 717 экспонатов, в том числе многие древние иконы, лицевое шитье, рукописи и старопечатные книги, украшенные миниатюрами и гравюрами. Костромское издание дает хорошее представление о характере церковных музеев, повсеместно возникавших в начале XX века



Благоустроеннейшей из всех русских ризниц в дореволюционное время была ризница Соловецкого монастыря. Ее разорение пришлось на 1922 год, когда десятки ящиков с драгоценностями из Соловков были отправлены в Москву в Гохран. В 1923 году оставшуюся часть ризницы вывозили П.Д. Барановский, Е.И. Силин и Н.Н. Померанцев

Новгородское Епархиальное древлехранилище. За столом А.И. Конкордин и А.В. Никифоровский. 1913 или 1914. На щите у задней стены укреплены знаменитые иконы «Битва новгородцев с суздальцами» и «Молящиеся новгородцы», справа в витрине – таблетки из Софийского собора. Снимок дает хорошее представление об экспозиции Новгородского музея в переходный период от дореволюционного древлехранилища к новому художественному музею





Каталог Новгородского епархиального церковного древлехранилища. Новгород, 1916. Древлехранилище в Новгороде учреждено по инициативе архиепископа Арсения и открыто для посещения 3 января 1912 года, то есть вскоре после XV Всероссийского археологического съезда, состоявшегося здесь летом 1911 года и возбуждившего интерес к церковной старине Новгорода и Новгородской епархии. Сбор экспонатов начался еще до съезда, и в 1910–1911 годах была финансирована даже работа Г.О. Чирикова и П.И. Юкина по раскрытию древней живописи наиболее интересных икон, таких как «Молящиеся новгородцы» и «Битва новгородцев с суздальцами». Формированию музея немало способствовал А.И. Анисимов, тогда уже увлекавшийся новгородскими художественными древностями. Древлехранилище было размещено в Епархиальном доме и к моменту составления каталога насчитывало 620 экспонатов, что примерно равнялось их количеству в другом известном церковно-историческом музее – в Костроме. В Новгородском древлехранилище было 258 икон, 14 рукописей, 29 произведений лицевого и орнаментированного шитья. Каталог составлен членами Новгородского церковно-археологического общества А.В. Никифоровскими и А.И. Конкординым. В Древлехранилище не входила историческая ризница Софийского собора, хранившаяся в Грановитой палате Новгородского кремля

Н.П. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II. Петроград, 1916. Отдельный оттиск из журнала «Старые годы» (1916, январь–февраль). Название статьи в журнале иное: «Древлехранилище Русского музея имени императора Александра III». Древлехранилище было открыто в 1914 году и заключало в себе экспонаты «Музея православного искусства», переданные сюда в 1896 году из Академии художеств, а также собрание икон Н.П. Лихачева и новейшие приобретения Древлехранилища. В разработке его экспозиции близкое участие принимали Н.П. Кондаков, П.И. Нерадовский и А.В. Щусев, по проекту которого были изготовлены специальные витрины и иконostasные рамы. К моменту завершения всех этих работ Древлехранилище, по словам Н.П. Сычева, уже превратилось в «обширнейший музей, ставший единственным у нас по богатству и разнообразию памятников древнерусского творчества». «Теперь это, – заключает автор обзора, – один из главнейших центров, где не только обозреватель может следить в хронологической последовательности за развитием древнего иконописания, это неисчерпаемая сокровищница драгоценных россыпей для историка русского искусства, храм новых художественных открытий для художников»

Список помеченных годами славянских рукописей, имеющих художественное значение. Москва, 1916. Подготовлен по памятникам XI–XVII веков из Патриаршего древлехранилища в Москве, иначе говоря – из Синодального собрания рукописей и старопечатных книг, хранившихся в Московском Кремле. Список составлен заведующим древлехранилищем Н.П. Поповым в июле 1915 года и издан Обществом возрождения художественной Руси, которое официально функционировало в Петрограде с марта 1915 по февраль 1917 года. Деятельность Общества, возникшего по инициативе князя А.А. Ширинского-Шихматова, направлялась советом Общества во главе с А.В. Праховым, Н.К. Рерихом и А.В. Щусевым. Сугубо монархическая окраска Общества в условиях Первой мировой войны, развала императорской России и надвигающейся революции определила его нежизнеспособность, и «Список» Н.П. Попова остался единственным изданием Общества. «Список» напомнил, однако, о том, что научная история русского искусства невозможна без учета искусства оформления рукописной книги



Императорскій Московскій Археологическій
Институтъ имени Императора Николая II.

ВЫСТАВКА ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА.

МОСКВА,
Варварская площадь,
„Дѣловой Дворъ“

1913.

Малый каталог выставки древнерусского искусства в московском Деловом дворе. Москва, 1913. Дешевое издание было предназначено для широкой любопытствующей публики, посещавшей выставку, так как большой иллюстрированный каталог был не по карману даже среднеобеспеченному профессору или деловому человеку. В отличие от большого каталога состав малого был даже увеличен за счет предметов прикладного искусства (преимущественно из частного собрания М.И. Тюлина). Количество икон одинаково в обоих вариантах каталога

открытию широкого круга людей. Академическое направление не имело ничего общего с интересами народа, а художественная критика культивировала эстетическое любование новооткрытыми ценностями лишь избранными слоями общества³⁵. Недаром лучшие статьи об иконописи в 1910-х годах печатались в роскошных, дорогих журналах, а книги о древнерусской живописи часто представляли собой номерные издания и выходили тиражами не более 300–500 экземпляров. Вследствие этого древнерусское искусство оставалось мало доступным для массовой аудитории.

Разработка научных вопросов, связанных с историей древнерусской живописи, в досоветский период находилась по существу в зачаточном состоянии. Ограниченный фонд раскрытых произведений давал простор для всякого рода вымыслов, далеко идущих выводов, рождал скороспелые, ошибочные теории. Ничего или почти ничего не было известно, например, об истоках древнерусской живописи. Никаких достоверных памятников для суждений о ранней эпохе, ее истории не существовало и подразумевалось, что это был период полного господства на Руси византийского искусства. Началом самостоятельного развития древнерусской живописи считался XIV век³⁶, так как самые старые открытые иконы датировались этим временем. Никого не смущало несоответствие исторических данных о существовании Русского государства уже в X веке с утверждениями, что русская живопись зародилась только три-четыре столетия спустя. Национальное искусство появлялось, по выражению А.И. Анисимова, как Афина из головы Зевса, в законченном виде, полным творческих сил. Неоправданно большое внимание уделялось изучению всевозможных влияний. Если Н.П. Кондаков и Н.П. Лихачев настаивали на важности для понимания новых веяний в русском изобразительном искусстве XIV–XV веков итало-греческой иконописи³⁷, то П.П. Муратов и его единомышленники в своей критике прежних теорий происхождения древнерусского изобразительного искусства делали упор на революционизирующую роль византийского искусства палеологовской эпохи. Новая точка зрения была бы более обоснованной, чем другие, если бы речь шла только о промежуточной фазе в истории национальной живописи. Но для П.П. Муратова, Н.М. Щекотова, Н.Н. Пунина мощное влияние палеологовского искусства представлялось как бы толчком для образования русского, его начальной стадией. Очень немногие решались непредвзято подойти к решению вопроса об истоках. Только профессор Киевского университета Г.Г. Павлуцкий и А.И. Анисимов настаивали на том, что история русского искусства XIV–XV веков не была началом, и, несмотря на его своеобразные черты, она тесно связана с искусством домонгольской эпохи³⁸.

Слабой стороной изучения древнерусской живописи в 1910-х годах были также чрезвычайно приблизительные представления о художественных школах и направлениях.

История средневекового искусства в целом, а древнерусского в частности отражена в незначительном количестве документов. Обстоятельства создания отдельных произведений, их судьба, жизнь выдающихся художников нам почти неизвестны. Поэтому классификация материала по стилистическим и топографическим призна-

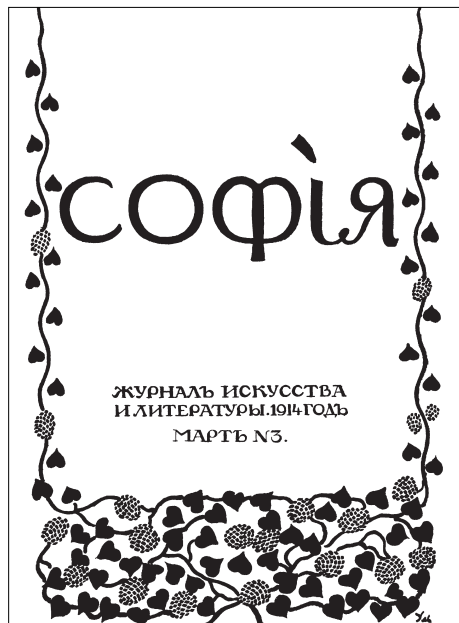
Экспозиция икон в Русском музее имени императора Александра III. Петербург, 1914. Проект А.В. Щусева и П.И. Нерадовского. Значительная часть икон помещена в высокие плоские застекленные витрины. Верхний ряд больших по размеру икон подвешен непосредственно на стене. Экспозиция плотная, насыщенная, и в этом плане она обнаруживала родство с частными коллекциями, где иконы помещались наподобие многоцветного ковра



В Отделении христианских древностей Русского музея. Петербург, 1914. На первом плане Н.П. Кондаков и П.И. Шеффер, за ними стоят Н.А. Околович, П.И. Нерадовский и А.И. Соболевский, по сторонам – музейные служители Новомлинский и Лобус младший. Снимок сделан в процессе развески икон для постоянной экспозиции, консультации по которой давали приглашенные Н.П. Кондаков и А.И. Соболевский



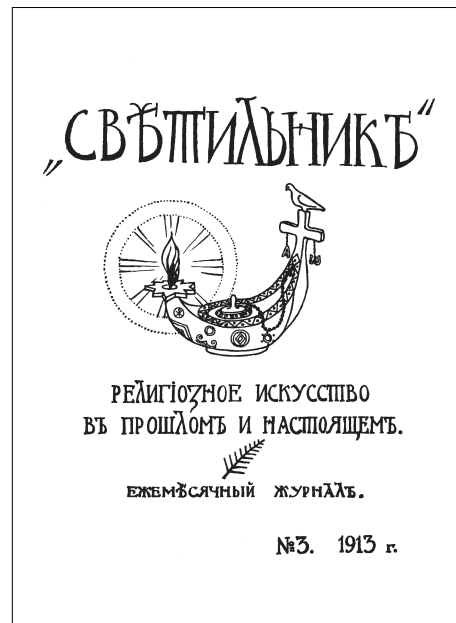
Экспозиция икон в Русском музее имени императора Александра III. Петербург, 1914. Проект А.В. Щусева, хорошо изготовлен в мастерской Ф.Я. Мишукова. Этот эффектный по оформлению зал получил название «Новгородская иконная палата». Два аналога с лежащими на них образами и восьмигранная витрина с небольшими иконами дополняли общее убранство интерьера



Титульный лист журнала «София». Издание существовало только в 1914 году. Вышло 6 номеров. Древнерусское искусство в большей или меньшей мере освещалось во всех номерах. Кроме самого П.П. Муратова об этом писали Н.М. Щекотов, А.И. Анисимов, Б.Н. фон Эдинг и А.М. Скворцов. Художественное оформление журнала исполнено в стиле «модерн» Н.П. Ульяновым. Наряду со «Старыми годами» журнал «София» может считаться одним из лучших периодических изданий предреволюционной России



Русская икона, 1–3. Петербург, 1914. Сборники под этим названием издавались по инициативе и при участии С.К. Маковского – известного общественного деятеля, литератора и поэта Серебряного века русской культуры. Член объединения «Мир искусства», соучредитель Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины, основатель и издатель журнала «Аполлон», С.К. Маковский одним из первых увлекся русской иконописью и привлек к сотрудничеству в «Русской иконе» многих других: Н.М. Щекотова, П.П. Муратова, П.И. Нерадовского, Н.Н. Пунина, Н.П. Сычева, Л.А. Мацулевича, А.И. Соболевского. За исключением краткого участия в первом номере «Русской иконы» П.П. Муратов в том же году сосредоточился на издании и редакции московского журнала «София», также уделявшего большое внимание древнерусской живописи. Оба издания были прекращены в связи с Первой мировой войной



Светильник. Журнал издавался в Москве и имел разъясняющий его содержание подзаголовок «Религиозное искусство в прошлом и настоящем». За три года существования журнала (1913–1915) вышло 33 номера, почти все статьи печатались с иллюстрациями. В журнале сотрудничали Н.В. Покровский, Н.П. Кондаков, Ф.И. Шмит, Н.И. Троицкий, В.Т. Георгиевский, Н.Д. Протасов и другие известные исследователи. Душой журнала был видный деятель современного церковного искусства С.И. Вашков. Подобно «Русской иконе» и «Софии» «Светильник» прекратил свое существование на второй год после начала мировой войны

Павел Павлович Муратов (1881–1950). Портрет работы Н.П. Ульянова, 1912 (Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва). Известный историк, искусствовед, писатель, публицист, эссеист и переводчик, автор многих книг и статей о древнерусской живописи



В обработке отдельных частей издания участвовали: А. А. Бугаев, И. Я. Булавин, А. И. Козловский, Ю. В. И. Власов, Ю. В. Гринин, С. П. Давыдов, А. И. Давыдов, И. П. Давыдов, проф. Г. Г. Давыдов, проф. М. А. Нарошкин, И. Е. Герасим, проф. И. И. Романов, проф. М. И. Ростовский, проф. А. А. Сидоров, канд. Н. А. Сидоров, проф. Ю. В. Суляев, В. Е. Туркентов, проф. А. В. Успенский, проф. Б. В. Фармаковский, проф. И. А. Фомин, канд. В. В. Шустов и др.

Выпуск № 18
Содержание

История живописи.

Том I.

Дополнительный текст.

Глава I.—Введение по истории древнерусской живописи.

• П. П. Муратов о древнерусской живописи.

ОТЪ РЕДАКЦИИ.

На издательстве издаются статьи, посвященные истории живописи, в частности в области древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Реклама 18-го выпуска «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, с которого начиналось изложение истории древнерусского искусства П.П. Муратова. Любопытен текст рекламы, составленной, несомненно, самим И.Э. Грабарем. «Пробудивший интерес к русской иконе, — читаем мы в этой рекламе, — под влиянием изумительных открытий последних лет растет с каждым днем и превращается в настоящее увлечение, в подлинный культ древнерусской живописи. Не только в России, но и в Западной Европе заговорили о новом откровении, о явлении миру новой красоты, такой волшебной и пленительной, что сравнить ее можно разве с произведениями египетского или эллинского искусства. Вполне понятно, теперь мы не можем уже довольствоваться беглым очерком и скудным числом иллюстраций и вынуждены отвести этому высшему и наиболее совершенному достижению русского искусства то место, которого оно заслуживает. Весь первый том живописи мы отвели живописи допетровской эпохи»

Русская живопись до середины XVII века

Очерк П. П. Муратова

ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Древнерусская живопись не была предметом исследования, которое охватывало бы все ее развитие и в котором художественное существо ее было бы определенно выявлено на первом плане. Нет веха искусства, каковы были бы художественные исторические условия, в которых существовало искусство в древней Руси. Это искусство существовало прежде всего как бытие и существовало как искусство. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Царские иконописцы и живописцы XVII века.

Очерк И. Э. Грабаря и А. Успенского.

XII

ЖИВОПИСИ ИНОЗЕМЦЫ В МОСКВУ

В середине 17-го века в русской живописи произошла столь революционная перемена, что, быть может, правильнее было бы отделить эту перемену от остальной истории древнерусской живописи, на столько бы она была отделима от остальной истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи. Впервые в истории искусства в нашей стране появились статьи, посвященные истории древнерусской живописи.

Истор. Русск. Вост. т. VI. 32 409

Первый выпуск VI тома «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, в котором напечатан обширный очерк П.П. Муратова «Русская живопись до середины XVII века». «История» с текстом П.П. Муратова выходила четырьмя выпусками в 1913–1914 годах (18–21) и тогда же, в 1914 году, оформлена в виде отдельной монументальной книги. Выбор автора И.Э. Грабарем оказался исключительно удачным. Литературный дар П.П. Муратова, прекрасное владение материалом и оценка им древнерусского искусства как исключительного художественного явления в истории мировой культуры определили успех VI тома, да и всей «Истории» И. Грабаря. В письме к брату (В.Э. Грабарю), который подобно другим выразился о П.П. Муратове как о беллетристе, И.Э. Грабарь сделал следующее замечание об авторе: «Именно словесности-то и нет. Очень, слишком даже, лаконично, ибо вообще он скуп на слова. Это область, в которой ему все приходилось делать сызнова, ибо все, что было сделано до сих пор, — чепуха. 1-й выпуск по необходимости нечто вроде

экспозиции, — исследование будет дальше. Но и тут очень просто, умно, скромно и деловито». Любопытно, что сам П.П. Муратов рассматривал эту работу как подготовительную ступень («конспект», «эскиз») к собственной большой «Истории древнерусской живописи» и неоднократно возвращался к этому замыслу в письмах к И.С. Остроухову в 1912–1916 годах. «Как некие два меча висят надо мной две жизненные задачи, — сообщал он И.С. Остроухову в июне 1915 года. — Написать эту „Историю“ и написать 3-й том „Образов Италии“». То и другое были осуществлены в первые годы эмиграции (1922–1924). Изложение П.П. Муратова заканчивается царствованием Михаила Федоровича (1613–1645). Далее следуют небольшие XII–XVII главы: «Царские иконописцы и живописцы XVII века» (И.Э. Грабарь и А.И. Успенский), «Симон Ушаков и его школа» (И.Э. Грабарь), «Украинская живопись XVII века» (Е. Кузьмин), «Стенные росписи в храмах XVII века» (И.Э. Грабарь), «Фрески-лубки» (И.Э. Грабарь) и «Западные влияния» (И.Э. Грабарь)



Николай Михайлович Щекотов (1884–1945). Ученый с разнообразными интересами. Начиная как исследователь древнерусской живописи и в 1914–1923 годах опубликовал или подготовил к печати целый ряд статей, в числе которых была и много лет спустя изданная статья о «Троице» Андрея Рублева. И.С. Остроухов считал Н.М. Щекотова лучшим интерпретатором художественного своеобразия русской иконописи. В 1918–1920 годах Н.М. Щекотов принял активное участие в организации реставрационных работ и реорганизации музейного дела в Советской России. В 1921–1925 был директором Государственного Исторического музея, в 1925–1926 – директором Третьяковской галереи, в 1934–1937 – заместителем директора галереи по научной части. В 1935 году опубликовал в своих переводах письма Ван Гога в двух томах (издательство «Academia»)



На лесах в церкви Успения Богородицы на Волотовом поле близ Новгорода. Слева направо: Н.Л. Окунев, Н.П. Сычев и В.К. Мясоедов. Фото Л.А. Мацулевича, 1910. Снимок дает представление об условиях, в которых протекала работа четырех молодых исследователей, взявшихся за изучение древних фресок в новгородских церквях. В процессе обследования и описания росписей они промывались и затем фотографировались. За два летних сезона (1909 и 1910) были полностью описаны росписи Нередицы, Спаса на Ковалева, Феодора Стратилата и Волотова. Сохранившиеся архивные материалы этой экспедиции позволяют реконструировать погибшие во время Второй мировой войны фрески Нередицы, Ковалева и Волотова

кам — необходимейшее условие научного исследования памятников. Это понимали уже И.М. Снегирев, Н.Д. Иванчин-Писарев, И.П. Сахаров и Д.А. Ровинский, которые были зачинателями изучения древнерусской живописи. Ими была разработана система деления икон на так называемые «письма», понятие о которых они заимствовали у профессиональных иконописцев. «Письма» распознавались на основании приемов технического выполнения, происхождения икон или даже их былой принадлежности к тем или иным аристократическим родам и слоям населения. Количество «писем» было очень внушительным: они дробились на бесконечные группы в зависимости от объема сведений о них каждого конкретного автора или снабжавшего его такими сведениями мастера-иконника. Особо выделялись новгородские, московские и строгановские письма, которым приписывалось основополагающее значение. Ко времени издания «Истории русского искусства» И. Грабаря понятие «писем» безнадежно устарело. Оно обнаружало свой ненаучный, любительский характер, так как опиралось на множество разнородных признаков и совсем не учитывало факты, которые могли быть получены только при исследовании расчищенных икон. Была предпринята попытка классифицировать иконы и фрески по школам, то есть так распределить памятники, когда главным для их первичного изучения признавалось бы территориальное происхождение. Однако система «писем» до такой степени прочно

владела большинством знатоков русской иконы, а собиратели так тщательно скрывали источник своих (не всегда честных) поступлений, что П.П. Муратов в своем очерке о средневековой русской живописи по существу был вынужден следовать своим предшественникам. Он заменил понятие «письмо» термином «школа», но это был только внешний прием, и в конечном счете основная масса произведений была поделена им на три привычные группы: новгородскую, московскую и строгановскую. Впоследствии он писал³⁹, что мысли о древнерусской живописи, изложенные им в 1913–1914 годах, были преимущественно суммой мнений его товарищей: И.С. Острохова, А.И. Анисимова, Н.М. Щекотова, Г.О. Чирикова, Е.И. Брягина и П.И. Юкина, в основном тех самых собирателей и реставраторов-иконописцев, которые никогда не могли решительно порвать с традиционными, отжившими свой век представлениями. Следствием методологической слабости П.П. Муратова является то, что у него нет ясно очерченных школ и направлений.



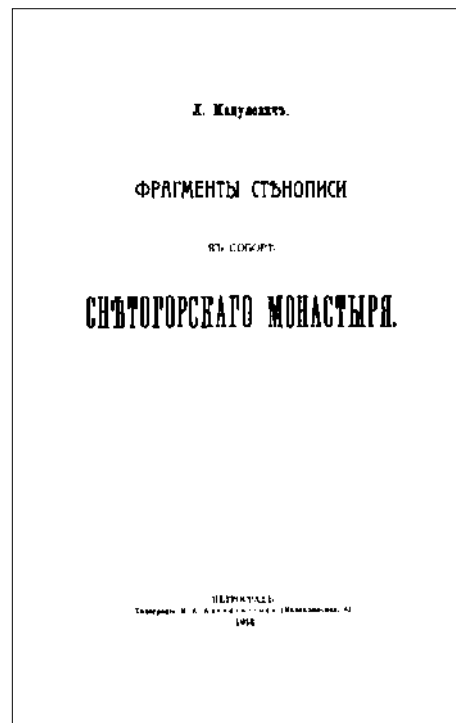
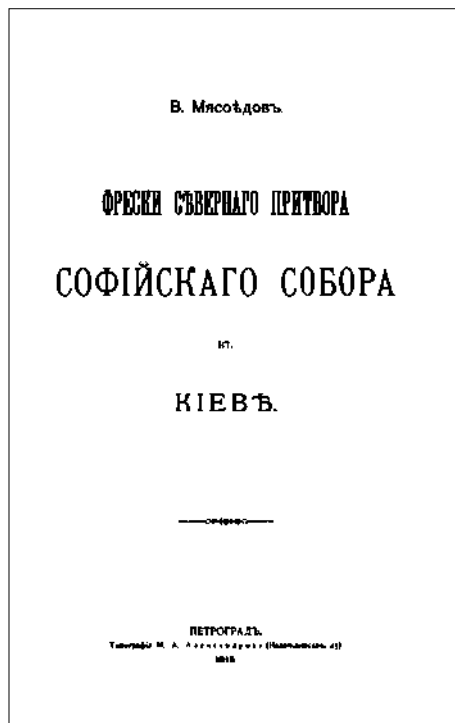
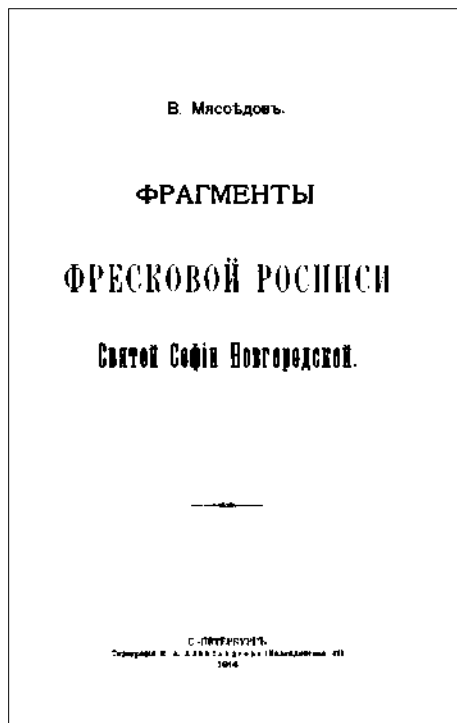
У церкви Спаса на Нередице. 1909 или 1910. Спасо-Нередицкая церковь была одним из объектов изучения и фотосъемки рабочей группы В.К. Мясоедова, Л.А. Мацулевича, Н.П. Сычева и Н.Л. Окунева. У ограды стоит Николай Петрович Сычев. Нередицкий холм сохранял еще в те далекие времена естественную неброскую красоту сельского пейзажа: к храму вплотную подступало хлебное поле, деревянный забор огораживал хозяйственные дворы крестьянских домов, везде шла тихая и неприметная для постороннего глаза жизнь деревни и ее церковной общины.

Церковь Спаса Преображения на Нередице – самый известный памятник русского средневековья. Сооружена в 1198 году новгородским князем Ярославом Влади-

мировичем, в 1199 году им же была заказана и стенопись храма. Именно фрески Нередицы снискали ей всемирную славу. Сохранявшиеся до 1941 года в полной сохранности, они были разрушены в годы войны немецкими фашистами, стрелявшими по Нередице из орудий с противоположного берега Волхова.

Нередица и ее фрески неоднократно исследовались архитекторами, искусствоведами, историками, реставраторами. Их библиография насчитывает сотни названий. Наиболее значительными были работы В.А. Прохорова, Н.В. Покровского, В.В. Сулова, П.П. Покрышкина, И.Ф. Чистякова, Л.А. Мацулевича, В.К. Мясоедова, Т.С. Щербатовой-Шевяковой, Л.А. Дурново, Н.Ф. Мурьянова, Г.М. Штендера и В.Н. Лазарева. В связи с 800-летием цер-

кви и ее фресок, отмечавшимся в 1998–1999 годах, появились три издания, которые можно рассматривать как подведение итогов научного изучения Нередицы. Это 8 (18) выпуск «Новгородского исторического сборника» (СПб., 2000), целиком посвященного Нередице, монументальная книга Н.В. Пивоваровой «Фрески церкви Спаса на Нередице. Иконографическая программа росписи» (СПб., 2002) и не менее фундаментальное издание Т.С. Щербатовой-Шевяковой «Нередица» (Москва, 2004). Изучение фресок Нередицы было бы невозможно без драгоценной фотосъемки Л.А. Мацулевича и его товарищей, исполненной в 1909–1910 годах, в составе которой уцелели цветные фотоснимки того же времени



В.К. Мясоедов. Фрагменты фресковой росписи Святой Софии Новгородской. Санкт-Петербург, 1914. Отдельный оттиск из «Записок Отделения русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества» (т. X. Петроград, 1915). Статья, несомненно, формировалась в усиленных занятиях новгородскими древностями, которые В.К. Мясоедов вел в 1909–1914 годах, неоднократно посещая Новгород и его окрестности. Софийский собор был главным объектом его интересов, но тогда же он опубликовал статью о Николе Липном и готовил исследование о фресках Нередицы. В статье издана фреска с изображением св. Константина и Елены и пророки из купола собора. Расхождение в датах издания статьи и сборника объясняется тем, что именно в 1914 году отмечалось 25-летие ученой деятельности его учителя, профессора Д.В. Айналлова, избранного в том же году членом-корреспондентом Российской Академии наук, и его ученики договорились с издательством о публикации своих статей в виде подносного экземпляра сборника к юбилею Д.В. Айналлова

В.К. Мясоедов. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве. Петроград, 1915. Отдельный оттиск из «Записок Отделения русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества» (т. X. Петроград, 1915). Изданы фрески с изображениями Адриана и Наталии, датированные автором временем первоначальной росписи собора, то есть началом XII века. Эта краткая статья – последняя прижизненная публикация Владимира Константиновича Мясоедова. В 1916 году он скончался в возрасте 30 лет

Л.А. Мацулевич. Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря. Петроград, 1915. Отдельный оттиск из «Записок Отделения русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества» (т. X. Петроград, 1915). Автор изучал росписи Снетогорского монастыря в Пскове в 1909–1913 годах, и его статья – первая научная публикация фресок 1313 года, открытых в 1903–1910 годах. Попутно здесь же впервые изданы фрагменты росписи Благовещенской церкви на Городище в Новгороде, заснятые автором в 1909–1910 годах

Николай Петрович Сычев (1883–1964). Ученик Д.В. Айналова, активный участник экспедиции 1909–1910 годов в Новгород, где он работал вместе с В.К. Мясоедовым, Л.А. Мацулевичем и Н.Л. Окуневым. В качестве самостоятельной работы выбрал с общего согласия своих друзей фрески церкви Спаса на Ковалеве (1380). Книга не была закончена, сохранились лишь подготовительные материалы к ней. С 1912 года работал в Русском музее. После революции – профессор Петроградского университета и Академии художеств, член многих научных и учебных обществ и учреждений. В 1922–1925 годах – директор Государственного Русского музея. Репрессирован в 1933 году, отбывал восьмилетний срок на Соловках и в Пермской области. Жил на высылке в Чистополе, потом во Владимире (1944–1954). С 1955 по 1964 год жил в Москве, числился консультантом в реставрационных мастерских. Реабилитирован посмертно. Автор многих статей по древнерусскому искусству

Леонид Антонович Мацулевич (1886–1959). Ученик Д.В. Айналова. В 1909–1910 годах вместе с В.К. Мясоедовым, Н.П. Сычевым и Н.Л. Окуневым изучал и фотографировал древние фрески в Новгороде. В 1912 году опубликовал роспись Успенской церкви на Волотове. Позже Л.А. Мацулевич работал в Эрмитаже и сосредоточил свои научные интересы на изучении византийского серебра. В Ленинградском университете преподавал всеобщую историю искусств, вел курсы по византийскому и древнерусскому искусству

Владимир Константинович Мясоедов (1885–1916). Талантливый ученый-медиевист, ученик Д.В. Айналова, друг Н.П. Сычева, Л.А. Мацулевича и Н.Л. Окунева. В 1909–1910 годах в Новгороде готовил материалы к публикации фресок Спаса-Нередицы, но ранняя смерть не позволила довести эту работу до нужной полноты. В 1925 году Н.П. Сычев, будучи директором Русского музея, издал фотоснимки нередицких фресок, исполненные Л.А. Мацулевичем, с незавершенным текстом В.К. Мясоедова. Этот альбом и поныне является лучшим изданием росписи Нередицкой церкви



Судьба разбросала учеников Д.В. Айналова: В.К. Мясоедов рано умер, Н.П. Сычев многие годы провел в лагерях и ссылках, Л.А. Мацулевич относительно благополучно пережил все ужасы сталинского режима, К.В. Шероцкий (которого нет на фотоснимке) погиб или умер в 1919 году

в Киеве, наконец Н.Л. Окунев, оказавшийся в начале революции в Одессе, эмигрировал в 1920 году в Прагу, где занял место профессора истории искусств и стал широко известным исследователем средневековых росписей в Сербии и Черногории

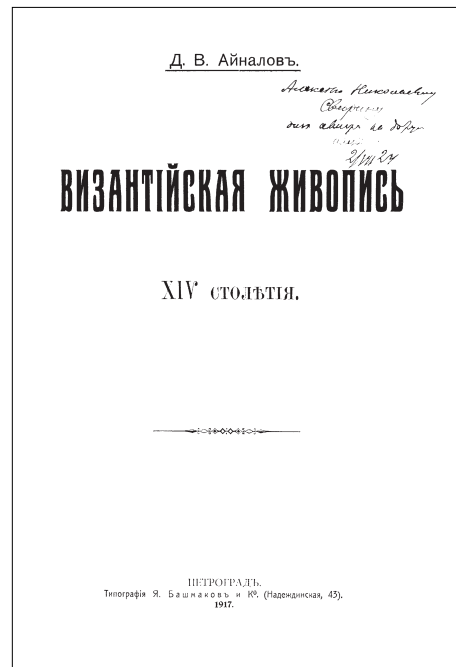
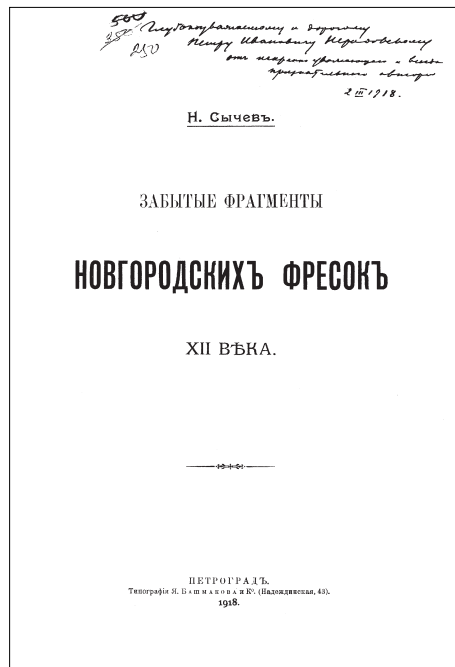
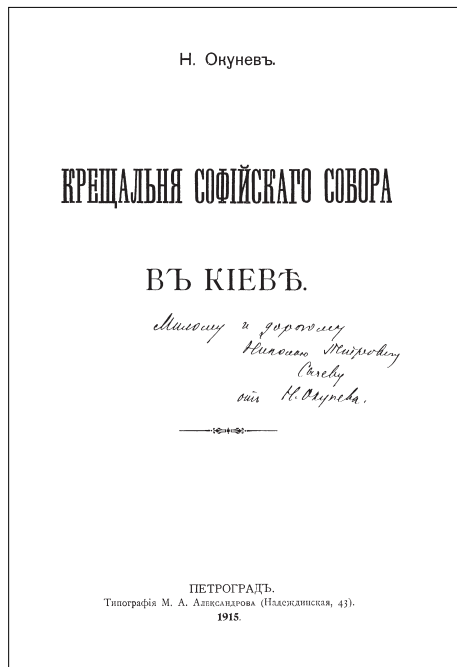


Дмитрий Власьевич Айналлов (1862–1939). Петербург, 1914. Ученик Н.П. Кондакова, византинист, исследователь древнерусского искусства. В его научном наследии особое место занимает новаторская работа «Эллинистические основы византийского искусства» (1900), название которой уже формулирует ее значение. В 1917 году опубликовал исследование «Византийская живопись XIV столетия», где широко привлекались и русские памятники, прежде всего – фрески Вологова. В 1932–1933 годах вышла его мало известная русскому читателю двухтомная монография «Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit» и «Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau», являющаяся общим обзором русского искусства с X до конца XVII века

Главной признается новгородская школа. Она оказывается первой по времени происхождения национальной художественной школой и длительно, глубоко воздействует на другие школы. Ею определяется творчество не только Андрея Рублева, но и Дионисия⁴⁰. Развитие древнерусской живописи с XIV до XVI века представлялось П.П. Муратову историей безраздельного господства новгородской школы, и только в XVI веке ведущая роль переходит к московской. Между понятиями «школа» и «эпоха» ставится знак равенства⁴¹. Вот почему в рамках одной «школы» у П.П. Муратова и его единомышленников оказываются памятники, не имеющие ровным счетом никакой стилистической общности, и художники, которые всю жизнь работали в городах, разделенных пространством в тысячи верст. При таком подходе исчезала возможность сколько-нибудь полно охарактеризовать и творческую манеру наиболее выдающихся мастеров. Хотя П.П. Муратов и стремился к выделению таких живописцев, как Рублев и Дионисий, проблема их индивидуальностей не нашла у него удовлетворительного решения – их творческие портреты получились вялыми и невыразительными. Необходимо, однако, сказать, что П.П. Муратов ясно понимал трудности в решении этой задачи, имеющие объективные причины. «По самому

характеру древнерусской живописи, – писал он, – ее история никогда не распадется до конца на истории отдельных художников. Определение и верная оценка стилистически однородных групп, разумеется, поэтому важнее, чем удлинение списка полуполюгендарных имен...»⁴².

Я намеренно выделил из большой группы исследователей 1910-х годов, писавших о древнерусской живописи, П.П. Муратова. Это был широко образованный художественный критик, тонкий знаток искусства, вдумчивый ученый. Впервые в русской практике П.П. Муратов применил стилистический анализ как ведущий метод изучения памятников. А так как он при этом обладал редким даром художественного слова, его статьи и книги даже теперь, спустя многие десятилетия, читаются с неослабевающим интересом. Я думаю, что они, подобно классическим трудам по искусству, еще очень долгое время будут сохранять познавательную ценность. Хочется отметить еще одну примечательную особенность этого человека. П.П. Муратов писал о русском искусстве в такие годы, когда было широко развит культ индивидуализма и принципы коллектив-



Н.Л. Окунев. Крещальня Софийского собора в Киеве. Петроград, 1915. Отдельный оттиск из «Записок Отделения русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества» (т. X. Петроград, 1915). Фрески крещальни с изображением Крещения Христа в Иордане датируются второй половиной XII века и по странной случайности никогда не привлекали внимания многочисленных «изучателей» собора. Работу Н.Л. Окунева можно считать первой научной публикацией этой части росписи, счастливо избегнувшей варварского поновления в XIX веке, когда «реставрацией» собора занимался Ф.Г. Солнцев. Оттиск с автографом: «Милому и дорогому Николаю Петровичу Сычеву от Н. Окунева». В 1920 году Н.Л. Окунев эмигрировал в Прагу, где получил европейскую известность своими публикациями памятников монументальной живописи в Сербии, Черногории и Македонии. Он первым издал, в частности, росписи церкви в Нерези около Скопле (1164)

Н.П. Сычев. Забытые фрагменты новгородских фресок XII века. Петроград, 1918. Отдельный оттиск из «Записок Отделения русской и славянской археологии Русского Археологического общества» (т. XII. Петроград, 1918). Опубликованы фрагменты фресок в подцерковье Никольского собора на Ярославовом дворе в Новгороде, одна

из которых изображает жену Иова у гноща и подающую пищу Иову (около 1113 года). Фрагменты расчищены между 1912 и 1917 годами. В XII томе «Записок», как и в предшествующем ему X томе, изданы две статьи В.К. Мясоедова и по одной статье А.Н. Грабара и Н.П. Сычева, причем три статьи посвящены росписям Софии Киевской и Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Оттиск с автографом: «Глубокоуважаемому и дорогому Петру Ивановичу Нерадовскому от искренне уважающего и всегда признательного автора. 2.III.1918»

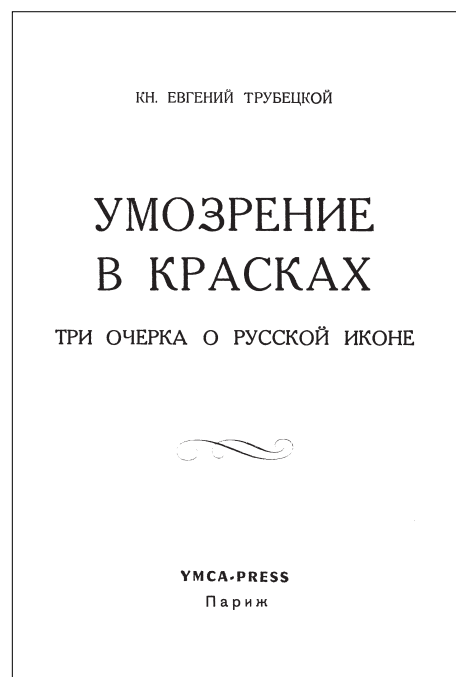
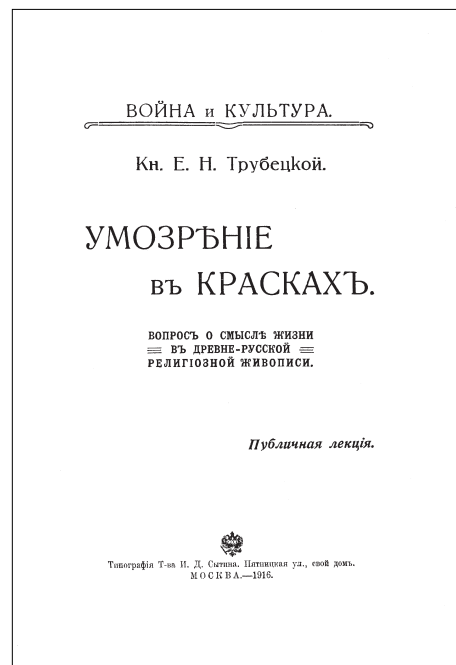
Д.В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Петроград, 1917. Отдельное издание текста, напечатанного в «Записках Классического отделения Русского Археологического общества» (т. IX, 1917). Книга замечательного русского ученого-византиниста Д.В. Айналова, ученика Н.П. Кондакова по Новороссийскому университету, появилась в разгар русской революции и не сразу обрела вдумчивого и серьезного читателя. А между тем это первая в мировой византиноведческой литературе научная работа о том периоде в истории византийского искусства, который позже получил наименование «Византийского Возрождения» или «эпохи Палеологов». Обновление живописного языка в греческой живописи охватило не только иконопись и монументальную живопись, но и миниатюру, в которых ощущаются динами-

ка и живость выражения, нередко впадающие даже в экзальтацию и мистическую духовность. Автор рассматривает это время как общую художественную культуру греко-славянского и греко-итальянского мира и широко привлекает в своих суждениях итальянские мозаики, греческие иконы, русские стенописи, в частности новгородские фрески Успенской церкви на Волотове и церкви Феодора Стратилата на Ручью. Д.В. Айналов прозорливо указал, что уже в XIV веке наметились черты последующего упадка византийского искусства, о чем свидетельствуют нарастающая сухость рисунка и канонизация особо удачных живописных приемов. Автору еще не были известны фрески Феофана Грека в Новгороде и его же иконы из Благовещенского собора в Московском Кремле, открытие которых произошло двумя годами позже после появления его монографии. Книга вышла с посвящением ученикам Д.В. Айналова: Л.А. Мацулевичу, Н.Л. Окуневу, Н.П. Сычеву, К.В. Шероцкому и памяти В.К. Мясоедова. Это своеобразный ответ на сборник статей в честь Д.В. Айналова, изданный ими в 1915 году. Мною воспроизведен титульный лист издания. Экземпляр с автографом: «Алексею Николаевичу Свирину от автора на добрую память. 2.VII.24». На оборотной стороне листа еще одна запись: «Герольд Иванович! Примите на память автограф Дмитрия Власьевича из двух имевшихся у меня. А. Свирин. 22.VI.67»

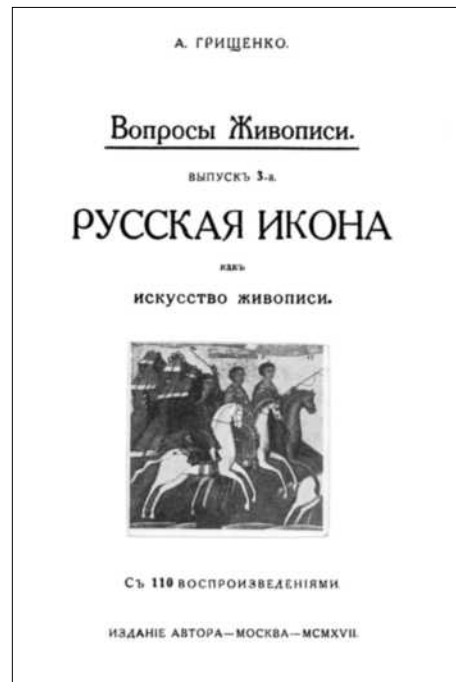
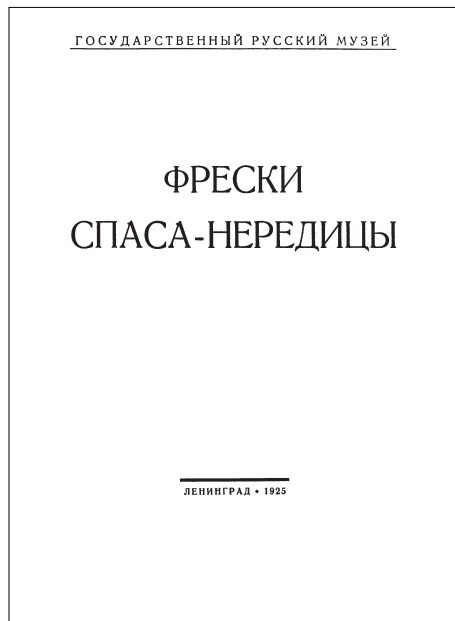
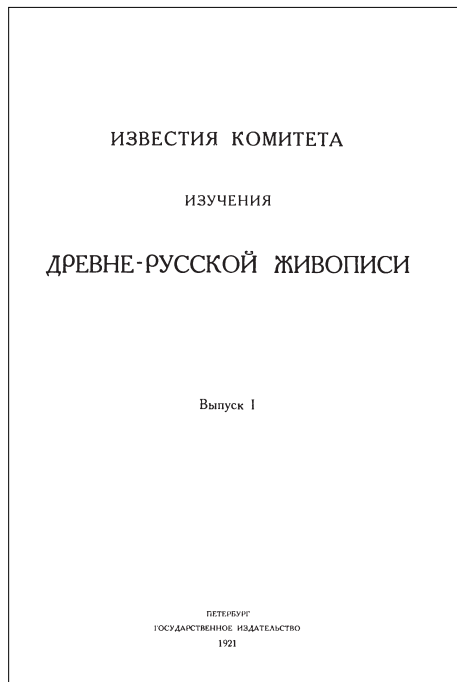


Князь Евгений Николаевич Трубецкой (1863–1920). «Знаковая» фигура переходного периода от Первой мировой войны к двум революциям 1917 года. Получил известность своими лекциями о русской иконе, тексты которых были опубликованы в 1916 и 1918 годах («Умозрение в красках», «Два мира в древнерусской иконописи» и «Россия в ее иконе»). Неоднократно переиздавались на русском языке и в пере-

водах на иностранные языки. Автор интуитивно понял икону как самое яркое выражение народной души и миропонимания русского народа. Название одного из самых громких сочинений Е.Н. Трубецкого о древнерусской живописи – «Умозрение в красках». Оно сделалось крылатым для определения тайного смысла русской иконы. Религиозный философ по своей основной специальности, Е.Н. Трубецкой подошел к



истолкованию иконописи на волне всеобщего военного озверения: по его убеждению, русская икона как художественное явление способна изменить мироустройство в духе соборности и возвышенной любви. Лекции Е.Н. Трубецкого пользовались огромной популярностью в среде интеллигенции. Воспроизведены обложки первого издания «Умозрения в красках» и парижского издания всех трех очерков



Известия Комитета изучения древнерусской живописи, вып. 1. Петербург, 1921. Тираж 550 экземпляров. Это издание — прямое продолжение дореволюционных изданий Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Более того, в нем использованы фототипические таблицы, заготовленные для V «Иконописного сборника», набранного в 1914 году, но так и не вышедшего в свет. Количеством уцелевших таблиц, хранившихся в Комитете, был определен незначительный тираж издания 1921 года, а временным интервалом — двойная орфография сборника (текст набран по новой орфографии, а подписи к таблицам сохранили старую). Сборник чрезвычайно содержателен, поскольку все его статьи имеют чисто древнерусскую тематику: о фресках Старой Ладogi (Н.И. Репников), росписях церкви на Готланде (Т.И. Арне), об иконе св. Владимира Киевского из Никольской часовни в Новгороде (П.Л. Гусев), о фресках Гостинополья (Н.И. Репников) и об антиминсах из собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (К.К. Романов)

В.К. Мясоедов. Фрески Спаса-Нередицы. С предисловием Н.П. Сычева. Ленинград, издание Государственного Русского музея. 1925. Автор готовил исследование о нередицких росписях с 1909—1910 годов, но безвременная смерть в 1916 году приостановила эту всем нужную работу. Комитет попечительства о русской иконописи, переименованный с началом революции в Комитет по изучению древнерусской живописи, включил в свой издательский план публикацию мясоедовских материалов по Нередице и даже заготовил фототипические таблицы с воспроизведением фресок. Хозяйственная разруха в 1916—1920 годах не позволила осуществить эту инициативу, но Н.П. Сычев, занимая должность директора Русского музея в 1922—1925 годах, привел в порядок готовые части рукописи и опубликовал ее с приложением ранее подготовленных фототипических таблиц как издание Государственного Русского музея. Это издание сохранило нам память о Нередице, которая была почти полностью разрушена немецкой артиллерией в 1941—1943 годах

Обложка книги А.В. Грищенко «Русская икона как искусство живописи» (Москва, издание автора, 1917). Одна из замечательнейших книг о русской иконописи, где дан обзор государственных, церковных и частных хранилищ древнерусской живописи: Новгородского Епархиального музея, Успенского собора в Московском Кремле, Третьяковской галереи, Русского музея в Петербурге, личных собраний С.П. Рябушинского, И.С. Остроухова и А.В. Морозова. Творческий художник, А.В. Грищенко оценил русскую иконопись как мощный импульс для развития современного ему изобразительного искусства



Живописец и теоретик искусства Алексей Васильевич Грищенко (1883–1977). Снимок в форме вольноопределяющегося сделан между 1914 и 1917 годами. А.В. Грищенко – автор одной из лучших старых книг о русской иконописи: «Русская икона как искусство живописи» (Москва, издание автора, 1917). Как сообщено в предисловии к изданию, «канвой для настоящего очерка послужил доклад „Как и почему подошли мы к русской иконе“, два раза читанный мною в 1915 году». Автор рассматривает русскую икону как движущую силу в новейших стилистических течениях русской живописи. Отличное знание государственных и частных собраний русской церковной старины послужили причиной зачисления А.В. Грищенко в Комиссию по сохранению и расчистке древней живописи в России. В 1919 году А.В. Грищенко уехал в Севастополь, откуда в 1920 эмигрировал в Константинополь, затем в Афины и, наконец, в Париж

ной творческой деятельности подвергались публичному осмеянию. Характерно, например, что А.Н. Бенуа не пожелал сотрудничать с И.Э. Грабарем в создании «Истории русского искусства»⁴³, да и настойчивое стремление руководителя всех работ по написанию «Истории» выпустить ее в свет под именем «Игорь Грабарь» выглядит ничуть не лучше, чем отказ А.Н. Бенуа. А вот П.П. Муратову было чуждо гипертрофированное честолюбие. Ему посчастливилось возглавить целое направление в деле изучения национальной русской живописи, но он никогда не забывал подчеркнуть, что открытие древнерусской живописи совершалось коллективными усилиями многих лиц: ученых, художественных критиков, реставраторов.

В очерках П.П. Муратова о древнерусской живописи выявились как слабые, так и сильные стороны современных ему знаний об этом искусстве. Но так же, как для лучших исследователей начала XX века представлялось невозможным зачеркнуть все сделанное для изучения этого искусства Ф.И. Буслаевым, Н.П. Кондаковым и Н.П. Лихачевым, мы не можем, да и не имеем никаких оснований (отмечая слабые места в историко-художественных построениях П.П. Муратова и его товарищей) гово-

рить, что они оказались неспособными создать научную историю древнего русского искусства. Они были участниками и свидетелями эффектных открытий, но время создания такой истории тогда еще не наступило. И никто, за исключением, может быть, Д.В. Айналова⁴⁴ и А.И. Анисимова⁴⁵, не сознавал этого так ясно и четко, как П.П. Муратов. В 1914 году он опубликовал краткую статью под названием «Ближайшие задачи в деле изучения иконописи»⁴⁶. Она подвела первые итоги и вместе с тем явилась программой широких действий, направленных на осуществление ряда практических мер и на выяснение наиболее важных научно-технических проблем. Накопление фактического материала, систематическая расчистка икон с известным историческим прошлым, планомерное открытие и исследование фресковых циклов, классификация произведений по стилистическим группам, изучение областных школ, отдельных художественных направлений и выдающихся мастеров – такой была главная линия исследований, намеченных им на ближайшее будущее. Но скоро разразилась мировая война, а затем произошли Февральская и Октябрьская революции. Исторические события повернулись так, что решение поставленных задач пришлось осуществлять в совсем иных условиях и даже в значительной мере под совсем иным углом зрения.

- 1 Этой теме посвящены также следующие работы: *Муратов П.* Открытия древнего русского искусства. – Современные записки, XIV. Париж, 1923, с. 197–216 (содержательный, прекрасно написанный очерк, охватывающий период с конца XIX века примерно до 1915 года); *Рязановский В.А.* Об изучении древней русской живописи. Харбин, 1934 (оттиск из «Известий юридического факультета в г. Харбине», XI); *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. I. М., 1963, с. 7–26 (вводная статья В.И. Антоновой «Древнерусская живопись в Государственной Третьяковской галерее» посвящена истории собирания и изучения икон в России; ценность представляют сведения о старообрядческих собраниях XIX – начала XX века); *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. (Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., 1985; *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
- 2 Таким был известный реставратор середины XIX века Н.И. Подключников, который в 1852 году реставрировал иконы в Успенском соборе Московского Кремля, а в 1855–1856 годах – иконы старого иконостаса Андрея Рублева и Даниила Черного из владимирского Успенского собора. См.: *Карабинов И.* Полузабытый опыт реставрации древнерусских икон. – Сообщения ГАИМК, II. Л., 1929, с. 325–329; *Георгиевский В.Т.* Старый иконостас владимирского Успенского собора. Письмо художника Н.И. Подключникова к А.Н. Муравьеву из села Васильевского близ Шуи. – Иконописный сборник, III. СПб., 1909, с. 41–46. Характерна надпись, сделанная Н.И. Подключниковым на иконе Николая XVIII века из Духова монастыря в Новосиле, подвергнутой им реставрации в 1855 году (сохраняем орфографию подлинника): «Сия икона очищена от многократных слоев в разное время наложенных почерневшей олифы и один слой красок, наложенных в виде возобновления. Очищением сим открыт оригинал в мае месяце 1855 художником Николаем Подключниковым при игумене Иринархе» (*Троицкий Н.* Новосильская икона св. Николая «Доброго». – Светильник, 1915, № 9–12, с. 75). О Н.И. Подключникове см.: Останкинский дворец-музей творчества крепостных. Выставка «Николай Иванович Подключников». К 170-летию со дня рождения. 1813 – 1977. Каталог. Автор-составитель Л.Ю. Руднева. М., 1983.
- 3 *Иларионов В.* Иконописцы-суздальцы. (Поездка в сс. Мстеру, Холуй и Палех). – Русское обозрение, 1895, март, с. 182–224 (особенно с. 184, 189–190, 195–198, 204–206, 209–210, 211); *Тарасов О.Ю.* Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 152–289. См. также английское издание. *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. London, 2002, p. 326–344.
- 4 *Айналов Д.* Рец. на издание: Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. М., 1913. – Библиографическая летопись, I. СПб., 1914, отдел «Критика и библиография», с. 35.
- 5 См. об этом: *Р[ябушинский] С.* Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. М., 1913, с. 4; *Рябушинский С.П.* Заметки о реставрации икон. – *Seminarium Kondakovianum*, IV. Prague, 1931, с. 290 (у С.П. Рябушинского работали видный реставратор старшего поколения А.В. Тюлин и его сын А.А. Тюлин); *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2. СПб., 1914, с. 140 (о наблюдении И.С. Остроухова за расчисткой икон из своего собрания); *Трубецкой Е.* Россия в ее иконе. – Русская мысль, 1918, январь–февраль, с. 40 (о расчистке иконы на дому у И.С. Остроухова, чему свидетелем был автор статьи). По свидетельству П.П. Муратова, почти все иконы остроуховского собрания были расчищены Е.И. Брягиным (*Муратов П.* Открытия древнего русского искусства, с. 205).
- 6 *Kotkovaara K.* Progeny of the Icon. Emigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image. Åbo, 1999, Appendix I, p. XVI–XVII (письмо С.П. Рябушинского к В.П. Рябушинскому от 6 февраля 1933 года); *Вздорнов Г.И., Залеская З.Е., Лелекова О.В.* Общество «Икона» в Париже. М. – Париж, 2002, с. 44–47 (то же). А.В. Грищенко отдает первенство С.П. Рябушинскому: *Грищенко А.* Вопросы живописи, вып. 3. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, с. 207.
- 7 См.: Древнерусская иконопись в старообрядческих храмах Москвы. – Светильник, 1915, № 9–12, с. 116–118; *Грищенко А.* Вопросы живописи, вып. 3. Русская икона как искусство живописи, с. 144–150.
- 8 См. замечания об истории остроуховского собрания икон у И.Э. Грабаря (*Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. М. – Л., 1937, с. 254), а также: *Муратов П.П.* Об Остроухове. – Среди коллекционеров, 1921, № 4 (июль), с. 1–3; *Грабарь И.* Глаз. – Там же, с. 3–10.
- 9 О выставках икон и другой церковной художественной старины в дореволюционное время см.: *Федотов А.С.* Частные коллекции русской старины на московских и петербургских выставках начала XX века. – Университетские Петербургские чтения. Петербург и Москва. Две столицы России в XVIII – XX веках. СПб., 2001, с. 81–96.
- 10 *Георгиевский В.Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912, III. Пг., [1914], с. 163–169; Каталог выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Там же, с. 169–173, табл. I–LXXIX.
- 11 Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия дома Романовых. М., 1913 (большой иллюстрированный каталог); Выставка древнерусского искусства. М., 1913 (краткий каталог малого формата без иллюстраций). См. также содержательную рецензию Д.В. Айналова на большой иллюстрированный каталог: Библиографическая летопись, I. СПб., 1914, отдел «Критика и библиография», с. 30–34.
- 12 [*Никифоровский А.В.*] Каталог Новгородского епархиального церковного древлехранилища. Новгород, 1916; *Георгиевский В.* Иконы Новгородского церковно-исторического древлехранилища. – Светильник, 1915, № 9–12, с. 1–5; *Грищенко А.* Вопросы живописи, вып. 3. Русская икона как искусство живописи, с. 63–69. Некоторые из икон древлехранилища в 1911 году демонстрировались на выставке, устроенной в Новгороде по случаю XV археологического съезда: *Анисимов А.* Каталог

выставки XV всероссийского съезда в Новгороде, отд. II (церковный). Новгород, 1911; *Его же*. Дополнение к каталогу выставки XV всероссийского археологического съезда в Новгороде, отд. II (церковный). Новгород, 1911; *Его же*. Церковная старина на выставке XV археологического съезда в Новгороде. — Старые годы, 1911, октябрь, с. 40–47. О новгородском музее в целом см.: *Гордиенко Э.А.* История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи. — Музей, I. М., 1980, с. 161–172; *Моисеев С.В.* Новгородский церковно-археологический музей. Епархиальное церковное древнехранилище. — Музей древнего искусства. 1913–1924. К 90-летию основания. Великий Новгород, 2003.

13 В Успенском соборе Московского Кремля их вела созданная по «высочайшему повелению» комиссия во главе А.А. Ширинским-Шихматовым. Работы производились под наблюдением императорской Археологической комиссии, ведущим реставратором был Е.И. Брягин. В 1913–1914 годах открыты фрески Похвальского придела 80-х годов XV века, расчищены иконы «Борис и Глеб» второй половины XIV века и «Церковь воинствующая» середины XVI века (см.: *Муратов П.П.* Два открытия. — София, 1914, № 2, с. 5–17; *Скворцов А.М.* Икона св. князей Бориса и Глеба. — Там же, 1914, № 6, с. 25–39; *В[ашков] С.* «Поклонение волхвов». — Светильник, 1914, № 2, с. 3–4). Особо велась работа в Кремлевском Благовещенском соборе, где под наблюдением И.С. Остроухова в мае–июле 1914 года Г.О. Чириковым раскрыта двусторонняя икона Богоматери Донской конца XIV века: *Остроухов И.* Доклад о реставрации Донской иконы Божией Матери (XIV век) в московском Благовещенском соборе. — ИАК, вып. 61. (Вопросы реставрации, вып. 17). Пг., 1916, с. 200–202, рис. 44, 45.

14 Коллекция древней живописи в Русском музее образовалась еще в конце XIX века. Она очень возросла с поступлением в музей в 1913 году огромного собрания византийских, итало-критских, итальянских и русских икон Н.П. Лихачева. В начале 1914 года коллекция пополнилась рядом выдающихся памятников, полученных из суздальского Покровского монастыря. Для расчистки икон хранитель музея П.И. Нерадовский в 1910 году пригласил реставратора-иконописца Г.О. Чирикова. С 1913 года здесь работал и Н.И. Брягин. В 1914 году состоялось торжественное открытие древлехранилища Русского музея, несколько залов которого были посвящены древнерусской иконописи. См.: *Русская икона*, I. СПб., 1914, с. 79; 2. СПб., 1914, с. 150 (информация об устройстве и открытии древлехранилища); *Сычев Н.* Древлехранилище Русского музея императора Александра III. — Старые годы, 1916, январь–февраль, с. 3–35 (общий очерк с обзором наиболее интересных икон); *Iconen aus dem ehemaligen Museum Kaiser Alexander III in St. Petersburg*. Privatdruck für die Freunde des Verlages E.A. Seemann. Leipzig, 1924 (с краткой вступительной статьей Ф. Халле и тремя цветными репродукциями); *Нерадовский П.И.* Из жизни художника. Л., 1965, с. 133–134, 138–147.

15 *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914.

16 Наиболее интересные статьи в этих сборниках: *Муратов П.* Ближайшие задачи в деле изучения иконописи. — *Русская икона*, I. СПб., 1914, с. 8–12; *Пунин Н.* Заметки об иконах из собрания

Н.П. Лихачева. — Там же, с. 21–47; *Нерадовский П.* «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева. — Там же, с. 63–78; *Сычев Н.* Икона Архангела Михаила из собрания С.П. Рябушинского. — *Русская икона*, 2. СПб., 1914, с. 99–109; *Соболевский А.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П. Рябушинского. — Там же, с. 111–113; *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. — Там же, с. 115–142; *Мацулевич Л.* К истории русской науки об искусстве (ответ Н. Щекотову). — Там же, с. 143–149; его же. Две иконы Рождества Богоматери из собрания С.П. Рябушинского. — Там же, с. 163–179; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток в иконописи. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. — *Русская икона*, 3. СПб., 1914, с. 181–197.

17 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVI века. — В кн.: *Грбарь И.* История русского искусства, т. VI. М., [1914], с. 5–408.

18 *Муратов П.* Эпохи древнерусской иконописи. — Старые годы, 1913, апрель, с. 31–38; *Щекотов Н.М.* Некоторые черты стиля русских икон XV века. — Там же, с. 38–42; *Анисимов А.И.* Новооткрытые фрески Новгорода. — Там же, 1913, декабрь, с. 50–55; *Сычев Н.* Древлехранилище Русского музея императора Александра III. — Там же, 1916, январь–февраль, с. 3–35.

19 *Щекотов Н.М.* Древнерусское шитье. — София, 1914, № 1, с. 5–32; *Муратов П.* Два открытия. — Там же, 1914, № 2, с. 5–17; *Анисимов А.* Этюды о новгородской иконописи. Задачи этюдов, I. «Молящиеся новгородцы». — Там же, 1914, № 3, с. 9–15 и 15–28; *Его же.* Этюды о новгородской иконописи, II. «Битва новгородцев с суздальцами». — Там же, 1914, № 5, с. 5–21; *Скворцов А.М.* Икона св. князей Бориса и Глеба. — Там же, 1914, № 6, с. 25–39.

20 *Волошин М.* Чему учат иконы? — *Аполлон*, 1914, № 5, с. 26–29; *Пунин Н.* Андрей Рублев. — Там же, 1915, № 2, с. 1–23 (отдельно: Пг., 1916).

21 *Писарев С.* Две вышитые плащаницы Псково-Печерского монастыря. — Светильник, 1913, № 3, с. 19–22; *Троицкий Н.* Коневская икона пр. Богородицы «с птичкой» (по вопросу о влиянии апокрифа на иконографию Богоматери). — Там же, 1913, № 4–5, с. 25–32; *Шмит Ф.* Киевский Софийский собор. — Там же, 1913, № 8, с. 3–22; *Иосиф*, епископ Угличский. Знамя Салеги. — Там же, 1913, № 9, с. 3–5; *Достоевский М.* Воздух 1593 года — вклад царя Феодора (из ризницы Чудова монастыря). — Там же, с. 29–31; *Иосиф*, епископ Угличский. Плащаница ростовского Успенского собора. — Там же, 1914, № 1, с. 19–22; *Глазунов А.* Два изображения св. Алексея, человека Божия, ангела царя Алексея Михайловича, в звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре. — Там же, с. 29–32; *Прохоров С.М.* Об иконописи и ее технике. — Там же, с. 33–48; *В[ашков] С.* «Поклонение волхвов» (фреска, недавно открытая на стене московского большого Успенского собора). — Там же, 1914, № 2, с. 3–4; *Борин В.* Две иконы новгородской школы XV века св. Петра и Алексея, митрополитов московских. — Там же, 1914, № 4, с. 23–32; *В[ашков] С.* Икона Богоматери Коневская или Голубицкая. — Там же, 1914, № 5–6, с. 3–4; *Покровский Н.* Заметки о памятниках псковской церковной старины. — Там же, с. 5–41; *Георгиевский В.* Икона св. Иоанна Предтечи (из собрания В.Н. Протопопова). — Там же, 1914, № 7,

- с. 3–4; *Борин В.* Два памятника иконографии XVII и XVIII веков: икона Азовской Божией Матери и прорись с нее. – Там же, 1914, № 8, с. 3–12; Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора. – Там же, 1915, № 1, с. 3–7; *Георгиевский В.* Евангелие 1532 года архиепископа новгородского Макария, хранящееся в Пафнутьевском Боровском монастыре. – Там же, с. 8–15; *Глазунов А.* Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря. – Там же, 1915, № 2, с. 30–32; *Георгиевский В.* Миниатюры Евангелия 1532 года новгородского архиепископа Макария. – Там же, 1915, № 3–4, с. 3–7; *Его же.* Иконы новгородского церковно-исторического древлехранилища. – Там же, 1915, № 9–12, с. 1–5; *Протасов Н.Д.* Лицевое Евангелие 1470 года Саввина монастыря близ Звенигорода. – Там же, с. 15–25; *Его же.* Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде. – Там же, с. 26–48; *Борин В.* Памятники золотого шитья XVI века царицы Марии Федоровны (1580–1584) Нагих. – Там же, с. 70–73.
- 22 Это прежде всего две статьи А.Н. Бенуа: Иконы и новое искусство. – Газета «Речь», 1913, № 93; Русские иконы и Запад. – Там же, 1913, № 97. Отметим также ценную статью о «северных письмах»: *Дурылин С.* Древнерусская иконопись и Олонецкий край. – Известия Общества изучения Олонецкой губернии, т. II. Петрозаводск, 1913, с. 33–46.
- 23 *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2. СПб., 1914, с. 115–123.
- 24 *Мацулевич Л.* К истории русской науки об искусстве (ответ Н. Щекотову). – Там же, с. 143–149.
- 25 *Айналов Д.* Рец. на издание: Русская икона, 1 и 2. СПб., 1914. – Библиографическая летопись, II. СПб., 1915, отдел «Критика и библиография», с. 8–29. Д.В. Айналов был одним из первых ученых, сумевших преодолеть узкие рамки иконографического метода и обратившихся к стилистическому исследованию памятников древнего искусства. В университетских лекциях в 1908–1909 годах он утверждал: «Наша иконопись не разгадана и не классифицирована научно по той простой причине, что в основу классификации кладутся одни технические приемы и отсутствует мерило историко-художественное, анализ стили форм, который, конечно, есть первая и главнейшая задача историко-художественного исследования».
- 26 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века, с. 32.
- 27 *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916; *Его же.* Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916; *Его же.* Россия в ее иконе. – Русская мысль, 1918, январь–февраль, с. 21–44. См. также сборник этих работ: *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. Париж, 1965.
- 28 *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.
- 29 *Мацулевич Л.* Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волокове. – Памятники древнерусского искусства, вып. IV. Издание имп. Академии художеств. СПб., 1912, с. 1–34, рис. 1–46.
- 30 *Суслов В.В.* Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. – Памятники древнерусского искусства. Издание имп. Академии художеств. Вып. I. СПб., 1908, с. 1–10; Вып. II. СПб., 1909, с. 1–2; Вып. III. СПб., 1910, с. 1–10; *Кондаков Н.П.* Заметки о некоторых сюжетах и характере Спасо-Нередицкой росписи. – Там же, вып. II, с. 3–5; *Успенский А.И.* Фрески церкви Спаса Нередицы. – Записки Московского археологического института, т. VI. М., 1910, с. 1–24, табл. I–XXIII; *Мясоедов В.К.* Никола Липный. – Сборник Новгородского общества любителей древностей, вып. 3. Новгород, 1910, с. 7–14; *Окунев Н.* Вновь открытая роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде. – Известия имп. Археологической комиссии, вып. 39. (Вопросы реставрации, вып. 7). СПб., 1911, с. 88–101; *Анисимов А.* Реставрация церкви Феодора Стратилата в Новгороде. – Старые годы, 1911, февраль, с. 43–52; *Его же.* Новооткрытые фрески Новгорода. – Там же, 1913, декабрь, с. 50–55 (о фресках церкви Рождества на кладбище и Спаса Преображения); *Мясоедов В.* Фрагменты фресковой росписи Святой Софии Новгородской. – Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества, т. X. Пг., 1915, с. 15–34; *Мацулевич Л.* Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря. – Там же, с. 52–55 (сообщаются сведения о фрагментах росписи конца XIV века в церкви Благовещения на Городище в Новгороде); *Гордеев Д.* О новгородских феодоровских фресках. – Византийский временник, т. XXII (1915–1916), вып. 3 и 4. Пг., 1917, с. 281–296; *Сычев Н.* Забытые фрагменты новгородских фресок XII века. – Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества, т. XII. Пг., 1918, с. 116–131 (о фресках XII века в подцерковье Николо-Дворищенского собора в Новгороде).
- 31 *Успенский А.И.* Фрески церкви Спаса Преображения Спасо-Мирожского монастыря. – Записки Московского археологического института, т. VII. М., 1910, с. 1–12, табл. I–VI; *Мацулевич Л.* Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря, с. 35–57.
- 32 *Окунев Н.* Крещальня Софийского собора в Киеве. – Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества, т. X. Пг., 1915, с. 113–137 (на с. 125–132 о фресках крещальни, датируемых XI и XII веками); *Шмит Ф.И.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях. – Византийский временник, т. XXII (1915–1916), вып. 1–2. Пг., 1916, с. 62–126 (преимущественно о мозаиках в соборе Михайловского монастыря в Киеве и о других памятниках монументальной живописи XI–XII веков); *Макаренко Н.* Древнейший памятник искусства Переяславского княжества. – Сборник статей в честь гр. П.С. Уваровой. М., 1916, с. 373–404 (о фресках Остерской божницы близ Чернигова); *Мясоедов В.* Фрески северного притвора Софии Киевской. – Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества, т. XII. Пг., 1918, с. 1–6; *Грбар А.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора. – Там же, с. 98–106.
- 33 *Муратов П.* Два открытия. – София, 1914, № 2, с. 6–11 (о фресках XV века в Похвальском приделе Успенского собора Московского Кремля); *В[ашков] С.* «Поклонение волхвов». – Там же, с. 2–3; *Его же.* Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора. – Там же, 1915, № 1, с. 3–7.

- 34 *Ф[он] Э [динг] Б.* Фрески в Звенигороде. – София, 1914, № 3, с. 98 (краткая заметка); *Глазунов А.* Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора... – Светильник, 1915, № 2, с. 30–32; *Протасов Н.* Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде. – Там же, 1915, № 9–12, с. 26–48.
- 35 «Древнерусская иконопись, – утверждал П.П. Муратов, – искусство для художника и для собирателя. Качества его понятны немногим», она (иконопись) «обращается к артистической восприимчивости, превышающей средний уровень ее в людях». От «нехудожника нельзя требовать ответа на внушения этого искусства, почти исключаящего возможность всякого иного подхода, кроме строго и чисто эстетического» (*Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова, с. 1). Другие авторы в подобных утверждениях шли еще дальше, совершенно забывая всякую меру и здравый смысл.
- 36 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века, с. 64, 66, 105, 160.
- 37 См. об этом: *Лазарев В.Н.* К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи. – Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР, 1952. М., 1952, с. 156–161 и сл. (перепечатано в кн.: *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. [Сборник статей]. М., 1971, с. 380–382 и сл.).
- 38 *Павлуцкий Г.* О происхождении древнерусской живописи. – Университетские известия. [Киев], 1914, № 6, ч. III, с. 11.
- Ср. рецензию А.И. Анисимова на статью Г.Г. Павлуцкого: Старые годы, 1915, ноябрь, с. 37.
- 39 *Муратов П.* Открытия древнего русского искусства, с. 207.
- 40 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века, с. 237–238, 278.
- 41 *Муратов П.* Эпохи древнерусской иконописи, с. 33–37; *Его же.* Русская живопись до середины XVII века, с. 58, 209, 237–238 и др.
- 42 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века, с. 58.
- 43 См об этом во вступительной статье Т.П. Каждан к сборнику: *Грaбарь И.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М., 1969, с. 21, а также: *Грaбарь И.* Письма. 1891–1917. М., 1974, с. 192–194, 195–198, 199–201, 204, 205, 206, 207–216.
- 44 См. рец. Д.В. Айналова на каталог «Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году». (Библиографическая летопись, I. СПб., 1914, отдел «Критика и библиография», с. 30–31).
- 45 *Анисимов А.* Этюды о новгородской иконописи. Задачи этюдов. – София, 1914, № 3, с. 10–15.
- 46 *Муратов П.* Ближайшие задачи в деле изучения иконописи. – Русская икона, I. СПб., 1914, с. 8–12.

КОМИССИЯ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАСКРЫТИЮ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ

Научно-художественные открытия в области древнерусской живописи, имевшие место в послеоктябрьский период, известны специалистам главным образом по множеству статей И.Э. Грабаря. Лучшие из этих работ собраны и переизданы в виде отдельного сборника¹. В течение многих лет, с 1918 по 1930 год, И.Э. Грабарь занимал руководящие посты в главных реставрационных учреждениях РСФСР и СССР и был вместе с тем одним из наиболее активных исследователей древнерусской художественной культуры. В его отчетах, лекциях, письмах, газетных и журнальных статьях, в монографиях получили отражение основные результаты большой работы целого коллектива. Рядом с И.Э. Грабарем, ежедневно общаясь с ним, работали и другие замечательные исследователи, в частности А.И. Анисимов и Ю.А. Олсуфьев. Уместно также напомнить о коллективах Российской (затем Государственной) академии истории материальной культуры, петроградского Института истории искусств, Русского музея и, наконец, о многочисленных музеях в провинции, без участия которых, конечно, были бы невозможны все научные и практические достижения в области охраны, реставрации и изучения памятников древнерусского искусства.

Уже дореволюционный опыт показал, что если речь идет о древнерусской живописи, никаких серьезных открытий не может быть сделано без предварительной черновой работы по разысканию, охране и реставрации произведений. А как решались эти вопросы в царской России, можно получить представление по материалам Всероссийского съезда художников, состоявшегося в Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 года. Специально созданная на съезде секция, обсуждавшая состояние охраны русской старины на основании представленных докладов и многочисленных выступлений в прениях², была вынуждена признать, что правительственные учреждения не только не занимались проблемой сохранения художественного наследия, но и делали все возможное, чтобы такой проблемы вообще не существовало. На глазах исчезали тысячи икон, уничтожались или портились выдающиеся памятники монументальной живописи, хищнически разбазаривались ценные собрания лицевого шитья, художественных тканей, произведений прикладного искусства. Систематическое обследование иконных запасов в сельских, городских и монастырских церквях, расчистка мозаичных и фресковых ансамблей, организация научных реставрационных мастерских даже в главных художественных музеях, например в Эрмитаже, – обо всем этом только мечтали отдельные энтузиасты. Невежество, косная политика Министерства народного просвещения, Синода и прочих царских ведомств были настолько очевидными, что на решительные изменения в этой области культуры наде-



Плакат «Граждане, храните памятники искусства». Издание Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению РСФСР. Литография, 1919. Художник Н.Н. Купреянов. Поскольку революция сломала привычный порядок вещей и бывшие владельцы дворцов уехали за границу, бросив сокровища на произвол судьбы, сохранение художественных ценностей приобрело первостепенное значение. Воззвания и плакаты призывали помочь новой власти в охране памятников искусства. Замечательный плакат Н.Н. Купреянова – лучшее творение в этой области просвещения народа. Многие из культурного наследия прошлого было утрачено, но многое и спасено в условиях революции и гражданской войны в 1917–1922 годах. В 1921 году Н.Н. Купреянов исполнил еще один плакат: «Книги – источник знания. Граждане, берегите библиотеки»

Воззвание Отдела по делам музеев и охраны искусства и старины. 1919 год. Отдел неоднократно печатал плакаты и листовки, призывающие к охране художественных ценностей и памятников истории и архитектуры. Текст одной из таких листовок следующий:

«Революция 1917 года 25-го октября (7 ноября) вывела искусство из замкнутого круга дворца, особняка, помещицкой усадьбы и сделала его достоянием всех» (из плакатного воззвания Отдела по делам музеев и охраны искусства и старины Н[ародного] К[омиссариата] П[росвещения])

Товарищи и граждане, жизнь помещиков и капиталистов была красна не только полным материальным довольством, но и тем, что в их руках находились ценности духовные, бесчисленные сокровища старины и искусства. Все, что делал рабочий народ своими мозолистыми руками, прекрасные здания, которые он строил, художественная мебель, которой обставлены эти дома и дворцы, прекрасная фарфоровая посуда, кружева и вышивки, картины, иконы, статуи, библиотеки, книги — все это радовало глаз, давало жизни красоту, учило тех немногих счастливцев, которые владели всем этим.

Октябрьская революция, отдавшая народу все достояние страны — поля и леса, рудники и фабрики — превратила предметы искусства и старины в народное добро. Основан особый Отдел Комиссариата Народного Просвещения, Отдел Музеев и охраны памятников искусства и старины, задачи которого собирать и охранять эти драгоценности — художественные дома и церкви, мебель и картины, книги и фарфор — от гибели и расхищения невежественных или злонамеренных людей. Основываются в больших и малых городах и местечках музеи, куда помещаются все эти ценности; это народные дома отдыха и высокого наслаждения, которое дает человеку всякое произведение искусства.

В этих музеях показывают все собранные сокровища, учат понимать их, любить и получать в их изучении образование. Делается большое дело художественного воспитания народа, лишенного в царствование помещиков и капиталистов всех этих благ.

Красная Армия в своем победоносном шествии, освобождая из-под гнета помещиков и буржуазии народ, возвращает ему все эти бесчисленные произведения искусства, делает их народным достоянием и возлагает на него ответственность за их сохранность.

ВОЗЗВАНИЕ

ОТДЕЛА МУЗЕЕВ и ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА и СТАРИНЫ.

«Революция 1917 года 25-го октября (7-го ноября) вывела искусство из замкнутого круга дворца, особняка, помещицкой усадьбы и сделала его достоянием для всех».
Из плакатного воззвания Отдела Музеев и Охраны Памятников Искусства и Старины Н. К. П.

Товарищи и граждане, жизнь помещиков и капиталистов была красна не только полным материальным довольством, но и тем, что в их руках находились ценности духовные, бесчисленные сокровища старины и искусства. Все, что делал рабочий народ своими мозолистыми руками, прекрасные здания, которые он строил, художественная мебель, которой обставлены эти дома и дворцы, прекрасная фарфоровая посуда, кружева и вышивки, картины, иконы, статуи, библиотеки, книги — все это радовало глаз, давало жизни красоту, учило тех немногих счастливцев, которые владели всем этим.

Октябрьская революция, отдавшая народу все достояние страны: поля и леса, рудники и фабрики, превратила предметы искусства и старины тоже в народное добро. Основан особый Отдел Комиссариата Народного Просвещения, Отдел Музеев и охраны памятников искусства и старины, задачи которого собирать и охранять эти драгоценности: художественные дома и церкви, мебель и картины, книги и фарфор от гибели и расхищения невежественных или злонамеренных людей. Основываются в больших и малых городах и местечках музеи, куда помещаются все эти ценности; музеи — это народные дома отдыха и высокого наслаждения, которое дает человеку всякое произведение искусства.

В этих музеях показывают все собранные сокровища, учат понимать их, любить и получать в их изучении образование. Делается большое дело художественного воспитания народа, лишенного в царствование помещиков и капиталистов всех этих благ.

Красная Армия в своем победоносном шествии, освобождая из-под гнета помещиков и буржуазии народ, возвращает ему все эти бесчисленные произведения искусства, делает их народным достоянием и возлагает на него всю ответственность за их сохранность.

Отдел Музеев ныне посылает в прифронтовую полосу особую комиссию, на которую возложена большая задача собирать и охранять все научно-художественные ценности, привлекая к этому делу все местное население.

И каждый сознательный гражданин должен помочь этой культурной работе, указывая, где остались произведения искусства и старины, разыскивая их и принося в эту комиссию — по охране памятников искусства и старины».

Помогите, граждане, ей в ее большой культурной работе.

Отдел Музеев и Охраны памятников искусства и старины.

Отдел Музеев ныне посылает в прифронтовую полосу особую комиссию, на которую возложена большая задача собирать и охранять все научно-художественные ценности, привлекая к этому делу все местное население.

И каждый сознательный гражданин должен помочь этой культурной работе, указывая, где остались произведения искусства и старины, разыскивая их и принося в эту комиссию по охране памятников искусства и старины.

Помогите, граждане, ей в ее большой культурной работе»

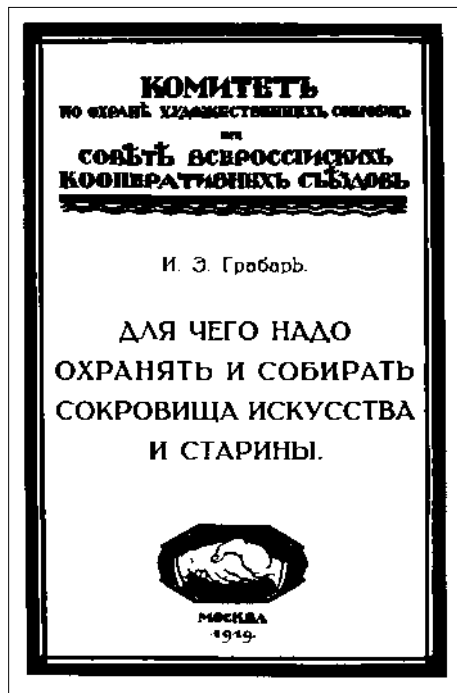
яться не приходилось. Поиск замечательных икон, их расчистка, устройство выставок и публикация новых открытий происходили исключительно по инициативе частных лиц, которые не получали никакой официальной поддержки.

Революция коренным образом повлияла на характер и направление научных исследований в России. Национализация частных коллекций искусства и передача их в общедоступные художественные музеи приобщили к сокровищам мировой культуры широкие слои населения. Отделение церкви от государства расчистило путь к изучению ранее недоступных памятников древнего национального искусства, находившихся в ризницах и иконостасах знаменитых соборов и монастырей. Прихотливые вкусы меценатов и архиереев, которые до революции направляли почти все работы по реставрации икон и фресок, а также оказывали явное воздействие на характер публикаций и эстетическую интерпретацию новых открытий, уступили место планомерным исследованиям, свободной научной мысли. Иконописные мастерские, снискавшие себе в дореволюционный период печальную известность массовыми поновлениями, вследствие которых навсегда потеряли свой подлинный вид целые иконостасы и фресковые ансамбли, прекратили свое существование. Кадры опытных реставраторов из этих мастерских были привлечены к коллективной работе в государственных научных учреждениях. Епархиальные церковные древлехранилища с их доморощенными экспозициями и полной неспособностью наладить широкую собирательскую, реставрационную и научную работу были упразднены. На их основе, а часто независимо от них, возникли краеведческие и историко-художественные музеи нового типа. Так происходил процесс демократизации науки, расширение исследовательских горизонтов, рост музейного дела.

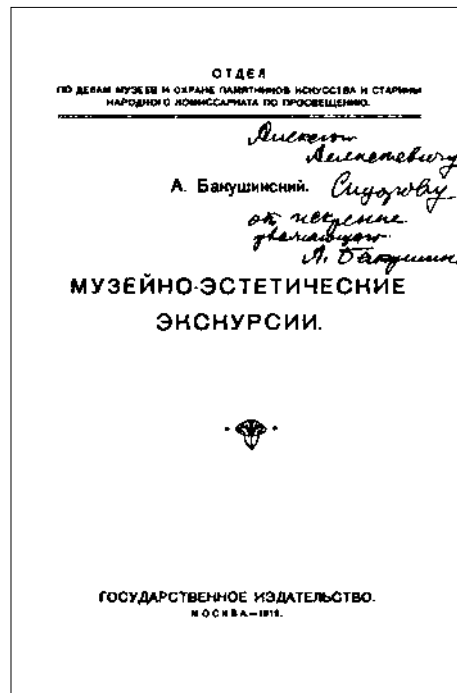
Октябрьская революция открыла широкие возможности для постановки дела охраны, реставрации и изучения древнерусской живописи в общегосударственном масштабе. 26 мая 1918 года в Москве при Народном комиссариате по просвещению РСФСР, который возглавил А.В. Луначарский, была создана Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины³. Так как охрана не мыслилась без поддержания и восстановления этих памятников, в составе Коллегии был учрежден и особый реставрационный отдел. Одним из организаторов Коллегии и реставрационного отдела был И.Э. Грабарь. Хорошо осведомленный в делах охраны старого искусства в дореволюционной России, И.Э. Грабарь прекрасно понимал, как много интересного и ценного можно сделать в рамках государственного учреждения, облеченного полнотой власти, для спасения и раскрытия произведений древнерусской живописи. Как художник и ученый, чутко воспринимавший весь ход развития русской культуры, он видел, что это — главная задача нового этапа в изучении художественного наследия Древней Руси.



Игорь Эммануилович Грабарь (1870–1960). Организатор Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России при Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР. Если Музейный отдел распространял свою деятельность и влияние на все российские музеи и учреждения, то Комиссия была чисто московским изобретением И. Э. Грабаря. Такими же были Центральные Государственные реставрационные мастерские. На протяжении тринадцати лет И. Э. Грабарь возглавлял и Комиссию и ЦГРМ, причем сумел сплотить достаточно устойчивый коллектив ученых и реставраторов. Новые Реставрационные мастерские, возникшие после Великой Отечественной войны, генетически не связаны с ЦГРМ: они имели другие задачи и другую штатную структуру



И.Э. Грабарь. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. Москва, издание Комитета по охране художественных сокровищ при Совете всероссийских кооперативных съездов, 1919. Издание этой брошюры свидетельствует о крайней обеспокоенности русской интеллигенции судьбой художественного наследия России в условиях революции и гражданской войны. Издание адресовано музейным работникам и деятелям культуры в провинции, где национализировались многочисленные памятники архитектуры и искусства, нуждавшиеся в срочной защите от их разрушения и уничтожения



А.В. Бакушинский. Музейно-эстетические экскурсии. Москва, издание Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению, 1919. Методическое руководство по экскурсионному делу было, конечно, заказано автору Отделом по делам музеев и предназначено для постановки экскурсий в национализированных музеях РСФСР. Стилистика изложения вполне соответствует «переживаемому моменту», но основные принципы музейной экскурсии, рассмотренные А.В. Бакушинским, и теперь остаются актуальными. На титульном листе автор граф: «Алексею Алексеевичу Сидорову от искренне уважающего А. Бакушинского»



Н.И. Романов. Как устраивать местные музеи. Москва, издание Комитета по охране художественных сокровищ при Совете всероссийских кооперативных съездов, 1919. Эта большая работа была предпринята хранителем Румянцевского музея Н.И. Романовым еще в 1918 году (закончена в сентябре этого года) и ее появление вызвано бурным ростом исторических и художественных музеев в уездах и губернских центрах послереволюционной России. Неплохо осведомленный о музейной жизни в послевоенной Европе, автор написал чрезвычайно полезную работу, которой охотно пользовались и старые и молодые музейные сотрудники на местах

Благословение патриарха Тихона на реставрацию древних икон в России. 1918. Текст: «Комиссия по реставрации памятников искусства и старины в лице председателя И.Э. Грабаря и членов В.Т. Георгиевского и А.И. Анисимова приступила ныне к изучению древних памятников русского иконописания великих мастеров Андрея Рублева и Дионисия. С этою целью члены Комиссии предпринимают путешествие по древнейшим святыням нашего Отечества. Желая успеха этому полезному для Святой Церкви начинанию, призываю благословение Божие на тружеников науки. Тихон, патриарх Московский и всея России». Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, ф. 68, № 257, л. 1



Комиссія по реставраціи памят-
никовъ искусства и старины въ
лицѣ Председателя И.Э. Грабаря и
Членовъ В.Т. Георгиевскаго и А.И.
Анисимова приступила нынѣ къ
изученію древнихъ памятниковъ
русскаго иконописанія въ лицахъ
мучениковъ Андрея Рублева и Діо-
нисія. Съ этою цѣлію Члены ко-
миссіи предпринимаютъ путеше-
ствіе по древнѣйшимъ святы-
нямъ нашего Отечества.

Желая успеха этому полезному
для Святой Церкви начинанію,
призываю благословеніе Божіе на тру-
жениковъ науки.

Патриархъ Московскій
и всея Россіи.





Экспедиция Комиссии по сохранению и раскрытию древней русской живописи во Владимир. 1 августа 1918 года. Изнесение чудотворной иконы Боголюбской Богоматери из соборного храма в Боголюбове в реставрационную мастерскую. На дальнем плане – епископ Юрьевский и настоятель Боголюбова монастыря Евгений. Икону несут Игорь Эммануилович Грабарь, Григорий Осипович Чириков, Федор Андреевич Модоров, Павел Иванович Юкин, Александр Иванович Анисимов, Василий Тимофеевич Георгиевский и Александр Васильевич Лядов

Исключительно по инициативе И.Э. Грабаря в реставрационном отделе, где уже имелось три или четыре архитектора, появилась также небольшая группа реставраторов иконописи. Для этой группы удалось получить помещение в Кремле, и она стала именоваться Комиссией по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Точная дата рождения Комиссии – 10 июня 1918 года ⁴. На первых порах Комиссия состояла из И.Э. Грабаря, А.И. Анисимова, Г.О. Чирикова и П.И. Юкина. Затем в составе руководства появились В.Т. Георгиевский, Н.Д. Протасов, П.П. Муратов, А.В. Грищенко и Н.М. Щекотов, а в группу реставраторов вошли все наиболее известные, проживавшие в Москве, мастера-иконописцы, знакомые с техникой расчистки икон и фресок ⁵. Состав Комиссии неоднократно менялся, особенно в ее научно-исследовательской части. П.П. Муратов, А.В. Грищенко и Н.М. Щекотов, которых мало интересовали перспективы практической, как им казалось, работы, очень скоро выбыли из этого коллектива. Расписание штатов Комиссии, относящееся к марту 1919 года (а это было время наиболее интенсивных открытий), дает следующую картину ⁶. Председателем Комиссии, совмещающую эту должность с обязанностями заместителя заведующего реставрационным отделом Коллегии в целом, был И.Э. Грабарь. Вместе с ним научное руководство работами осуществляли А.И. Анисимов и Н.Д. Протасов. Практической стороной ведали Г.О. Чириков и ответственные иконописцы-реставраторы Е.И. Брягин и П.И. Юкин. Они же производили наиболее сложные

виды реставрации икон и стеной живописи. Мастера, на которых возлагалась текущая работа, в зависимости от опыта и знаний подразделялись на четыре категории: в первой категории находились М.И. Тюлин, А.А. Тюлин, Ф.А. Модоров и И.А. Баранов, во второй – И.И. Суслов, А.И. Израсцов, А.А. Алексеев, А.В. Тюлин, В.Н. Овчинников и В.О. Кириков, в третьей – А.И. Брягин, В.К. Тарыгин, И.И. Чириков, П.И. Цепков и И.П. Догадин и, наконец, в четвертой – И.П. Клыков, И.Н. Клыков и А.П. Михайлов. Этот сравнительно небольшой коллектив действовал в течение двух лет, с лета 1918 по весну 1920-го года. В очень трудных условиях Гражданской войны, голода и эпидемий Комиссия потеряла нескольких ценных сотрудников. В декабре 1918 года умер старейший реставратор Алексей Васильевич Тюлин ⁷, а через год, в январе 1920-го, скончался от сыпного тифа его сын, талантливейший мастер Александр Алексеевич Тюлин ⁸. Тогда же, в начале 1920 года, умерли от тифа А.И. Израсцов и И.И. Чириков ⁹. Но Комиссия в целом не только выстояла, не только не прекратила свое существование, но и проделала огромную работу ¹⁰.

С самого начала своей деятельности Комиссия поставила целью разыскание и расчистку памятников, которые могли бы дать в руки исследователей ключ к двум наиболее трудным загадкам русской живописи. Она стремилась выяснить прежде всего, что представляла

собой русская живопись в древнейший период ее истории. Вопреки широко распространенной в 1910-е годы теории П.П. Муратова о начале самостоятельного пути русской иконописи лишь с XIV века, критически настроенные исследователи, например А.И. Анисимов, были твердо уверены, что она началась значительно раньше, и не теряли надежды найти произведения русского искусства, относящиеся к домонгольской эпохе. С другой стороны, всех неудержимо увлекала загадка выдающихся художников, имена которых сохранились в письменных источниках и преданиях, но произведения которых в дореволюционное время почти не были известны. Как только речь заходила о Феофане Греке, Андрее Рублеве и Дионисии, работники Комиссии с удвоенной энергией начинали поиск и расчистку икон и фресок, которые традиция связывала с этими мастерами. Несмотря на то, что программа действий Комиссии была очень обширной, эти две задачи неизменно оставались на первом плане, и лучшие силы Комиссии были направлены на их скорейшее выяснение.

Поскольку летом 1918 года, по условиям военного положения, южные и западные районы Советской России не были доступны для Комиссии, а новгородские памятники требовали, до начала развертывания здесь стационарных работ, тщательного предварительного обследования, И.Э. Грабарь и его сотрудники решили сосредоточить усилия на расчистках в Москве и Владимире. Выбор сулил самые лучшие перспективы. Дело в том, что дореволюционные исследователи, уделяя много внимания новгородской школе живописи, почти не интересовались другими школами. Из поля их зрения совсем выпала проблема творческого наследия такой значительной исторической области, какой была Владимиро-Суздальская Русь. Между тем представлялось невероятным, чтобы прославленные каменные храмы Владимира, Боголюбова, Суздаля, Ростова и Ярославля не имели некогда в своих стенах столь же древних и выдающихся произведений живописи. Исходя из этой правильной мысли И.Э. Грабарь рассчитывал открыть во Владимире первоклассные памятники. И эти надежды оправдались. Открытия во Владимире воодушевили членов Комиссии, и вся дальнейшая работа этого коллектива велась с большим творческим горением.

За короткий срок, с июля по декабрь 1918 года, реставраторы, входившие в Комиссию, расчистили во Владимире части двух превосходных фресковых ансамблей в Дмитриевском и Успенском соборах, а также три древние иконы Богоматери: «Боголюбскую» XII века, «Максимовскую» рубежа XIII–XIV веков и «Владимирскую» начала XV века. Фрески Дмитриевского собора, исполненные около 1197 года, оказались произведением замечательного греческого мастера, предста-



Члены Комиссии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР в ограде церкви Покрова на Нерли. 21 августа 1918 года. Слева направо за столом сидят Василий Тимофеевич Георгиевский, Игорь Эммануилович Грабарь, Иван Васильевич Рьельский, Григорий Осипович Чириков и неустановленное лицо



Василий Тимофеевич Георгиевский (1861–1923). 1 сентября 1920. Рисунок М.М. Постниковой-Лосевой. Ее пометка внизу «Оруж[ейная] пал[ата]» обозначает последнее место службы В.Т. Георгиевского: с 1919 по 1923 год он заведовал Отделом древних тканей и шитья в Оружейной палате. Подлинник рисунка – в Музеях Московского Кремля

вителя константинопольской школы, работавшего, однако, не в одиночку, а с одним или несколькими помощниками. Промывка записанных в XIX веке фресок Успенского собора обнаружила обширные части другого выдающегося цикла, исполненного, согласно показанию летописи, Андреем Рублевым и Даниилом Черным в 1408 году. Несмотря на поновления, многие фигуры и лица сохранились достаточно хорошо. Особенно интересны фрески, найденные за позднейшей каменной прикладкой на пилястре в жертвеннике и за иконостасом на лицевых гранях столпов: они никогда не были записаны и сохранили изначальную свежесть письма и яркость цвета. Расчистка древнейших икон, на которую пришлось затратить много времени и труда, выявила крайнюю степень их разрушения. Лучшей сохранности оказалась только «Богоматерь Владимирская», деликатная живопись которой легко сопоставлялась с манерой одного из мастеров, писавших фрески Успенского собора.

Когда работы во Владимире наладились и кое-что существенное уже было сделано Комиссия произвела разделение сил: часть работников под наблюдением И.Э. Грабаря осталась продолжать начатое во Владимире, другая часть, во главе с Н. Д. Протасовым, была направлена для расчистки фресок в соборах подмосковного Звенигорода, а еще одна небольшая группа, во главе с А.И. Анисимовым, выехала в Кирилло-Белозерский монастырь. И в

Звенигороде, и в Кириллове планировалось открытие икон и фресок, которые могли бы пролить новый свет на творчество Рублева и других русских художников рубежа XIV–XV веков. Кирилловская экспедиция в составе А.И. Анисимова, П.И. Юкина и В.Е. Горохова должна была расчистить икону «Успение Богородицы» из иконостаса собора Кирилло-Белозерского монастыря, которая документами XVII века приписывалась кисти Андрея Рублева, а также небольшую икону Кирилла Белозерского, которую те же документы связывали с именем Дионисия Глушицкого. Обе иконы в августе – сентябре 1918 года были раскрыты и оказались, действительно, памятниками XV века¹¹. Но особенно замечательными были результаты звенигородской группы. Цель этой экспедиции, состоявшей также из трех человек (Н.Д. Протасов, Г.О. Чириков, А.А. Алексеев), вначале была очень скромной: промыть фрески на столпах Успенского собора, которые публиковались еще в 1910-х годах и датировались началом XV века. Это и было сделано в конце октября 1918 года. Но еще до начала основной работы в соборе Г.О. Чириков нашел в одном из сараев около собора, под грудой наваленных дров, три больших иконных доски. Живопись на досках была сильно утрачена, но сохранившиеся фрагменты обещали нечто очень интересное и ценное. 8 октября 1918 года иконы были доставлены в кремлевскую мастерскую, и тогда же приступили к их расчистке, полностью законченной во второй половине ноября. Уже в процессе раскрытия стало

ясно, что найдены произведения высочайшего класса: это были знаменитые иконы «звенигородского чина», справедливо считающиеся сейчас, наравне с «Троицей», наиболее достоверными и лучшими творениями Андрея Рублева¹².

Продолжая программу исследований, осенью 1918 года Комиссия начала трудоемкую, рассчитанную на длительное время расчистку двух полных иконостасов начала XV века: в Благовещенском соборе Московского Кремля и в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры. Для работ в лавре, вследствие относительной удаленности ее от Москвы и с учетом перспективы на дальнейшие находки в фондах местного музея, пришлось организовать филиал реставрационной мастерской непосредственно в стенах монастыря¹³. Комиссия придавала

важное значение работам в лавре и назначила сюда заведующим одного из лучших своих членов – Александра Алексеевича Тюлина, который и произвел здесь «целый ряд блестяще выполненных работ»¹⁴. После смерти А.А. Тюлина расчистка троицких икон приостановилась и была возобновлена только в 1924 году¹⁵ с приглашением в Сергиевский музей на постоянную работу Н.А. Баранова. Расчистка же деисуса и праздников благовещенского иконостаса подвигалась быстрыми темпами, и в конце 1919 года она в основном была закончена. Полученный здесь материал, подобно фрескам владимирского Успенского собора, обладал специфическими свойствами. Как и владимирские фрески, созданные Андреем Рублевым и Даниилом Черным, благовещенские иконы, по сообщению летописи, исполнялись не одним художником, а артелью из трех мастеров: Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублева. Изучение стиля кремлевских икон подтвердило сообщение письменных источников. В благовещенском иконостасе ясно выделились три стилистические группы произведений, которые уже тогда с очень большой степенью вероятности удалось приписать каждому из трех подвизавшихся здесь художников. Так стали вырисовываться уже не легендарные, а настоящие творческие индивидуальности великих мастеров. Драматически напряженный стиль икон благовещенского деисуса, как яркий луч, осветил фигуру дотоле почти неизвестного Феофана, а открытие звенигородских и владимирских икон и фресок, благовещенских праздников и, наконец, осуществленная в 1918 году дополнительная расчистка прославленной «Троицы» в Сергиевой лавре поставили на вполне твердую научную основу изучение творческого наследия Рублева.

С самого начала работ Комиссии стало ясно, что параллельно с открытием новых памятников русской живописи будут открываться и произведения искусства других народов, с которыми Древняя Русь в



Филиал Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в Троице-Сергиевой лавре. 1919. Расчистка иконы Архангела Михаила с деяниями и чудесами XVI века из Троицкого собора в лавре. Стоит в белой блузе Н.Д. Протасов – бывший профессор Московской Духовной академии, член Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры и одновременно член Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи. В 1918–1919 годах в лавре работали мастера Е.И. Брягин, В.К. Тарыгин, В.А. Тюлин, И.И. Суслов. Общее руководство ими было возложено на Н.Д. Протасова и Г.О. Чирикова



Первая Волжская экспедиция Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России (29 мая – 17 июня 1919). Маршрут от Твери по Волге до Нижнего Новгорода. В распоряжение экспедиции был предоставлен комфортабельный пароход бывшего Дворцового ведомства. Сидят слева направо: Н.В. Марковников, И.В. Рылский, И.Е. Бондаренко, Н.Н. Померанцев, С.А. Дединов, Г.О. Чириков, И.Э. Грабарь, Т.Г. Трапезников, Н.К. Жуков, стоят Н.Д. Протасов, И.И. Дюмулен и техническая сотрудница экспедиции



Вторая Волжская экспедиция Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России (12 августа – 19 сентября 1919). Маршрут охватывал бассейны Москвы-реки, Оки и Волги от Коломны до Казани. На снимке слева направо: Т.Г. Трапезников, И.В. Рылский, Г.О. Чириков, Н.Н. Померанцев, И.Э. Грабарь и А.И. Анисимов. В составе экспедиции были также отсутствующие на снимке архитекторы Н.К. Жуков, И.Е. Бондаренко и С.А. Дединов. Конечным пунктом экспедиции была Казань, где И.Э. Грабарь и А.И. Анисимов прочитали доклады о новых реставрационных открытиях в Обществе археологии, истории и этнографии при Казанском университете

течение веков поддерживала культурные связи. Это подтвердилось расчисткой дмитриевских фресок, а также благовещенского чина, неотделимых, конечно, от истории русского искусства, но являющихся вместе с тем и памятниками византийской живописи. С раскрытием зимой 1918/19 года чудотворной иконы Богоматери Владимирской из Успенского собора Московского Кремля этот список пополнился еще одним византийским произведением, причем, как и в предыдущем случае, произведением, которое было выполнено гениальным мастером. С каждым днем, по мере того как скальпель Г.О. Чирикова открывал все новые и новые сантиметры драгоценной живописи, всеми овладевало сознание важности происходящего. «Одной иконы Владимирской Божией Матери, – писал под впечатлением этого события А.И. Анисимов, – ...достаточно, чтобы признать труды Комиссии оправдавшимися, а время ее работ – эпохой в истории научно-художественных открытий»¹⁶. И это заявление совсем не звучало преувеличением свершившегося. Исследователи 1960–1970-х годов до такой степени были избалованы частыми открытиями отдельных выдающихся памятников искусства и даже целых культур прошлого, что нам трудно до конца понять благоговейный восторг исследователей 1919 года. А ведь расчистка таких икон, как «Богоматерь Владимирская», была фактом первостепенного научного значения. В то время подлинные византийские фрески и иконы, за весьма редкими исключениями, не были известны. Большинство их существовало в истерзанном, невероятно искаженном виде, как это было, например, с мозаиками и фресками Кахрие джами или афонскими иконами и росписями. Научная реставрация в странах Западной Европы была поставлена тогда слабо, а без нее невозможно было надеяться на существенное пополнение наличного фонда подлинных памятников. И реставрационные мастерские в Советской России делали в этом отношении действительно сенсационные открытия. «У нас в руках ключ к разгадке не одних русских, но и мировых загадок, – говорил вслед за А.И. Анисимовым, подытоживая первый год деятельности Комиссии, И.Э. Грабарь. – И если бы нам дана была возможность выпустить сейчас те первые пять томов трудов Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи, которые уже подготовлены к печати, и они попали бы в руки западноевропейских византинистов, эти последние, вероятно, с трудом поверили бы собственным глазам, прочтя на обложке: Москва 1919 года»¹⁷.

Не ограничиваясь Москвой, Владимиром и их окрестностями, Комиссия в 1919 году приступила к планомерному обследованию других старых русских городов с целью отыскания произведений, которые бы могли помочь более широкому ознакомлению с русской живописью древнейшего периода. Как наиболее плодотворный, на основании опыта 1918 года, был избран экспедиционный метод работы, причем комплексного характера,



В Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России. 1918 или 1919. Слева П.И. Юкин, стоят А.И. Анисимов и Г.О. Чириков. Снимок сделан в интерьере одной из кремлевских церквей поблизости от Зимнего сада Большого Кремлевского дворца, где помещалась Комиссия. Чрезвычайно характерно, что над одной, даже не слишком большой иконой работали обычно по два реставратора – практика, утраченная в позднейшее советское время и возобновленная только в 1990-е годы в отдельных реставрационных мастерских, прежде всего в Государственном научно-исследовательском институте реставрации (Москва). Коллективная работа поддерживала взаимный самоконтроль и исключала, насколько это было возможно, неодинаковое качество расчистки



В Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России. 4 июля 1923. В первом ряду Дмитрий Федорович Богословский, Александр Иванович Анисимов, Николай Петрович Лихачев, Петр Иванович Нерадовский и Илья Семенович Остроухов, во втором ряду – Игорь Эммануилович Грабарь, Григорий Осипович Чириков, Павел

Иванович Юкин, Иван Иванович Суслов, Василий Осипович Кириков. Нахождение на одной групповой фотографии московских и петроградских деятелей означает инспекционный характер встречи со стороны Петрограда, ревниво относившегося к открытиям в Москве и постоянно критиковавшего И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова за поспешность действий на почве Москвы,

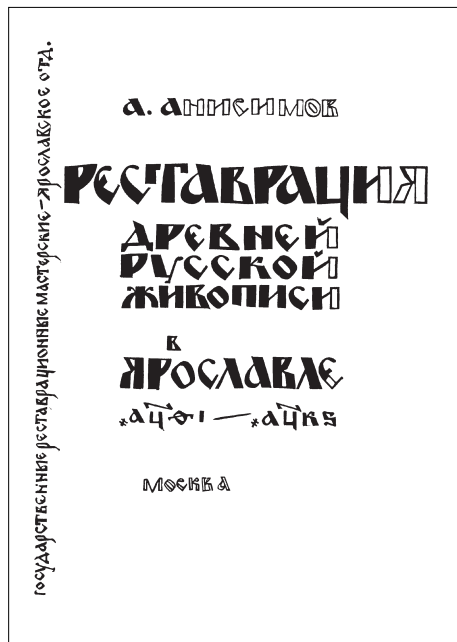
Новгорода и Владимира. Из фотоархива И.Э. Грабаря (Москва). Группа снята на фоне Васильевского чина, доставленного в Москву в 1918 году и происходящего из Успенского собора во Владимире. Чин датируется 1408 годом и приписывается Андрею Рублеву и Даниилу Черному. В настоящее время чин распределен между Русским музеем и Третьяковской галереей

Северная экспедиция Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России (конец августа – 11 октября 1920). 3 сентября 1920. В ходе экспедиции обследован бассейн Северной Двины от Сольвычегодска до Архангельска. Были вывезены в Москву на реставрацию многие ценные древние иконы (из Чухчерьмы, Кривого, Неноксы). На снимке с палубы парохода «Емельян Пугачев» (бывший «Варлаам Хутынский») виден Николо-Корельский монастырь (ныне на территории завода в Северодвинске). Стоят П.Д. Барановский, И.В. Рыльский, И.Э. Грабарь и Г.О. Чириков. Фото участника экспедиции Н.Н. Померанцева



Мастера Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России Павел Иванович Юкин, Иван Иванович Суслов и Василий Осипович Кириков. Не ранее 1920. Снимок сделан на фоне двух древних икон, реставрация которых велась в мастерских Комиссии. Слева видна икона Христа во гробе XIV века, вывезенная в 1920 году северной экспедицией ЦГРМ из церкви села Кривое на Северной Двине, а справа – Устюжское Благовещение XII века из Успенского собора Московского Кремля





А.И. Анисимов. Реставрация древней русской живописи в Ярославле. 1919–1926. Москва, издание Государственных реставрационных мастерских, 1926. Обложка каталога выставки Ярославского филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских. Художник Б.В. Грозевский. Каталог подготовлен А.И. Анисимовым, фактическим руководителем филиала и профессором Ярославского университета. Ведущим реставратором темперной живописи в Ярославле был Н.И. Брягин, до революции работавший в Русском музее в Петербурге. В Ярославле были открыты выдающиеся памятники древнерусской живописи: «Спас поясной» XIII века, «Богоматерь Толгская» XIV века, «Архангел Михаил» конца XIII века, «Оранта» начала XIII века и многие другие. Выставка в Ярославле считается второй, так как в 1924 году состоялась еще одна выставка в связи с 900-летием города, но она не имела каталога

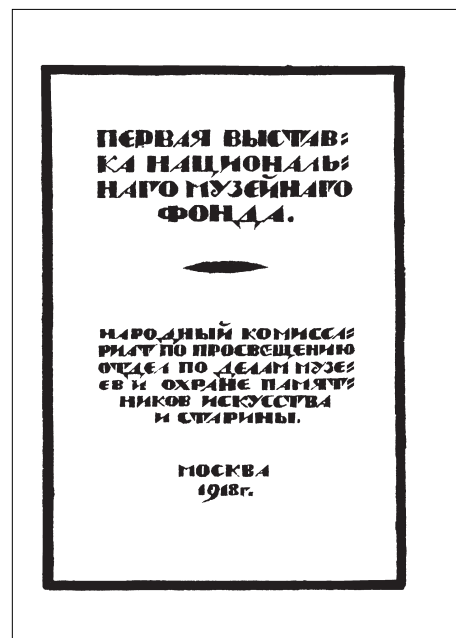
то есть с участием специалистов по живописи и архитектуре, а также реставраторов, историков-архивистов, фотографа и секретаря. Лето и осень 1919 года ознаменовались тремя экспедициями: по верхнему и среднему течению Волги и по Оке¹⁸. В течение первой экспедиции, в мае-июне 1919 года, были обследованы Тверь, Старица, Кашин, Калязин, Углич, Молога, Романов, Толгский монастырь под Ярославлем, Ярославль и Кострома; в течение второй экспедиции, в августе, подверглись обследованию Рязань, Богословский монастырь под Рязанью, Спасск, Касимов, Гороховец, Муром, Нижний Новгород, Казань, Свияжск, Болгары и на обратном пути из Казани в Москву – Чебоксары, Козьмодемьянск и некоторые другие пункты; наконец третья экспедиция, устроенная в октябре–ноябре 1919 года, снова посетила Кашин, Ярославль, Толгу, Кострому и дополнительно, на короткий срок, Ростов. Вторая, окско-волжская экспедиция была не совсем удачной. А.И. Анисимов верно отозвался о Казанщине в целом как о «пустыне, лишенной жизни и радости» для исследователя, интересующегося древнерусской живописью. Памятников старше XVI–XVII веков, за исключением бегло осмотренной иконы Богоматери XV века в муромском Рождественском соборе, не было найдено. Зато обе экспедиции по верхнему течению Волги дали много свежих, интересных находок. Поездка осенью 1919 года была, в сущности, уже чисто рабочей, так как ее задача состояла в раскрытии и более подробном изучении памятников, обнаруженных летом. В этой экспедиции принимали участие И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, Г.О. Чириков, Ф.А. Модоров и А.В. Лядов, работавшие в Ярославле и Костроме¹⁹, и еще одна группа в составе Н.Д. Протасова, И.А. Баранова, А.И. Брягина и Н.Н. Крашенинникова, которая имела задание раскрыть большую серию икон в Кашине²⁰. Именно в это время, осенью 1919 года, были полностью расчищены такие замечательные произведения, как «Спас» XIII века из ярославского кафедрального собора, «Богоматерь Федоровская», тоже XIII века, в Костроме, «Богоматерь Толгская» 1314 года в Толгском монастыре и несколько икон XV века из кашинского собора, не считая множества других, менее примечательных памятников.

Материал, накопленный за два года интенсивной деятельности реставрационных мастерских Музейного отдела, оказался настолько велик, свеж и важен в научном и художественном отношении, что было решено показать наиболее интересные новооткрытые произведения на общедоступной выставке. Она открылась в мае 1920 года в здании Вхутемаса в Москве, а летом перемещена в залы Исторического музея. Особенно широко на ней были представлены иконы, расчищенные Комиссией по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Их насчитывалось до 75, причем, конечно, ни одна из предыдущих выставок древнерусского искусства не изобиловала столь большим количеством подлинных жемчужин, как эта. «Богоматерь Владимирская» XII века, деисус и праздники из Благовещенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Владимирская» начала XV века, приписанная кисти Андрея Рублева, из владимирского Успенского собора, «Троица» из Троицкой лавры, иконы «звенигородского чина», «Апокалипсис» конца XV века из кремлевского Успенского собора в Москве – вот далеко не полный перечень только самых поразительных экспонатов²¹. Выставка пользовалась громким успехом. Всем было очевидно, что средства, затраченные в эти годы Комиссией и реставрационными мастерскими Музейного отдела, не были выброшены на ветер, а принесли давно желанные и радостные плоды.

Большое значение в своих планах Комиссия придавала работам в Новгороде. Еще в дореволюционное время Новгород прославился замечательными открытиями, которые были сделаны в его многочисленных церквях и монастырях. По инициативе местных любителей старины, в связи с проводившимся в Новгороде летом 1911 года XV всероссийским археологическим съездом, было учреждено новгородское Епархиальное церковно-археологическое древлехранилище, открытое в 1913 году. В этот музей – один из очень немногих серьезно поставленных провинциальных историко-художественных музеев царской России – поступило несколько превосходных древних икон, разысканных в церквях Новгорода и Новгородской губернии. Собирал иконы проживавший тогда в Новгороде и преподававший в местной учительской семинарии А.И. Анисимов, а их расчистку производил реставратор московской иконописно-реставрационной мастерской братьев Чириковых П.И. Юкин. Лучшими из расчищенных икон были две замечательные иконы второй половины XV века: «Молящиеся новгородцы» и «Битва новгородцев с суздальцами», до сих пор украшающие экспозицию Новгородского музея. П.И. Юкиным в 1910–1913 годах открыты из-под позднейшей побелки также фрески XIV века в церкви Феодора Стратилата и сделаны пробные расчистки стенной живописи того же XIV века в церквях Спаса Преображения на Ильине улице и Рождества Христова на поле. Но разразившаяся вскоре Первая мировая война приостановила так удачно начатые работы в Новгороде, и они возобновились только в советское время.

Начало новой фазе открытий в Новгороде²² было положено специальной группой Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, прибывшей в Новгород из Москвы в конце 1918 года. В течение трех дней, с 29 декабря 1918 по 1 января 1919 года (нового стиля), группа в составе И.Э. Грабаря, А.И. Анисимова, Н.Д. Протасова, Н.Б. Бакланова, В.П. Михайлова, Г.О. Чирикова, П.И. Юкина и представителей петроградского отделения Коллегии по делам музеев П.П. Покрышкина и А.П. Келлера произвела систематический осмотр пяти новгородских монастырей и двадцати семи церквей и часовен с целью выявления произведений живописи, нуждавшихся в укреплении или расчистке²³. Состояние многих икон внушало тревогу. По степени разрушения они были поделены на три категории, чтобы приступить, в порядке этой очередности, к их реставрации. Как и следовало ожидать, особенно пострадавшими оказались древнейшие иконы: левкас на них осыпался, красочный слой крошился, наблюдались трещины и свежие утраты древней живописи. Инспекционная группа действовала оперативно и перед тем, как разехаться, постановила оставить часть своих членов в Новгороде для немедленной организации филиала московской реставрационной мастерской. Руководителем был назначен знаток местных памятников и старожил Новгорода А.И. Анисимов, а главным мастером – его постоянный сотрудник П.И. Юкин. Для мастерской подыскали и оборудовали помещение в Антониевом монастыре. Позднее из Москвы были присланы еще реставраторы И.А. Баранов, В.О. Кириков и Н.П. Клыков, а также фотограф А.В. Лядов. В этом составе новгородская мастерская и приступила к работам в январе 1919 года.

Новгородская реставрационная мастерская функционировала очень недолго – два месяца. В течение этого времени было расчищено несколько интересных икон, из которых заслуживают быть отмеченными «Борис и Глеб» 1377 года из одноименной церкви на Торговой стороне и замечательная четырехчастная икона XV века из Георгиевской церкви. Тогда



Первая выставка Национального Музейного фонда. Издание Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата по просвещению. Москва, 1918. Этот редкий каталог, приуроченный к открытию выставки 7 ноября 1918 года, дает представление о первых художественных открытиях в области древнерусской живописи с момента учреждения реставрационной комиссии в июне того же года, иначе говоря – за четыре с небольшим месяца. Поскольку, однако, Национальный Музейный фонд формировался главным образом за счет реквизиций брошенных прежними владельцами художественных коллекций, на выставке были представлены и ранее известные произведения. Из 23 икон на выставке показаны 4 иконы из бывшего собрания С.П. Рябушинского, 1 икона – из коллекции Е.Е. Егорова, оставшиеся 18 икон – из Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля, а также из Мироваренной палаты в Кремле. Из иконостаса Благовещенского собора демонстрировались «Василий Великий», «Апостол Петр», «Архангел Михаил» и «Богоматерь» из деисуса и девять «праздников», связанные устроителями с именами Феофана Грека и Андрея Рублева. Успех выставки во многом предопределил организацию таких же выставок в 1920, 1925 и 1927 годах. Выставка состоялась в доме Берга на Арбате – там, где позже обосновался театр Е.Б. Вахтангова



Вторая реставрационная выставка Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России. Высшие художественно-технические мастерские на Рождественке. Москва, май 1920 года. На этой выставке, не получившей печатного каталога, были выставлены такие шедевры древнерусского искусства, как «Троица» Андрея Рублева, деисусные иконы из Благовещенского собора Московского Кремля, Звенигородский чин, кашинские иконы и находки двух научно-художественных экспедиций по течению Москвы-реки, Оки и Волги. На фотоснимке представлен семичастный Высоцкий чин, кашинское «Знамение», четырехчастная икона из Новгорода, «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля и «Богоматерь Одигитрия» 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря

да, и с запада почти германского. Так оно все более и более подтверждается по мере нашего углубления в расчистку. Что касается второй вещи, то она, как и первая, оказывается совершенно невиданной не только в отношении техники, но, что еще важнее, — в отношении иконографии и стиля»²⁵.

Новгородская мастерская прекратила свое существование в конце февраля 1919 года при обстоятельствах, на которых следует кратко остановиться для характеристики взаимных отношений на почве Новгорода двух противоположных по духу административных сил и научных направлений — петербургского и московского. Н.Г. Порфиридов, бывший свидетелем реставраций в Новгороде, следующим образом оценивал ситуацию, сложившуюся здесь в 1919 году: «На археологической арене Новгорода... всегда действовало одновременно несколько сил. Сколько-нибудь внимательный взгляд дал бы основание к разделению их на две определенные группы — по основному внутреннему характеру „петербургскому“ или „московскому“. Два органически своеобразных подхода, по существу, дают полное основание говорить о двух разных направлениях и едва удерживаемся сказать — школах. Подход строго методичный, научная требовательность и тщательность, переливающаяся моментами в шепетильность, и некоторая ученая теоретичность — вот черты, характерные для петербургского мира. Подход стремительный и энергичный, практическое восприятие жизни, заряженность определенной идеей, жажда научного открывательства в лучшем смысле — вот в чем... пафос Москвы. Из-за несходства взглядов и приемов кипела война, ломались копья в литературе и жизни. Безмолвные новгородские памятники покорно становились объектами и той и другой системы, испытывая на себе то благоговейную, взвешивающую и измеряющую руку П.П. Покрышкина, то дерзновенную и незадумывающуюся А.И. Анисимова»²⁶.

«Дерзновенные» деяния «незадумывающегося» А.И. Анисимова, а вместе с ним и всей московской Комиссии послужили поводом, который дал возможность петербуржцам приостановить их деятельность в Новгороде.

же подверглись пробным расчисткам икона «Спас» второй половины XIV века из церкви Феодора Стратилата и две иконы из храма Бориса и Глеба: «Никола в житии» конца XIV века и «Земная жизнь Иисуса Христа» начала XV столетия²⁴. А.И. Анисимов детально информировал о ходе работ И.Э. Грабаря, сопровождая, как это было принято в Комиссии, деловые отчеты художественной оценкой открываемых произведений и попытками научных обобщений. «...Дивными вещами оказались „Земная жизнь Христа“ и „Никола в житии“, — писал он. — Что касается первой вещи, то я еще до расчистки пришел к заключению, что эта вещь откроет нам совершенно новые перспективы, а именно — дорогу не с юга, а с запа-

Листовка с информацией о выставке древнерусского искусства в залах Строгановского училища в Москве. Июнь 1920. Лицевая и оборотная сторона (Отдел рукописей ГТГ, ф. 68, № 127, ф. 106, № 1103). Текст:

«Культурное наследие прошлого стало ныне достоянием трудовой массы. Все значительное из этого наследия должно быть усвоено, творчески переработано и положено в основание новой культуры. В связи с такой задачей наше древнее искусство, очень далекое от нас и по времени и по жизненному своему назначению, становится близким и необходимым по другой своей, чисто художественной, стороне как величайшее проявление глубокого народного в первоисточниках творчества.

До сих пор в древней иконе видели лишь предмет веры и поклонения. Но уже для древних мастеров икона была также и произведением искусства, в котором художник творит красоту и радуется ей. Кроме того, следует знать, что церковное искусство было в старину единственной формой, в которой художник мог проявить свою творческую потребность, так как светского, не церковного, искусства не существовало. Вот поэтому-то в иконе мы наблюдаем черты народного быта: в зданиях, одежде, отдельных сценах, в любимых народных красках — все то, что привлекает и радует художника в жизни.

В связи со сказанным становится понятным и общенародно-необходимым дело раскрытия и спасения от разрушения древнерусского искусства. А настоящая выставка, как отчет об этом деле, приобретает очень большое художественное и общественное значение: она разрушает старые и новые предрассудки. Она заставляет нас старое переоценивать по-новому.

Почти всякому известно, в каком виде до сих пор существовали старинные иконы: темные, под густым слоем затвердевшей олифы (масляного лака), прикрытые неуклюжими металлическими ризами и окладами, сурово глядели на нас они со стен храмов. Доски икон от времени и сырости коробило, грунт и краски осыпались. Тогда последующий благочестивый вкус «благоукрашателей» храмов заменял старые иконы новыми ремесленными изделиями, а драгоценная живопись нередко сваливалась в церковные кладовые, в чуланы колоколен, еще более осыпалась и разрушалась. Иконы чтимые подвергались еще более жестокой участи. Они „поновлялись“, т. е. заново переписывались, и создания великих мастеров иногда почти совсем счищались золой, пемзой, иногда покрывались слоями новых

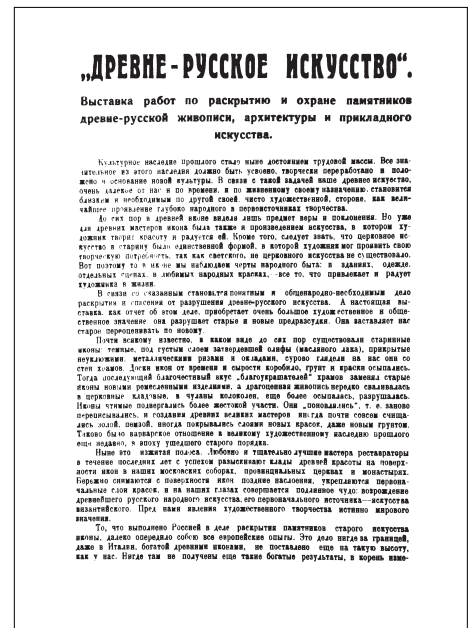
красок, даже новым грунтом. Таково было варварское отношение к великому художественному наследию прошлого еще недавно — в эпоху ушедшего старого порядка.

Ныне это изжитая полоса. Любовно и тщательно лучшие мастера-реставраторы в течение последних лет с успехом разыскивают клады древней красоты на поверхности икон в наших древних соборах, провинциальных церквях и монастырях. Бережно снимаются с поверхности икон поздние наслоения, укрепляются первоначальные слои красок, и на наших глазах совершается подлинное чудо: возрождение древнейшего русского народного искусства, его первоначального источника — искусства византийского. Пред нами явления художественного творчества истинно мирового значения.

То, что выполнено Россией в деле раскрытия памятников старого искусства иконы, далеко опередило собою все европейские опыты. Это дело нигде за границей, даже в Италии, богатой древними иконами, не поставлено еще на такую высоту, как у нас. Нигде там не получены еще такие богатые результаты, в корень изменяющие всю доселе бывшую оценку древнерусского искусства, не только у наших, но и у зарубежных исследователей. Наше искусство входит в круг всемирных ценностей.

Среди икон выставки древнейшей является икона Владимирской Богоматери, образец греческого мастерства XII века, соединение портретной жизненности ликов, красоты и одухотворенности. На этой иконе особенно заметны и варварство поновлений, включительно до покрытия иконы поздним грунтом, и осторожные поиски современного раскрытия, углубления к источникам начальной живописи (лики Богоматери и Младенца). На прочих местах древнейшая живопись погибла, оставлены поздние записи.

Успехи раскрытия икон знакомят нас на выставке с искусством величайшего художника Древней Руси — Андрея Рублева, жившего на грани XIV и XV столетий. Таков величавый чин (ряд больших икон в первом зале) из иконостаса Благовещенского московского собора, записанный после до неузнаваемости. Над ним Рублев работал в сотрудничестве с греком Феофаном и русским старцем Прохором. В рублевском духе прекрасный Деисус (моление из Звенигорода, второй зал). Все три иконы найдены потемневшими и осыпавшимися в церковной кладовой. С них снята лишь старая олифа (лак), под которой сохранились древние краски. Рублева письма считается и икона св. Троицы (из Троице-Сергиевой



лавры, второй зал). Эта икона — вершина древнерусского художественного мастерства — до 1919 года была скрыта под тяжелой, уродливо кованной ризой.

В соседнем отделе выставки — архитектурной реставрации — дано наглядное представление о восстановлении древних памятников русского зодчества в их первоначальном виде: кремлевских соборов, китаягородской стены и ряда провинциальных сооружений.

Мы очень кратко коснулись здесь исключительных по своему художественному значению сокровищ выставки, собранных на ней временно из московских соборов и ближних местностей. Но самая выставка — лишь малая доля раскрытого и спасенного от гибели древнерусского искусства в столице и провинции.

Только после великого сдвига всех устаревших основ социальной жизни России, только с упрочившейся Советской властью работа Реставрационной комиссии Музейного отдела стала возможной в полном объеме.

В революционных муках родится новый мир и, в то же время, воскресая на наших глазах, смотрит на него с улыбкой своих дивных красок освобожденный ныне мир древней красоты.

2 июня 1920 года

Отдел Музеев и охраны памятников искусства и старины»

**РАСКРЫТИЕ ПАМЯТНИКОВ
ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ¹⁾.**

В близость свою в Москве, председатель Казанского Общества археологии, истории и этнографии Б. Ф. Лазер обратился ко мне с просьбой высказаться с Обществом сведениями об открытиях в области древне-русской живописи, сделанных за последний год специальной Комиссией, возникшей при Всероссийской Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Я охотно откликнулся на эту просьбу, и теперь, достигнув в своих исканиях, вместе с другими представителями Комиссии, председателем Казанской школы, с радостью делюсь добытыми за год сведениями и наблюдениями с Казанским Обществом, в заседании которого имею удовольствие сейчас и... ться.

За последние время, в порывших крутах русского образованного общества стало замечаться стремление к rapprochement научного общества между отдельными разрозненными и оторванными друг от друга группами интеллигенции. Это порождение утилитарной лавины, хотя еще и очень слабое, неская не приветствовать, и надо поддерживать. Оно — начало процесса обратного тому разрушению, которое, в моменты крайней усталости от 19-го столетия, мы имеем обыкновенно приравнивать к нечеловечному и медленному умиранию великого народа и государства.

Будущий историк русской революции, на расстояний лет спокойно учитывая все, что сейчас безразлично кружится перед нашими глазами, должен будет не без удивления отметить, как наряду с процессом «исчезения России» государства, быстрого падения всей веками накопленной хозяйственной, социальной и духовной культуры и впадением как бы в средневековье, казалось, предельному в «чужарно», совершалась в брожении революции обратный процесс «собрания Руси», пробуждения от столетнего сна великих образов прошлого, погребенных к времени, но бессмертных.

¹⁾ Сообщения, сделанное и торжественно собраны Общества археологии, истории и этнографии 31 августа 1919 г., в присутствии члена Коллегии Петроградского Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины.

А.И. Анисимов. Раскрытие памятников древнерусской живописи. Доклад, читанный в заседании Казанского Общества археологии, истории и этнографии 31 августа 1919 года. Отдельный оттиск из «Известий» Общества (т. XXX, вып. 3. Казань, 1920, с. 267–280). В докладах А.И. Анисимова и И.Э. Грабаря, которые были заслушаны в заседании Общества, впервые четко сформулированы научные принципы реставрации древнерусских икон и стеновых росписей, не допускавшие какого-либо вмешательство мастера-реставратора в живопись оригинала: речь могла идти только о раскрытии подлинного авторского произведения, в каком бы фрагментарном виде оно до нас ни дошло

Сам А.И. Анисимов так оценивал событие: «...Петербургский Отдел охраны памятников (то есть Петроградское отделение Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса. — Г.В.) вмешался в ход работ по причинам, ничего общего ни с наукой, ни с искусством не имеющим. Стоя во главе новгородской мастерской, я мог определить лишь одно желание со стороны наших петербургских товарищей: вырвать из рук московской фракции Всероссийской Коллегии технический аппарат и руководство работами в Новгороде под предлогом „ненаучной“ постановки этих работ. Я закрыл мастерскую, и наши петербургские коллеги остались и без „технического аппарата“ и без „руководства“. В новгородском Обществе любителей древности и, впоследствии, во Всероссийской Коллегии я выяснил в подробностях все обстоятельства этого, мягко выражаясь, прискорбного эпизода и с материалами в руках, детально останавливаясь на каждом пункте петербургских обвинений, показал все их вопиющее невежество, предвзятость и претенциозность»²⁷. В «обвинениях», выдвинутых «петербуржцами», содержалось одно очень существенное и верное возражение против направления, взятого А.И. Анисимовым в деятельности новгородской мастерской. В нетерпении сделать новые открытия, вопреки решению Комиссии, А.И. Анисимов сосредоточил усилия своего небольшого коллектива исключительно на расчистке нескольких избранных им древних икон, тогда как десятки других произведений живописи, находившиеся в промерзших новгородских храмах, продолжали разрушаться. В этих условиях главной задачей должны были быть, конечно, не открытия как таковые, а меры по укреплению гибнущих памятников.

Именно так понимали содержание работ в Новгороде представители Археологического отдела Петроградского отделения Коллегии по делам музеев и охране памятников, взявшего после закрытия московской мастерской дело охраны новгородских древностей в свои руки. Созданная Петроградским отделом новая комиссия под председательством сначала П.П. Покрышкина, а затем П.И. Нерадовского в составе Н.П. Сычева, Л.А. Мацулевича, Н.А. Околовича и А.И. Кудрявцева организовала в Новгороде взамен московской другую реставрационную мастерскую, приступившую к работам в июле 1919 года. В составе этой новой мастерской были Н.И. Брягин и несколько других мастеров, не обладавших, однако, опытом длительной практики. До наступления холодов они успели укрепить свыше семидесяти икон в семи церквях. Н.И. Брягин, выдающийся реставратор, человек редких душевных качеств и добросовестнейшего отношения к делу, приступил также к предварительной консервации и пробным расчисткам двух древних икон: «Петра и Павла» XI века из Софийского собора и «Богородицы Знамения» XII века из Знаменской церкви. К сожалению, неспособность довести начатое дело до конца послужила причиной медленного свертывания работ новой мастерской, и в скором времени они полностью прекратились²⁸.

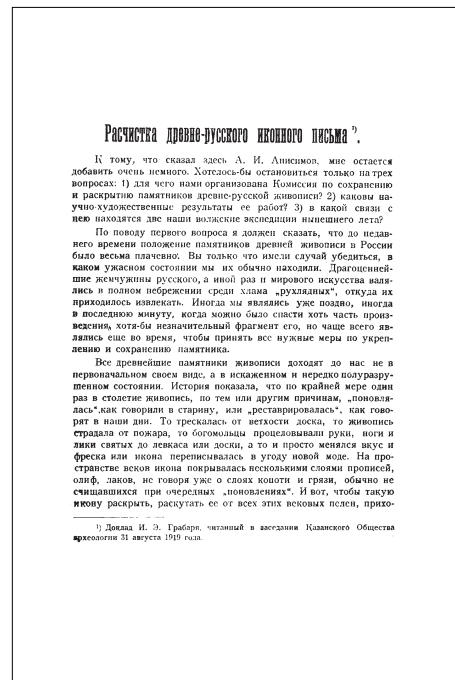
Неудачное начало реставрации в Новгороде огорчило московскую Комиссию по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, но И.Э. Грабарь и А.И. Анисимов были не такими людьми, чтобы спасовать перед случившимся и поступиться духом открытий. Не получилось с иконами, должно получиться с монументальной живописью! И вот, в начале лета 1920 года И.Э. Грабарь с мастерами Г.О. Чириковым и П.И. Юкиным приезжает в Новгород для расчистки фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения.

Пробные расчистки спасо-преображенской росписи делались и раньше²⁹: неизвестными лицами из Петербурга (вероятно, В.К. Мясоедовым и его товарищами) около 1910 года – в алтаре, П.Л. и Л.П. Гусевыми в 1912 году – в камере на хорах³⁰, Г.О. Чириковым в 1913 и в декабре 1918 года – в нише на западной стене, П.И. Юкиным в 1918 году – в арке, ведущей из диаконника в алтарь, и, наконец, им же летом 1919 года делались пробы в разных местах. Но подавляющее большинство тех фресок Феофана, которые были известны нам до 1967 года, когда московские реставраторы обнаружили целый ряд новых фрагментов этой стенописи, открывалось в 1920 и 1921 годах. Производителем работ являлся П.И. Юкин при менявшихся наблюдателях, которыми выступали поочередно И.Э. Грабарь, Н.Д. Протасов и А.И. Анисимов, и при менявшихся помощниках, которыми были сначала Г.О. Чириков, а потом И.А. Баранов и, кажется, А.И. Брягин³¹. П.И. Юкин и его сотрудники открыли фигуры праотцев в барабане купола, изображения святителей в диаконнике и в алтарной нише, знаменитую «Троицу», столпников и большинство фигур других святых на стенах камеры. Наиболее выразительная фреска Феофана – изображение Христа Вседержителя в куполе – осталась тогда неизвестной: ее расчистили много лет спустя. Но и то, что удалось обнаружить в начале 1920-х годов, явилось волнующим открытием и серьезным вкладом в науку. Стала известной одна из самых ранних работ Феофана, выполненных им на Руси. Благодаря спасо-преображенским фрескам, датированным на основании позднейшей новгородской летописи 1378 годом, тверже стала уверенность в принадлежности Феофану стилистически близких к новгородским росписям икон благовещенского деисуса; выяснилась, в общих чертах, эволюция творческого пути греческого мастера в русский период его жизни; стали возможными сопоставления достоверной работы Феофана с двумя другими декоративными ансамблями в Новгороде: с фресками Волотова и Феодора Стратилата, которые многими исследователями также приписывались Феофану. Короче говоря, новые факты породили как новые выводы, так и новые научные проблемы.

Прежде чем перейти к обзору последнего периода существования Комиссии, необходимо кратко упомянуть о двух экспедициях в северные области.

В августе–сентябре 1920 года Реставрационный отдел организовал экспедицию на Северную Двину и на побережье Белого моря³². Ее участники должны были установить состояние сохранности памятников старины в районах Севера, только что освобожденных Красной Армией от английских интервентов. Предстояло выяснить прежде всего, сохранились или нет знаменитые деревянные храмы, которыми славилась обширная Архангельская губерния. Ядро экспедиции составили архитекторы: И. В. Рыльский, И. Е. Бондаренко и П. Д. Барановский. Руководил экспедицией И.Э. Грабарь, а так как его личные интересы к этому времени всецело сосредоточились на вопросах изучения древнерусской живописи, он взял также Г.О. Чирикова, которому доверял во всем, что касалось иконописи. Секретарем был утвержден Н.Н. Померанцев. Экспедиция выехала из Москвы в середине августа и направилась прямо в Архангельск, откуда предполагалось начать обследование заранее намеченных пунктов.

Дожидаюсь парохода, который был обещан экспедиции для посещения устья Двины и для поездки вверх по Двине, И.Э. Грабарь и его сотрудники в течение нескольких дней знакомились с Архангельском. Выяснилось, что



И.Э. Грабарь. Расчистка древнерусского иконного письма. Доклад, читанный в заседании Казанского Общества археологии, истории и этнографии 31 августа 1919 года. Отдельный оттиск из «Известий» Общества (т. XXX, вып. 3. Казань, 1920, с. 281–286). Доклад еще одного участника экспедиции в Казань – А.И. Анисимова – был прочитан тогда же и напечатан в том же томе «Известий»



КАЗАНСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ ВЕСТНИК № 3-4.

«Казанский музейный вестник». Журнал издавался в Казани в 1920–1922 годах как орган Внешкольного подотдела Казанского губернского отдела народного образования и Казанского подотдела Всероссийской Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению РСФСР. В журнале освещались вопросы музееведения, охраны памятников искусства, техники музейного дела, а также давалась текущая информация о новых книгах и сборниках по искусству и старине. Здесь охотно сотрудничали ученые из разных городов России, в частности А.И. Анисимов, И.Э. Грабарь, П.М. Дульский, Н.Г. Машковцев, П.Д. Эттингер. «Казанский музейный вестник» был единственным периодическим изданием по музейному делу в самые тяжелые годы революции

Н.П. Сычев. Инструкция для описания миниатюр. Петербург, издание Российской Академии истории материальной культуры, 1922. Тираж 350 экземпляров. «Инструкция» была плановой темой Н.П. Сычева по одному из мест его службы в 1920-х годах – в Постоянной комиссии по изучению миниатюры РАИМК, в учреждении которой (Академии) он принимал непосредственное участие. Книжка адресована всем работникам музеев, библиотек и архивов, которые в первые годы революции стремительно увеличивали свои фонды и которые нуждались в квалифицированных консультантах. Но, как нередко бывало в Петербурге, из текущей научной деятельности почему-то выпадали более необходимые предметы, чем миниатюры в рукописях: отчего, например, не появилась такая же инструкция по описанию икон или особо ценных и редких книг?

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Н. П. Сычев.

ИНСТРУКЦИЯ ДЛЯ ОПИСАНИЯ МИНИАТЮР

ПЕТЕРБУРГ
1922

ИНСТРУКЦИЯ

для представителей отдела музеев Главнауки и его органов на местах, действующих на основании декрета о ликвидации церковного имущества от 3-го января 1922 года (опубликованного в Известиях № 5, 1444 от 6-го января 1922 года).

При ликвидации церковных и монастырских ценностей, согласно постановлениям ВЦИК от 16-го февраля 1922 г. (опублик. в Изв. ВЦИК за № 46/1485 от 26 февраля 1922 года) и § 6 Инструкции по проведению в жизнь постановления об изъятии церковных ценностей (опуб. в Изв. за № 47/1486 от 28 февраля 1922 г.) представителями Музейных Отделов на местах следует руководствоваться нижеследующим положением:

1. Ликвидации подлежат только те предметы, которые не имеют историко-художественного (музейного) значения.
2. а) Безусловно недопустима ликвидация ценностей, имеющих древность, кончая 1725 годом.
б) В виде исключения допустима ликвидация ценностей эпохи от 1725 г. по 1835 г.

П р и м е ч а н и е: наиболее характерные предметы, отражающие стиль эпохи Людовика XV, XVI и эпохи Империи безусловно не ликвидируются.
в) Из ценностей, работ, которые относятся ко времени после 1835 года, ликвидируются все предметы, за исключением имеющих высокохудожественное и бытовое значение.

П р и м е ч а н и е: Части древних предметов: вышив с оловья, остатки древней бронзы, скань, финифть, сосуды и т. п. изъятие в селах ликвидации не подлежат.

3. Недопустимо нарушение целостности предметов и ансамблей, имеющих историко-художественное значение, как-то:
а) сражение древней бронзы, шат и вензеля с икон, крестов, царских урат, риз и т. п. предметов, которые они украшают.

б) Выемка камней и жемчуга из предметов, относящихся к § 2-му этой инструкции.

П р и м е ч а н и е: Новые ценны в моральном отношении удерживаются при соблюдении условий, гарантирующих сохранность древних предметов, на которых они находятся.

4. Древние драмы со своим внутренним декоративным убранством, старинными костюмами, шютами, павпадами и т. п. предметами, составляющими в общем ансамбль художественно-исторического значения, должны оставаться неприкосновенными. В этих случаях никакие отдельные изъятия музейных предметов недопустимы.

5. Место и способ хранения ценностей музейного характера, согласно § 6 Инструкции по изъятию ценностей (опуб. в Изв. ВЦИК от 28 февраля 1922 г.) определяется представителями Музейного Отдела на местах, при чем место хранения этих музейных ценностей могут быть различны церквей и монастырей, а также и другие помещения вполне обеспечивающие своим оборудованием полную сохранность изъятых предметов.

6. При изъятии музейных предметов обязательно составляется опись их и предметы нумеруются. Об изъятии предметов как музейного характера, так и отправляемых в центр, составляется акт в трех экземплярах, подписываемый представителями Комиссии, представителем Музейного Отдела и группой Евроуказки.

7. Упаковка всех указанных предметов должна производиться по составлению подробной описи их с принятием необходимых мер предосторожности, как-то: достаточного количества упакующего материала, шпиков по размеру предметов и т. п. По окончании упаковки на каждую упакующую единицу наклеивается печать под непосредственным наблюдением представителя Отдела Музеев.

П р и м е ч а н и е: При упаковке изделий не допускается изменение формы предметов: залого: сшивание оловья, сдвигание риз с икон, а также разламывание предметов на составные части, имеющих комплекты предметов должны быть упакованы все одним мешком.

8. В случае неразрешенный и возникновение спорных вопросов составляется соответствующий акт с особым мнением представителями Отдела и приглашенных экспертов по музейным вопросам, с подробной мотивировкой. Означенный акт немедленно препровождается в Центр для окончательного решения.

9. О своей работе и ее результатах представители Музейного Отдела обязаны доводить до сведения Центрального Музейного Отдела Главнауки (Москва, Пречистенка, 12).

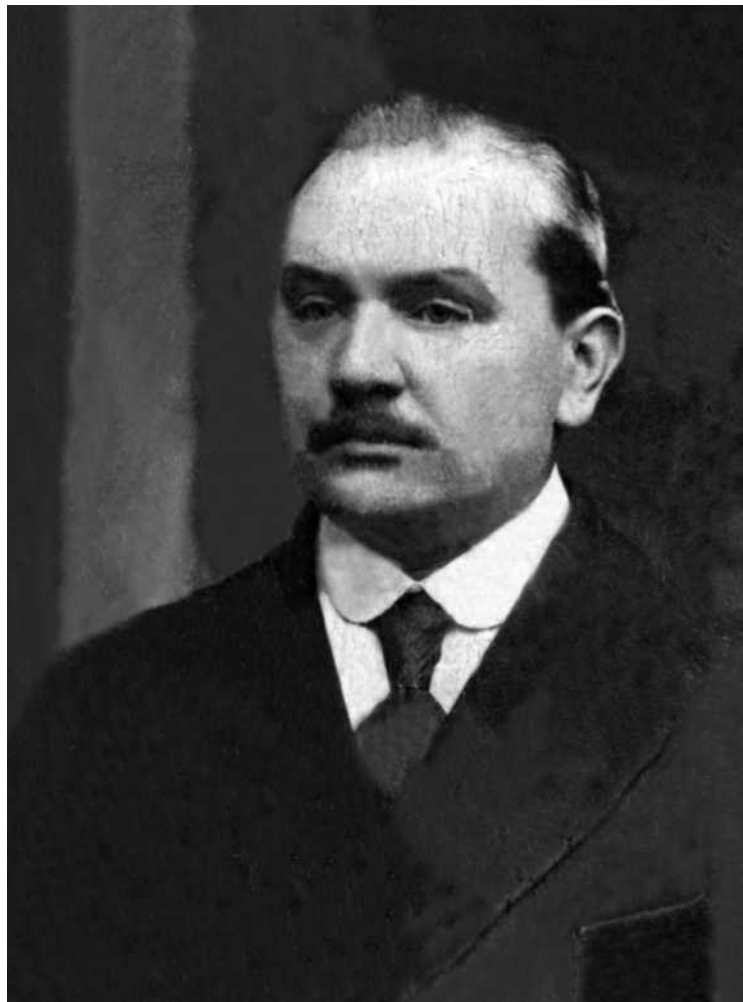
Заведующий Отделом И. Троцкий.

Москва, Марта 4-го дня 1922 года.

Р. В. И. Восток Телеграфки, Знакомки, 23.

Инструкция для музеев, находящихся в ведомстве Главнауки, по ликвидации церковного имущества на основании правительственного декрета от 16 февраля 1922 года. 4 марта 1922. Подписана Н.И. Троцкой. Национализация церковного имущества и изъятие из церквей и монастырей ценностей из золота, серебра и драгоценных камней вызвала протест со стороны святейшего патриарха Тихона и других представителей православной Церкви, что в свою очередь позволило советской власти обрушить на Церковь самые страшные репрессии. В этой непростой ситуации музеи старались спасти наиболее ценные произведения. Инструкция определяла порядок оценки и вывоза таких предметов в музейные хранилища

местные храмы на редкость богаты произведениями старого искусства. В Михаило-Архангельском монастыре, основанном в XIV веке, была найдена древняя икона «Сошествие во ад», находящаяся ныне в московском Историческом музее, а также великолепные по сохранности царские врата конца XV века, поступившие затем в Русский музей. Находки, как всегда, воодушевили участников экспедиции. Возросла уверенность в том, что монастыри и церкви, находящиеся в труднодоступных местах губернии, могут дать еще более обильную жатву. Это подтвердилось первыми же выездами в Нёноксу и Николо-Корельский монастырь. «Оказалось множество икон XIV–XV веков первостепенной важности... На Волге ничего, конечно, подобного в области живописи... не было», – сообщал И.Э. Грабарь в письмах домой. Еще более поразительными были результаты обследования некоторых церквей по течению Двины, когда экспедиция стала продвигаться от Архангельска к Сольвычегодску и Котласу: в Уйме, Чухчерьме, Холмогорах, Кривецком погосте, Ракулах. «Везем замечательные вещи для реставрационной мастерской», – писал И.Э. Грабарь³³. В Москву было доставлено 25 памятников. Уже одно то, что экспедиция привезла три древние и необыкновенно выразительные по живописи иконы с изображением деисуса, хранящиеся теперь в Третьяковской галерее, вполне оправдывало все организационные расходы и все пережитые трудности почти двухмесячного путешествия.



Вторая северная экспедиция была задумана для ознакомления с древними монастырями Вологодского края: Ферапонтовым, Кирилло-Белозерским и Спасо-Каменным. Предполагалось, что И.Э. Грабарь, Г.О. Чириков и другие товарищи, находившиеся летом 1921 года в Новгороде, выедут в район Ферапонтова через Петроград и соединятся здесь с еще одной группой Комиссии, которая прибудет из Москвы. Этот план не был осуществлен, и намеченные районы посетила только вторая группа в составе Н.Н. Померанцева, Е.И. Брягина и Е.П. Муратовой³⁴. Отсутствие Грабаря, который неизменно был душой подобного рода поездок, существенно ослабило вторую северную экспедицию, и она не имела такого важного научного значения, как предыдущие.

Интенсивные открытия московской мастерской Комиссии по охране и раскрытию памятников древней живописи продолжались в течение трех лет: с 1918 по 1921 год. Но в дальнейшем положение изменилось. Отдельные признаки кризиса дали о себе знать задолго до его наступления. Уже 1 июля 1920 года руководящий состав Комиссии собрался на заседание, где И.Э. Грабарь доложил, что «ввиду непредвиденных обстоятельств» работы кремлевской мастерской должны быть временно прекращены³⁵. Нам неизвестно, о чем говорил И.Э. Грабарь. Возможно, это были планировавшиеся организационные изменения в аппарате и общей структуре Отдела по делам музеев и охране памятников, но вероятнее, что речь шла о более серьез-

Евгений Иванович Силин (1877–1928). 1924. Дореволюционный владелец антикварного дома, коллекционер, после 1917 года состоял на службе в Народном комиссариате по просвещению, работал в Историческом музее, заведовал филиалом музея в соборе Василия Блаженного в Москве, который был приведен в образцовое состояние, позже работал в Коломенском. В 1924 году руководил группой молодых московских ученых в Новгороде, где ими были составлены учетные списки всех старинных вещей в новгородских храмах. Из коллекции Е.И. Силина происходит знаменитая псковская икона четырех избранных святых начала XV века в Третьяковской галерее



Комиссия Наркомпроса РСФСР по обследованию Соловецкого монастыря после пожара в мае 1923 года. Стоят П.Д. Барановский и заведующий Архангельским Губернским музеем А.Н. Попов, сидят Е.И. Силин и Н.Н. Померанцев. Август 1923

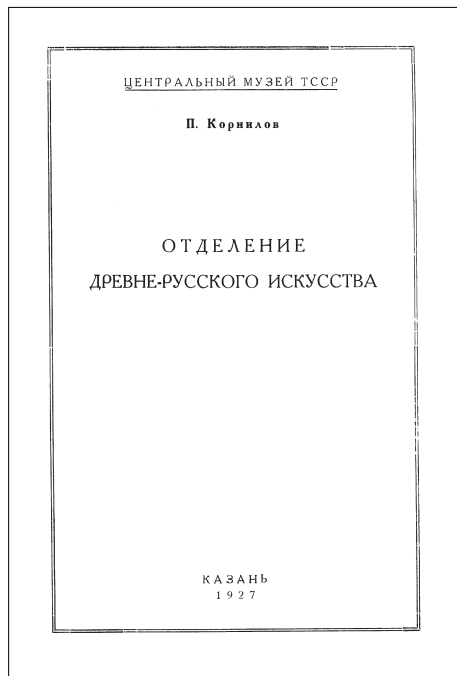
мастерской удачно выжился с ее окружением: древними постройками Кремля и теми произведениями искусства, которые хранились в кремлевских соборах. Ведь Комиссия была призвана оберегать и восстанавливать именно эти и аналогичные им художественные памятники. Очень скоро в этом обнаружилась негативная сторона. Когда правительство переехало из Петрограда в Москву, Кремль стал местом пребывания высших органов советской власти. На время массовых официальных собраний он закрывался, и сотрудники мастерских на общих основаниях не допускались на его территорию. Возможно, что именно такая ситуация имела место летом 1920 года. Оценивая перспективы живописных работ на зимние месяцы 1921/22 года, И.Э. Грабарь заявил, что «вероятно, придется сосредоточить реставрационные работы где-либо вне Кремля, так как попытки Главмузея добиться разрешения работать в Кремлевской мастерской успеха не имеют и вряд ли будут иметь его в дальнейшем; если бы даже такое разрешение и последовало, то нельзя было бы быть уверенным в его продолжительности и прочности вследствие почти непрерывного устройства в Кремле партийных съездов и конференций»³⁷. Проще всего было бы, конечно, перевести мастерскую из Кремля в любое другое здание Москвы. Но как раз это и являлось трудной задачей: Москва переживала острый жилищный кризис, и каждый квадратный метр полезной площади приходилось добывать ценой невероятных усилий.

В 1921 году, по проекту академика С.Ф. Ольденбурга, при Народном комиссариате по просвещению РСФСР вместо Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины был учрежден новый центральный орган: Главмузей, или Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины, народного быта и природы³⁸. Главмузей просуществовал очень недолго. Менее чем через два года он снова был переименован в Музейный отдел. Но этот воскрешенный Музейный отдел стал функционировать уже не как самостоятельный орган, а как составная часть Главнауки — крупного управления Наркомпроса, ведавшего делами

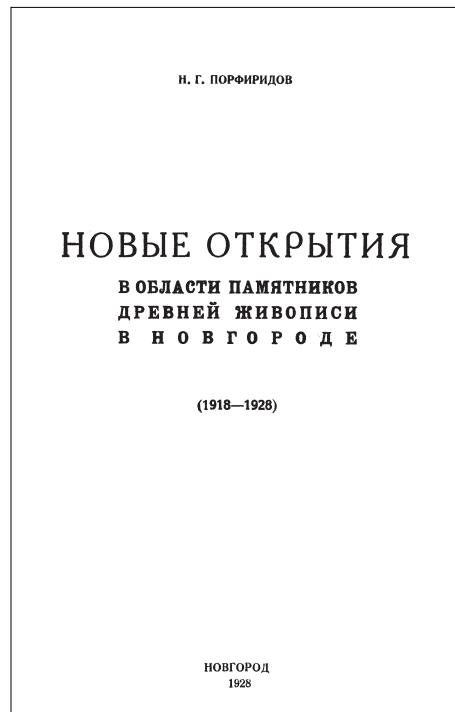
ных симптомах. Собрание постановило «выяснить, насколько продолжителен может быть перерыв в работах мастерской», но мастеров не увольнять. Прошло некоторое время, угроза ликвидации мастерской миновала, но неприятные перемены все-таки совершились. И они очень сказались на работах Комиссии.

Существование Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи с 1920 по 1924 год было очень шатким, непрочным. В критическом положении находился ее производственный отдел — реставрационная мастерская. Два обстоятельства затрудняли ее нормальное функционирование: отсутствие постоянного помещения и острая нехватка средств.

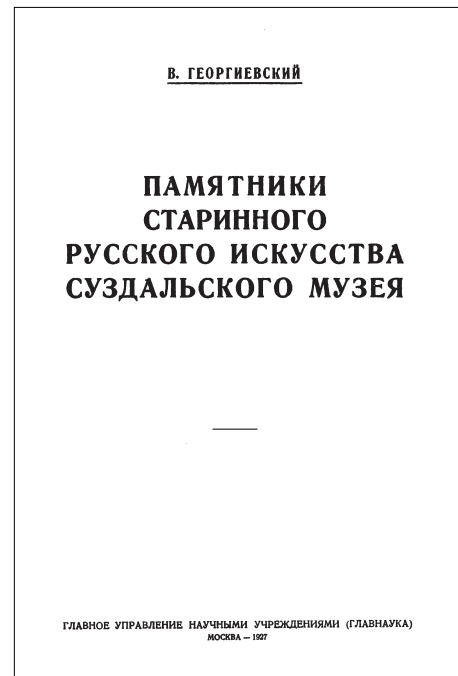
Мастерская по реставрации икон с момента образования Комиссии занимала помещение бывшей синодальной конторы в Московском Кремле³⁶. Характер



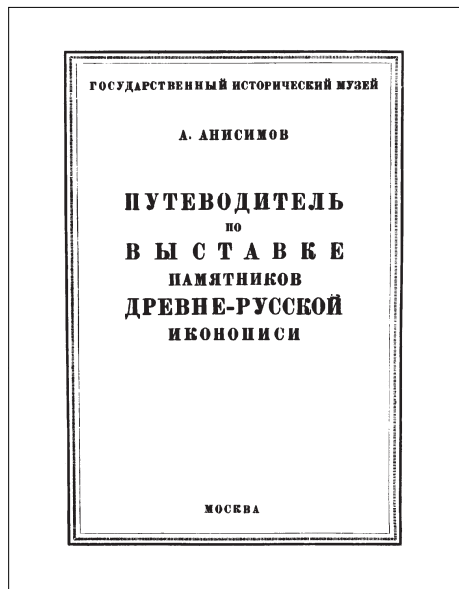
П.Е. Корнилов. Отделение древнерусского искусства [Центрального музея ТССР]. Казань, 1927 (отд. оттиск из кн.: Материалы Центрального музея ТССР, вып. 1. Казань, 1927). В августе 1919 года экспедиция кремлевской Комиссии по раскрытию древнерусской живописи посетила Казань, где А.И. Анисимов и И.Э. Грабарь прочитали доклады о раскрытии памятников древнерусской живописи. Посещение Казани московскими специалистами инициировало создание отдельной экспозиции в местном музее, посвященной древнерусской художественной культуре. Главными экспонатами явились лицевые рукописи XV века и шитье из пригородных казанских монастырей. Старые иконы в Казанском крае исчислялись единицами, и частично они были принесены Казанскому музею в дар Всероссийской коллегией по делам музеев и охране памятников старины, как об этом сообщает автор публикации. Заметим, что в 1920–1930-х годах Казань жила интенсивной духовной жизнью, и главными деятелями в этой области были П.М. Дульский и П.Е. Корнилов. В 1920–1922 годах здесь издавался журнал «Казанский музейный вестник», где охотно печатались московские и другие иногородние ученые



Н.Г. Порфиридов. Новые открытия в области памятников древней живописи в Новгороде. 1918–1928. Новгород, 1928. Отдельный оттиск из «Сборника Новгородского общества любителей древности» (т. IX). Николай Григорьевич Порфиридов в 1918–1932 годах был заведующим Новгородским Губернским музеем и, следовательно, свидетелем многих реставрационных открытий на почве Новгорода и его ближайших окрестностей. Статья подводит итоги таких открытий за десять лет и кратко перечисляет фрески и иконы, ставшие известными науке в указанные годы



В.Т. Георгиевский. Памятники старинного искусства Суздальского музея. Москва, издание Главного управления научными учреждениями Наркомпроса РСФСР (Главнаука), 1927. Посмертное издание, осуществленное дочерью автора Е.В. Георгиевской-Дружининой. Исследование было закончено в 1917 году и первоначально состояло из двух томов, но в революционной неразберихе и безответственности второй том был утрачен. Он содержал объяснительные тексты к таблицам и тексты двух описей Покровского Суздальского монастыря (1651 и 1725 годов). В издание 1927 года вошли краткое введение, 26 фототипических таблиц с воспроизведениями памятников, краткие пояснения к таблицам и издание описей 1597 и 1725 годов. Издание вышло тиражом в 150 экземпляров, причем только часть тиража содержала таблицы, сохранившиеся в ограниченном количестве. Иконы и художественное шитье описаны в двух первых разделах и воспроизведены на двенадцати таблицах



А.И. Анисимов. Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. Москва, издание Государственного Исторического музея, 1926. Выставка была подготовлена силами Отдела религиозного быта музея и включала около 650 произведений иконописи, резьбы, литья, шитья и церковной утвари. Стимулом устройства этой грандиозной выставки являлось массовое поступление в музей новооткрытых памятников из Государственного Музейного фонда и Центральных Государственных реставрационных мастерских, в числе которых были подлинные шедевры византийской и древнерусской живописи: «Богоматерь Владимирская» XI века, «Ангел Златые власы» XII века, «Богоматерь Донская» XIV века из Благовещенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Пименовская» XIV века, шитая икона со Спасом Нерукотворным 1389 года и другие, более поздние произведения. Экспозиция строилась по иконографическому принципу с элементами бытовой истории и просуществовала с 1926 по 1928 год. В устройстве выставки принимали участие Е.И. Силин, Т.А. Сидорова и О.Н. Бубнова. Автор «Путеводителя» перешел на работу в Исторический музей около 1922 года, оставшись экспертом-консультантом в Реставрационных мастерских

научного развития, музейного строительства и художественной жизни молодой Советской республики. Надо сказать, что административные изменения мало отразились на судьбе Реставрационного отдела. Он сохранялся и в системе Главмузея, и в системе Главнауки. В свою очередь в недрах Реставрационного отдела продолжала существовать Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи.

К сожалению, заманчивые перспективы на будущее не имели достаточной реальной основы; в 1921–1922 годах Комиссия пережила едва ли не самый тяжкий кризис за весь период ее истории³⁹. При военном коммунизме, когда все решалось приказами и распоряжениями высших государственных органов, она получала не только необходимые денежные суммы на содержание большого штата сотрудников и на производство дорогостоящих работ, но и бесплатно пользовалась предоставлявшимися в ее распоряжение помещениями, транспортом, нужными материалами. Иная ситуация сложилась с переходом от военного коммунизма к новой экономической политике. «Приходится с грустью констатировать, что именно со времени новой экономической политики Главмузей был вынужден на добрых 75 процентов сократить свою деятельность, а местами и вовсе ее ликвидировать», — отмечал И.Э. Грабарь⁴⁰. Бюджетные средства на реставрационные работы были урезаны, штаты научно-исследовательского персонала и реставраторов сильно сокращены⁴¹, а обширные планы расчисток поставлены под угрозу срыва вследствие жестко вводимой системы хозрасчета. Так как инфляция и общее тяжелое положение музеев, с которыми Комиссия имела постоянные контакты, не способствовали оживлению хозрасчетных отношений, то с 1921 года Комиссия могла производить расчистку главным образом таких икон и фресок, которые находились в общегосударственных музеях или которые были накоплены благодаря экспедициям и принадлежали непосредственно Комиссии. Составление широких планов пришлось оставить, а решение ряда важных научно-художественных проблем отложить на неопределенное время.

Особенно тяжелым был 1922 год, который, правда, ознаменовался получением в мастерскую двадцати шести огромных икон древнего иконостаса владимирского Успенского собора, находившихся с XVIII века в церкви села Васильевского Шуйского уезда Владимирской губернии⁴². В 1923 году намечилось некоторое оживление. Весной возобновилась расчистка икон в Ярославле⁴³, летом удалось послать в Новгород А.И. Анисимова и П.И. Юкина, а в сентябре А.И. Анисимов, Г.О. Чириков и Н.И. Репников посетили Старую Ладугу. В Новгороде было проведено укрепление фресок в церкви Феодора Стратилата и сделаны небольшие по площади раскрытия стеновых росписей в соборе Антониева монастыря, в церквях Спаса Преображения и Симеона Богоприимца в Зверине монастыре⁴⁴; инспекционная же поездка в Старую Ладугу была вызвана угрожающим состоянием ценных фресок XII века в Георгиевской церкви⁴⁵. Обилие объектов, которыми интересовались представители Комиссии, может создать ложное впечатление новой широкой волны реставраций, но это не так. «...Должен отметить сравнительно малые результаты летних работ, — писал А.И. Анисимов, отчитываясь о сезоне 1923 года. — Причиной этого является материальная необорудованность (точнее, конечно, необеспеченность. — Г.В.) экспедиций. Сумм, отпущенных мне и Павлу Ив. Юкину, не хватило не только на солидную, государственного характера постановку работ, но даже на дорогу, не говоря уже о каждодневном пропитании»⁴⁶.

Деятельность Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи была определяющей для выявления и реставрации средневековых икон и фресок в России. Но, конечно, ею не исчерпывалась вся работа аналогичного типа. В первые годы советской власти в провинции действовало множество старых и вновь созданных исторических и художественных музеев. В меру своих сил и возможностей они тоже вели выявление, учет, собирание и даже расчистку древних икон. Так было в Новгороде, Казани, Ярославле, Рязани, Вологде и некоторых других городах. Значительное содействие общему делу оказывала также существовавшая с 1918 года в рамках сначала Народного комиссариата имуществ, а затем Музейного отдела Главнауки Комиссия по приемке церковного имущества. Задача этой Комиссии заключалась в учете и охране художественных памятников в церквях и монастырях, объявленных на основании декрета от 23 января 1918 года об отделении церкви от государства всенародным достоянием⁴⁷. Одним из активнейших членов Комиссии по приемке церковного имущества был Е.И. Силин. Мало кто знает, что он явился открывателем ценнейших произведений древнерусского изобразительного искусства. Замечательными были результаты обследования им храмов подмосковного города Дмитрова⁴⁸. Это он указал, что находившийся в городском соборе Успения образ Дмитрия Солунского – памятник XII века, что подтвердилось тогда же произведенной Чириковым пробной расчисткой живописи на иконе. Е.И. Силиным были обнаружены и те замечательные древние дмитровские иконы, которые украшают ныне залы московского Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева: «Успение Богоматери» из Успенского собора, «Косьма и Дамиан», «Георгий с житием» и «Никола с житием» из Пятницкой церкви и ряд других произведений XV–XVI веков. Е.И. Силин первым зарегистрировал знаменитую икону «Преображение» начала XV века работы мастерской Феофана Грека в соборе Переславля-Залесского. Вообще Комиссия по приемке церковного имущества, реорганизованная в 1921 году в сектор учета и охраны Главмузея, проделала колоссальную работу. Даже по тем приблизительным данным, которые существуют в печатной литературе, количество выявленных и спасенных ею от гибели произведений искусства исчисляется десятками тысяч единиц⁴⁹. Напряженной, но и чрезвычайно плодотворной в этом отношении была весна 1922 года, когда по решению Совета народных комиссаров производилось массовое изъятие церковных ценностей – изделий из золота, серебра и драгоценных камней – в пользу фонда помощи голодающим Поволжья. При снятии окладов с древних икон обнаружилось, в частности, много интереснейших произведений живописи XVI–XVII веков⁵⁰, то есть того периода в истории древнерусского искусства, который мало привлекал внимание руководителей Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России. Этим Комиссия по приемке церковного имущества внесла существенный вклад в общую работу по открытию древнерусской иконописи.

С деятельностью Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи непосредственно связано превращение реставрации из коммерческого производства в строгую научную дисциплину. До революции даже щепетильные собиратели, например Н.П. Лихачев, И.С. Остроухов и С.П. Рябушинский, допускали после окончания расчистки той или иной приобретенной ими иконы, если ее живопись была попорчена или имела незначительные утраты, чинку повреждений и даже восстановление погибших деталей подлинника⁵¹. Не представляли исключения из общего

ИЗДАТЕЛЬСТВО ОТДЕЛА ПО ДЕЛАМ МУЗЕЕВ И ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА И СТАРИНЫ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ВО ПРОСВЕЩЕНИИ.	
ИЗДАНИЯ, ВЫХОДЯЩИЕ В БЛИЖАЙШЕМ БУДУЩЕМ:	
А. В. Бакушинский.	1) Как смотреть живопись. " 2) Как смотреть скульптуру.
И. Э. Грабарь.	1) В поисках за древне-русской живописью. " 2) Фрески Дмитровского собора во Владимире. " 3) Фрески Успенского собора во Владимире.
А. И. Анисимов.	1) Пути к познанию Рублева. " 2) Древняя Новгородская живопись.
Н. М. Щекотов.	1) Древне-русская живопись. " 2) Древне-русское шитье. " 3) Новая жизнь и современное искусство.
И. Н. Вроцковский.	Русский лубок.
П. П. Ерминов.	Набойка.
А. М. Скворцов.	1) Кипренский. " 2) Левинский. " 3) Левитан.
А. М. Эфрос и А. П. Миллер.	Письма художника Венецианова.
А. М. Эфрос.	Письма художника С. Щедрина.
Н. Г. Машковин.	Письма художника А. Иванова.
ПУТЕВОДИТЕЛИ:	
1) По 1-му Государственному музею Новой Западной живописи (бывш. С. И. Щукина).	
2) По музею бывш. И. С. Остроухова.	
3) По музею бывш. И. А. Морозова.	
4) По музею бывш. А. В. Морозова.	
5) По усадьбе „Архангельское“.	
6) По усадьбе „Покровское-Стрешнево“.	
7) По усадьбе „Кусково“.	
8) По Троице-Сергиевской Лавре.	
Все издания иллюстрированы.	

Проспект предполагаемых изданий Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению. Список помещен на внешней стороне заднего переплетного листка брошюры А.В. Бакушинского «Музейно-эстетические экскурсии». 1919. Любопытны прежде всего три объявленные книги И.Э. Грабаря, две – А.И. Анисимова и три – Н.М. Щекотова, а также путеводители по музеям И.С. Остроухова и А.В. Морозова. Почти все названные издания, за исключением книги И.Э. Грабаря о фресках Дмитриевского собора во Владимире, так и не вышли в свет



М.В. Муравьев. Новгород Великий. Ленинград, 1927. Издание Комитета популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры. Комитет возник из ликвидированного в начале революции издательства Общины святой Евгении, специализировавшегося на публикации открытых писем и роскошных монографий. В 1920-х годах Комитетом было издано не менее тридцати книг, преимущественно по собраниям Эрмитажа, изящное оформление которых свидетельствует о большой полиграфической культуре сотрудников Комитета. Поскольку Новгород и Псков, расположенные поблизости от Ленинграда, всегда находились в научных контактах с Академией истории материальной культуры, издание путеводителей по двум древним городам представляется естественной инициативой Комитета. В книжке о Новгороде широко освещены все главные памятники архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Толково составленный план Новгорода облегчал ознакомление экскурсантов с художественной стариной города. Известен фотоснимок большой группы аспирантов ГАИМК на экскурсии в Новгороде, диссертации многих из них были посвящены истории и искусству Новгорода. Следующий по времени путеводитель по Новгороду вышел 12 лет спустя: А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Пособие для экскурсантов и туристов. Ленинград, 1939

правила и ученые. Когда, в 1899 году, была предпринята реставрация фресок середины XVI века в соборе Свяжского монастыря под Казанью, Д.В. Айналов, наблюдавший по поручению Московского археологического общества за ходом «возобновления» стенописи, счел необходимым заново исполнить все утраченные или поврежденные места и вообще «освежить» роспись, что и было сделано подрядившейся производить работы мастерской Н.М. Сафонова⁵².

Еще ярче другой пример. Видный исследователь византийской и русской монументальной живописи Ф.И. Шмит в 1920 году подал на рассмотрение Музейного отдела Наркомпроса тщательно разработанный проект реставрации Софии Киевской, в котором, наряду с хорошо обоснованными и действительно необходимыми мерами по восстановлению знаменитого памятника, предлагалось дополнить погибшие части мозаик XI века. Проект в целом получил одобрение Музейного отдела, за исключением, однако, именно этого пункта «о дополнении изъянов». Приведу официальный отзыв о предложении Ф.И. Шмита, сделанный А.И. Анисимовым: «Мысль о дополнении разрушенных частей мозаик должна встретить самые категорические возражения и быть оставлена совсем... Пора отвергнуть раз навсегда всякие поползновения доделывать памятники искусства по данным науки и интуиции. Восстанавливать старое, насколько оно сохранилось, освобождая его от позднейших искажений и дополнений, – это одно дело, довершать же его несуществующие части на основании гипотез, хотя бы и ультранаучных, есть покушение на самую ценную и святую сторону искусства, на его органическую неповторимость и индивидуальность. Никакой позитивизм, как и никакая мистика не могут в XX веке родить к жизни то, что однажды было рождено в XI столетии с тем, чтобы никогда не повториться»⁵³. Заявление А.И. Анисимова хорошо выражает принципиальную позицию Комиссии по вопросу о восстановлении и вместе с тем сущность нового реставрационного метода, практиковавшегося в мастерских Комиссии с момента их зарождения в течение многих последующих лет.

Правильно утверждая, что ничто не погубило так много произведений старого искусства, как их реставрация, то есть восстановление разрушенного или поврежденного памятника опять как бы в первоначальном виде, И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов и другие научные руководители Комиссии твердо отказались от восстановлений. Икона и фреска лишь освобождались от позднейших, не представляющих самостоятельной художественной ценности наслоений, но первоначальная живопись, какой бы фрагментарной она ни была, оставлялась в нетронутом виде. Допускалось лишь погашение зияющих пятен белого левкаса на местах утрат древнего красочного слоя нейтральным тоном, без восстановления рисунка оригинала. Если икона еще в древности подвергалась чинкам и на местах утрат расчистка обнаруживала следы этих чинков-вставок, они сохранялись: и как свидетельство исторической жизни памятника, и как средство, способное помочь представить общую конфигурацию погибших деталей подлинника.

Нелегко было внедрять новые принципы в практику. Ведь все без исключения мастера, состоявшие на службе в Комиссии, еще совсем недавно, в 1910-х годах, подвизались в московских частных реставрационных мастерских, снискавших печальную славу своими расчистками-поновлениями старой живописи. Добросовестная реставрация всегда была сопряжена с продолжительным трудом, с большой затратой физических и душевных

сил. О научной реставрации в царской России поэтому не могло быть и речи. Расчет и чистоган толкали подрядчиков, которые вершили делами реставрации, на дикие злоупотребления. Мастера-иконописцы, зависевшие от хозяев, беспрекословно выполняли их приказания. Вся система реставрации была такова, что даже совестливый мастер был вынужден приносить в жертву принципы здравого смысла. Комиссия проделала огромную работу по воспитанию у этих мастеров совершенно новых моральных и деловых качеств. Настойчивость руководства, дружеская атмосфера, царившая в коллективе Комиссии (без окриков, без отталкивающего администрирования), ежедневное общение И.Э. Грабаря, А.И. Анисимова, Н.Д. Протасова с ведущими реставраторами, строгий контроль взяли свое: новые идеи получили безоговорочное признание. Широко освещая принципы научной реставрации, выработанные Комиссией⁵⁴, в периодической печати⁵⁵, показывая конкретные образцы расчисток на выставках, удалось добиться и того, что очень скоро новые идеи сделались руководящими не только в СССР, но и за рубежом.

Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России меньше всего напоминала учреждение замкнутого академического типа. Это был живой, энергичный коллектив, выполнявший работу, в которой практические цели тесно переплетались с глубокими научными интересами. Основной формой работы Комиссии с самого начала ее деятельности стали экспедиции. Нет ничего более трудного, но вместе с тем и более волнующего. Каждый день обещал новые открытия, а это одухотворяло общий стиль работы. Временные неудачи, нередко разочарования были не в силах погасить огонь воодушевления: он постоянно поддерживался как выдающимися находками, так и непоколебимой уверенностью в успехах со стороны руководителей, прежде всего И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова. «Ссылаясь на свой многолетний опыт, — писал И.Э. Грабарь в разгар деятельности Комиссии в 1919 году, — я могу засвидетельствовать, что только благодаря чисто исследовательскому темпераменту, вносившемуся в эти работы, они не свелись к ряду полезных, но скучных протокольных деяний, а неустанно открывали новые горизонты и увлекательные перспективы»⁵⁶.

Несмотря на сравнительно небольшой срок существования Комиссии — пять с половиной лет — ее труд увенчался целой серией законченных исследований, сохраняющих свое научное и познавательное значение по сей день.

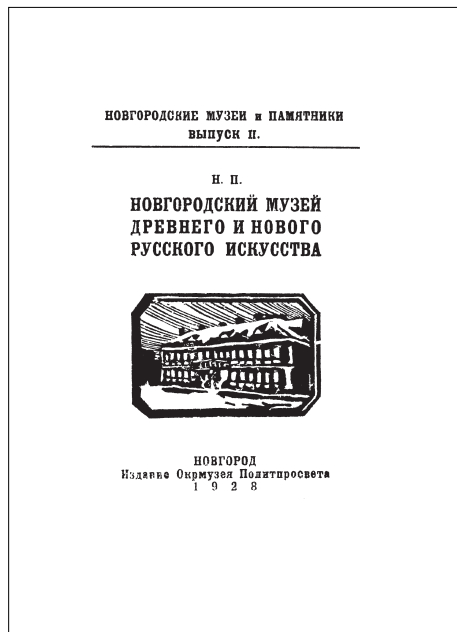
Уже к осени 1919 года Комиссия, по словам И.Э. Грабаря, подготовила к печати пять томов с очерками о древнерусской живописи, основанными исключительно на результатах ее изысканий. К сожалению, трудные условия Гражданской войны, разруха, тяжелый финансовый кризис, недостаток бумаги и квалифицированных типографских рабочих не позволили развернуть издательскую инициативу Комиссии в полную меру. Приходилось ограничиваться краткими статьями, заметками, сильно урезанными вариантами обширных исследований. Многие работы навсегда остались в архивах и были опубликованы позднее или готовятся к публикации в настоящее время. Но и то, что было издано до середины 1920-х годов, заслуживает внимания и специальной оценки.

Таковы прежде всего два очерка И.Э. Грабаря, посвященные выдающимся художникам Древней Руси: Феофану Греку и Андрею Рублеву.

Первый очерк появился в 1922 году в Казани на страницах «Казанского музейного вестника»⁵⁷ — едва ли не единственного в то время регулярно издававшегося русского журнала, специально освещавшего вопросы



А.А. Васильев и А.К. Янсон. Древний Псков. Исторический очерк и путеводитель. Ленинград, 1929. Подобно книжечке М.В. Муравьева о Новгороде Великом книжка А.А. Васильева и А.К. Янсона выпущена Комитетом популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры. Одно из последних изданий названного Комитета, поскольку в 1929 году началась ликвидация частных, мелких и ведомственных издательств и в марте 1930 года издательство Комитета было закрыто. «Древний Псков» — свидетельство его кризиса: отлично отпечатанная текстовая часть и более чем скромная обложка явно не соответствуют одна другой и — в отличие от «Новгорода Великого» — уже предвещают массовую продукцию государственных издательских предприятий. «Древний Псков» предназначен, как и «Новгород Великий», для экскурсантов, и значительная часть книги посвящена обзору всех достопримечательностей города: крепостным стенам и башням, церквам, монастырям и старинным домам. Восемь страничек отведено Областному музею с краткими справками о коллекциях рукописей и старопечатных книг, древнерусской живописи, декоративно-прикладного искусства и скульптуры. «Лучшими украшениями» музея названы «псковские иконы, замечательные по своей композиции и между ними наполовину расширенный деисус Пароменской церкви и весьма древняя икона Николы, к несчастью еще погребенная под толстым слоем малярной записи начала XVIII века»



Н. П[орфиридов]. Новгородский музей древнего и нового русского искусства. Краткий исторический очерк и обзор коллекций. Новгород, 1928 (из серии «Новгородские музеи и памятники», вып. II). С 1924 года музей помещался в бывшем губернаторском доме на Торговой стороне города. Официально открыт 8 декабря 1925 года. Древнерусское искусство было представлено в девяти (!) залах первого этажа. Экспозиция составила из произведений живописи и прикладного искусства бывшего Епархиального древлехранилища, древней ризницы Софийского собора, церковно-археологического отдела бывшего Музея древностей и вещей, изъятых из новгородских церквей и монастырей в 1922 году. Книжная миниатюра, скульптура и шитье занимали специально выделенные три зала

музейного дела и охраны памятников искусства и старины. К моменту публикации очерка из произведений Феофана полностью были расчищены только иконы деисуса в Благовещенском соборе Московского Кремля и фрагменты фресок в новгородской церкви Спаса Преображения. Но это были лучшие и наиболее достоверные творения Феофана. Поэтому И.Э. Грабарю удалось правильно, в общих чертах, восстановить веки жизненного пути византийского мастера, хорошо обрисовать его творческую манеру, верно определить значение Феофана в развитии русской живописи на рубеже XIV–XV веков.

Второму очерку – об Андрее Рублеве, являющемуся в хронологическом отношении как бы продолжением первого, – И.Э. Грабарь придавал особенное значение. Ведь речь шла о живописце, который символизирует высшие достижения русского национального искусства. Хотя статья написана в 1925 и вышла в свет в 1926 году⁵⁸, когда Комиссия уже перестала существовать и вместо нее действовали Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), подавляющее большинство памятников, на которых основано исследование о Рублеве, было найдено и раскрыто в 1918–1922 годах. И научно-художественные проблемы, которые обсуждает И.Э. Грабарь, также обязаны своим возникновением тем горячим спорам, которые велись в экспедициях и мастерских Комиссии вокруг новооткрытых произведений до 1922 года.

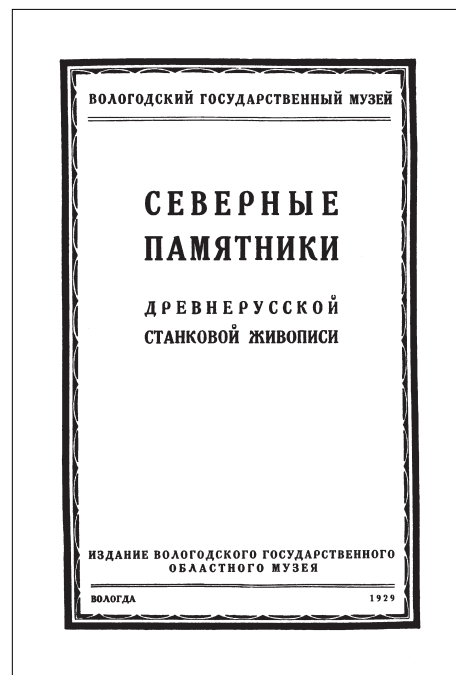
Исследование И.Э. Грабаря об Андрее Рублеве можно назвать принципиально новым по методике и основополагающим не только для изучения творчества Рублева и его современников, но и некоторых других трудных проблем из истории древнерусского изобразительного искусства. В этой работе четко сформулированы принципы реставрации как научной дисциплины, как неизбежного процесса в деле воскрешения к новой жизни любого произведения средневековой живописи. Здесь впервые, благодаря множеству новых открытий, проведено убедительное разграничение двух наиболее крупных и оригинальных школ русской иконописи: новгородской и ростово-суздальской, под именем которой И.Э. Грабарь, по существу, рассматривает искусство ранней Москвы. Также впервые письменные источники о Рублеве, которыми неоднократно пользовались дореволюционные ученые, сопоставлены с новооткрытыми подлинными или предполагаемыми произведениями замечательного живописца. Фрески Звенигорода, благовещенские «праздники», фрески и иконы из Успенского собора во Владимире, «Троица» и Звенигородский чин – вот основной перечень опубликованных И.Э. Грабарем творений Рублева. Нетрудно убедиться, что этот список и на сегодня остается основой для изучения творчества мастера. Уже одно это обстоятельство очень хорошо показывает, какими верными путями шла Комиссия к достижению поставленных целей и как много она сделала всего лишь за несколько лет своей деятельности.

Лучшие памятники византийской живописи, открытые Комиссией в 1918–1919 годах, – икона Владимирской Богоматери и фрески Дмитриевского собора – стали предметом глубоких исследований, подготовленных А.И. Анисимовым и И.Э. Грабарем. Свой первый доклад об иконе Владимирской Богоматери А.И. Анисимов прочел еще в мае 1922 года⁵⁹. Но только в 1928 году представилась возможность опубликовать это исследование. Оно появилось в Праге при содействии Семинария имени Н.П. Кондакова на русском и английском языках⁶⁰. Тогда же А.И. Анисимов напечатал и специальный отчет о реставрации иконы⁶¹, в процессе которой

удалось детально восстановить все этапы многовековой истории памятника. Небольшая книжка И.Э. Грабаря о димитриевских фресках, подобно работе А.И. Анисимова, также была подготовлена вскоре после открытия фресок: она датирована 7 ноября 1919 года. В 1923 году в журнале «Русское искусство» появилась небольшая статья⁶², как бы конспект исследования, но только в 1926 году монография о димитриевских фресках была опубликована полностью на немецком языке в Берлине⁶³.

Появление на иностранных языках исследований А.И. Анисимова и И.Э. Грабаря ознакомило широкие круги зарубежных ученых с двумя важнейшими открытиями в области византийской живописи. До начала систематических работ по расчистке мозаик в Софии Константинопольской, предпринятых Американским археологическим институтом в 1930-х годах, икона Владимирской Богоматери и димитриевские фрески являлись едва ли не единственными памятниками византийской живописи эпохи ее расцвета. Характерно, что берлинское издание книжки И.Э. Грабаря предварялось краткой статьей о проблемах реставрации, подписанной ведущими сотрудниками Комиссии. Тем самым зарубежная общественность информировалась не только о новых открытиях, но и о разработанных в СССР новых принципах научной реставрации.

Одним из наиболее ценных и впечатляющих итогов работы Комиссии в первые годы советской власти была расчистка русских икон домонгольского периода. Известно, что многие древние иконы рассматривались в церковном культе как чудотворные и благодаря стараниям духовенства, всячески оберегавшего святыни от постороннего вмешательства, научное обследование такого рода памятников неизбежно кончалось неудачей. Декрет об отделении церкви от государства в корне изменил существовавшее положение, поскольку все находившиеся в церквях и монастырях произведения искусства были объявлены собственностью народа. Явилась возможность произвести расчистку иконы Владимирской Богоматери и других произведений иконописи, которые устными легендами и письменными источниками приписывались глубокой древности. В ряде случаев ожидания работников Комиссии не оправдались, и раскрытие нескольких таких икон в Нижнем Новгороде, Рязани и Ростове окончилось неудачей, так как вместо X или XI века реставраторы столкнулись с XVII и даже XVIII веками. Но отдельные предания подтвердились, а во многих церквях и монастырях нашлись иконы, хотя и не упомянутые в источниках, но также оказавшиеся очень старыми памятниками. Эти находки специально изучал А.И. Анисимов, который в 1928 году опубликовал статью под названием «Домонгольский период древнерусской живописи»⁶⁴. Не ограничиваясь произведениями, созданными до 1237 года, широко привлекая иконы «переходного» XIII и даже начала XIV столетия, А.И. Анисимов осветил дотоле совершенно неизвестные страницы художественной истории Древней Руси. Он показал, что уже в XI–XIII веках в Киеве, Новгороде, Ростове и Владимире существовали живописные мастерские, что, несмотря на значение византийского канона, русские живописцы постепенно вырабатывали собственный почерк и что уже в то время стали оформляться стилистические особенности крупнейших национальных художественных школ. Внушительное число открытых Комиссией древних икон явилось прочным фундаментом для исследования не только домонгольского периода русского изобразительного искусства. Оно способствовало более точному определению отличительных признаков уже известных художественных школ в XIV–XV веках. Но эта задача в основном решалась после 1924 года.



Обложка брошюры «Северные памятники древнерусской станковой живописи», изданной Вологодским Государственным областным музеем (Вологда, 1929). В этой книжке напечатаны статьи И.В. Федышина «Современное состояние памятников древнерусской живописи в Вологодской губернии» и В.А. Богусевича «Живопись конца XV столетия в Привологодском районе». В предисловии напечатан отзыв А.И. Анисимова о названных статьях, датированный 17 апреля 1928. В статье В.А. Богусевича впервые опубликована житийная икона Дмитрия Прилуцкого начала XVI века, правильно приписанная автором творческому наследию Дионисия

- 1 *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. М., 1966.
- 2 См.: Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911 – январь 1912, т. 2. Пг., [1914], с. 78–210. Из докладов, обсуждавшихся на съезде, выделялись сообщения В.Т. Георгиевского «Ферапонтов монастырь и его памятники искусства», доклад А.И. Анисимова «О судьбе старых икон в России», краткое выступление В.П. Сидамон-Эристовой «О епархиальных музеях...» и доклад А.Я. Боровского «Охрана произведений искусства», посвященный задачам реставрации (см. с. 143–147, 153–156, 171–172 и 174–179).
- 3 История создания Коллегии, ее задачи и последующая деятельность обрисованы в следующих трудах: *Муратов П.П.* Открытия древнего русского искусства. – Современные записки, XIV, Париж, 1923, с. 211–213; *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. М.–Л., 1937, с. 272–274; *Его же.* Задачи Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины. – В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 263–268 (статья написана в 1918 году). См. также: *Семечкин П.А.* Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР. Изменены в составе центральных реставрационных организаций в 1918–1934 гг. – Грабаревские чтения, V. М., 2003, с. 52–63.
- 4 См.: *Грабарь И.* Восемь лет реставрационной работы. – Вопросы реставрации, I. М., 1926, с. 5; *Его же.* Вместо предисловия. – Там же, II. М., 1928, с. 3.
- 5 См. об этом: *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи. – Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, т. 30, вып. 3. Казань, 1920, с. 268–269; *Грабарь И.* Моя жизнь, с. 274–275.
- 6 ГАРФ, ф. 2306, оп. 28, ед. хр. 79, л. 4–4 об. (машинописный экземпляр за подписями Н.Д. Протасова, Г.О. Чирикова и И.Э. Грабаря).
- 7 См. о нем: *Рябушинский С.П.* Заметки о реставрации икон. – *Seminarium Kondakovianum*, IV. Prague, 1931, с. 290.
- 8 *Грабарь И.Э.* Александр Алексеевич Тюлин. – Художественная жизнь, 1920, № 2, с. 43–44; *Рябушинский С.П.* Заметки о реставрации икон, с. 290.
- 9 Казанский музейный вестник, 1920, № 3–4, с. 75.
- 10 О задачах Комиссии, ее работах и открытых ею памятниках древнего искусства см.: *Грабарь И.Э.* Раскрытие памятников живописи. – Художественная жизнь, 1919, № 1, с. 8–10; *Его же.* В поисках древнерусской живописи. – В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 29–46 (статья написана в 1919 году для неосуществившегося «Вестника Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины», подводит итоги работам 1918 и 1919 годов); *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи. – Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, т. 30, вып. 3, с. 267–280; *Грабарь И.Э.* Расчистка древнерусского иконного письма. – Там же, с. 281–286; Письма И.Э. Грабаря из экспедиций. – В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 233–235 (пояснительный текст О.И. Подобедовой), 236–250; *Рославский В.М.* Проблема возрождения отечественной реставрации в деятельности Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи. 1918 г. – Грабаревские чтения, IV. М., 2003, с. 40–51; *Его же.* Становление учреждений охраны и реставрации памятников искусства и старины в РСФСР. 1917–1921 гг. Игорь Грабарь и реставрация. М., 2004, с. 86–116, 172–205.
- 11 Весной 1919 года та же экспедиция вновь была послана на Север. Ею была найдена и начата пробной расчисткой икона «Петр и Павел» начала XIII века из Петропавловской церкви в Белозерске (изъятая из храма только в 1926 году). В Кирилло-Белозерском монастыре пробным расчисткам подверглись две иконы XV века: «Успение Богоматери», приписывавшееся Дионисию Глушицкому, и «Богоматерь Одигитрия» из местного ряда иконостаса Успенского собора, причем оказалось, что «Одигитрия» написана тем же мастером, что и «Успение», расчищенное в 1918 году. Тогда, в 1918–1919 годах, «Успение», открытое в первый приезд экспедиции, рассматривалось И.Э. Грабарем и его товарищами как произведение начала XV века и круга Андрея Рублева. В действительности же, как показали исследования О.В. Лелековой, это «Успение» и «Одигитрия» возникли в 90-х годах XV века. См.: *Лелекова О.В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. М., 1988, с. 46–63, 201–205. О кирилло-белозерских экспедициях см.: *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 271, 273–274, 278–279; *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 192, 193 и 195.
- 12 Обстоятельства находки икон «звенигородского чина» изложены у И.Э. Грабаря в написанной им в 1919 году статье «В поисках древнерусской живописи», а также в его известном очерке 1926 года об Андрее Рублеве (*Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 43 и 192). Сохранившаяся документация расчистки икон ограничивается отдельными фотоснимками и двумя краткими записками, составленными А.И. Анисимовым и относящимися к иконам Архангела Михаила и Апостола Павла (ОР ГТГ, ф. 67, № 112 и 113). Сведений о реставрации центральной иконы Христа не имеется.
- 13 Сергиевский филиал возник в ноябре 1918 года. См.: *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 272.
- 14 *Грабарь И.* Александр Алексеевич Тюлин, с. 44.
- 15 *Свирин А.* Государственный историко-художественный и бытовой музей в г. Сергиеве (б. Троицкая лавра). К X годовщине Октября. Сергиев, 1927, с. 8.
- 16 *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 275.
- 17 *Грабарь И.Э.* Расчистка древнерусского иконного письма, с. 284.
- 18 Об этих экспедициях см.: *Грабарь И.* Раскрытие памятников живописи, с. 9; *Ташин Н.* Письмо из Твери. – Художественная жизнь, 1920, № 3, с. 14–15; *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 275; Казанский музейный вестник, 1920, № 1–2, с. 54 и 56–57 (информация об экспедициях в Казанский край и осенью 1919 на верхнюю Волгу); *Анисимов А.И.* В поисках древнерусской живописи. (По Казанской земле). – Казанский музейный вестник, 1920, № 3–4, с. 28–33; *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 154, 156, 166, 236–246.

- 19 См.: *Анисимов А.И.* Реставрация древней русской живописи в Ярославле. 1919–1926. М., 1926, с. 3–4.
- 20 Кашинские иконы, в количестве тринадцати икон деисусного чина, десяти икон пророческого и шести праздничного, обнаружены первой волжской экспедицией 4 июня 1919 года в кафедральном Воскресенском соборе (см.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 237). Они расчищались экспедицией Комиссии, возглавлявшейся Н.Д. Протасовым, в августе – ноябре 1919 и в июле 1920 года. Эпизодическое участие в кашинских работах наряду с постоянной группой принимали также И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, П.И. Юкин и Г.О. Чириков. Расчистке подверглись три иконы: «Знамение», «Спас в силах» и «Архангел Гавриил» (*Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 200, 242–243, 245). О кашинских иконах существует несколько работ: *Протасов Н.Д.* Кашинские памятники. – Известия РАИМК, т. 1, 1921, с. 33–40; *Дмитриев Ю.Н.* Кашинские памятники. – Сообщения Гос. Русского музея, 2, 1948, с. 43–45; *Попов Г.В.* Кашинский чин и культура Твери середины XV века. – Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 223–262; *Гусева Э.К.* Об иконе «Знамение» из Кашинского чина. – Там же, с. 263–272; *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI веков. М., 1979, с. 150–174 (здесь же на с. 366–368 опубликована краткая статья С.И. Голубева «К вопросу о происхождении кашинского иконостаса»).
- 21 Выставка 1920 года не имела печатного каталога. К ее открытию была выпущена листовка, датированная 2 июня 1920 года, под названием: «Древнерусское искусство. Выставка работ по раскрытию и охране памятников древнерусской живописи, архитектуры и прикладного искусства» (см. экземпляр в ОР ГТГ, ф. 68, № 127). Сохранились только общие печатные обзоры и краткие сообщения о выставке. См.: *Денике Б.* Древнерусское искусство. (Московская хроника). – Казанский музейный вестник, 1920, № 5–6, с. 73–76; *Левинсон Н.* Реставрация памятников древнерусской живописи. – Русское искусство, 1923, № 1, с. 95 и сл.
- 22 См. о них: *Порфиридов Н.Г.* Письмо из Новгорода. – Дела и дни, кн. I. Пб., 1920, с. 353–364; *Денике Б.* Открытия и реставрационные работы в Новгороде. – Казанский музейный вестник, 1920, № 7–8, с. 87–89; *Порфиридов Н.Г.* Вести из Новгорода. – Там же, 1921, № 3–6, с. 144–150; *Жидков Г.В.* Новгородская реставрационная экспедиция. – Среди коллекционеров, 1922, № 4, с. 71–72 (о работах в августе–сентябре 1921 года) и поправки к этой заметке в том же журнале, 1922, № 7–8, с. 99–100; *Порфиридов Н.Г.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928). – Сборник Новгородского общества любителей древности, вып. 9. Новгород, 1928, с. 57–66.
- 23 ОР ГТГ, ф. 67, № 322, л. 50–56 об. (машинописная копия перечня осмотренных памятников).
- 24 См.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 234 (из предисловия О.И. Подобедовой к письмам И.Э. Грабаря из экспедиций).
- 25 Там же.
- 26 *Порфиридов Н.Г.* Письмо из Новгорода, с. 354.
- 27 *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 273. Для ознакомления с инцидентом важен конспект доклада А.И. Анисимова, подготовленного для Коллегии 21 февраля 1919 года (ОР ГТГ, ф. 68, № 217, л. 1–2).
- 28 См.: *Порфиридов Н.Г.* Письмо из Новгорода, с. 355–357; *Его же.* Вести из Новгорода, с. 148–149.
- 29 *Анисимов А.И.* Новооткрытые фрески Новгорода. – Старые годы, 1913, декабрь, с. 53–54; *Порфиридов Н.Г.* Вести из Новгорода, с. 148; *Его же.* Письмо из Новгорода, с. 360.
- 30 Н.Г. Порфиридов указывает, что эти пробы делал П.Л. Гусев (*Порфиридов Н.Г.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде, с. 60). См также: *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, примеч. 11 на с. 20.
- 31 *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 95, 101, примеч. 28 на с. 95; *Жидков Г.В.* Новгородская реставрационная экспедиция, с. 71–72. См. также протокол заседания Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России от 1 июля 1920 года (архив Г.И. Вздорнова, машинописный экз., подлинник за подписью И.Э. Грабаря).
- 32 См.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 246–249 (письма к В.М. Грабарю); *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи в Государственной Третьяковской галерее, 1. М., 1963, с. 31 (из вступительной статьи В.И. Антоновой).
- 33 *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 249, 250.
- 34 Мы не имеем точных данных о маршруте этой экспедиции. Известно только, что Н.Н. Померанцев и его товарищи посетили Спасо-Каменный монастырь, Воскресенскую Подкубенскую церковь, Белавинскую пустынь, Александро-Куштский монастырь, Вологду и Великий Устюг.
- 35 Протокол заседания Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России от 1 июля 1920 года (см. примеч. 31). Анализ разнообразных причин кризиса 1920 года в Реставрационном отделе Наркомпроса и, прежде всего, «крайней распущенности» (по выражению А.И. Анисимова) всей организационной работы см.: *Рославский В.М.* Становление учреждений охраны и реставрации памятников искусства и старины в РСФСР. 1917–1921 гг. Игорь Грабарь и реставрация. М., 2004, с. 320 и далее.
- 36 *Грабарь И.* Моя жизнь, с. 275.
- 37 См. протокол заседания Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи от 26 июля 1921 года в ОР ГТГ, ф. 68, № 123, л. 1 об. (беловая рукопись, запись А.И. Анисимова).
- 38 История подготовки Главмузея и различные варианты его структуры изложены в статьях: *Машковцев Н.Г.* Принципы музейного строительства. – Художественная жизнь, 1920, № 4–5, с. 5–11; *Ольденбург С.Ф.* Главмузей. – Там же, с. 11–13; *Адлер Б.* Главмузей. – Казанский музейный вестник, 1921, № 3–6, с. 39–61.
- 39 См.: *Левинсон Н.* Реставрация памятников древнерусской живописи, с. 97–98; *Муратов П.П.* Открытия древнерусского искусства, с. 212.
- 40 *Грабарь И.* Гибнущие памятники древнерусской живописи. – Известия, 1925, 22 августа, с. 3.

- 41 См. об этом: *Грабарь И.* На страже памятников искусства. – Красная нива, 1923, № 40, с 15 (переиздание: *Грабарь И.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М., 1969, с. 355).
- 42 *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 174, 176.
- 43 *Анисимов А.И.* Реставрация древней русской живописи в Ярославле, с. 4.
- 44 *Порфиридов Н.Г.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде, с. 58, 59, 61–63.
- 45 *Репников Н.* Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладогe. – Вопросы реставрации, II. М., 1928, с. 184–193.
- 46 Доклад А.И. Анисимова о работах в Новгороде летом 1923 года в ОР ГТГ, ф. 68, № 56, л. 4 (машинописный экз., заверенный Реставрационным отделом Музейного отдела Наркомпроса).
- 47 См. неподписанную заметку в журнале «Художественная жизнь», 1919, № 1, с. 19, а также статьи: *Моргунов Н.* Итоги и задачи. (Из деятельности Главмузея). – Казанский музейный вестник, 1922, № 1, с. 38–44; *Троцкая Н.* Музейное строительство и революция. – Наука и искусство, вып. 1. М.–Л., 1926, с. 40–41.
- 48 *Моргунов Н.* Указ. соч., с. 41–42.
- 49 *Троцкая Н.* Указ. соч., с. 41; *Гарданов В.К.* Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917–1920 гг.). – Труды Научно-исследовательского института музееведения, вып. 1. История музейного дела в СССР. М., 1957, с. 19–20.
- 50 См. хроникальную заметку в журнале «Среди коллекционеров», 1922, № 7–8, с. 97, а также более подробные сведения в статье: *Левинсон Н.* Указ. соч., с. 98.
- 51 *Грабарь И.* Глаз. [Об И. С. Остроухове]. – Среди коллекционеров, 1921, № 4, с. 9–10; *Рябушинский С.П.* Указ. соч., с. 293–295 (особенно с. 293). Практиковавшиеся до революции способы расчистки и чинки икон изложены у С.П. Рябушинского, а также в статьях: *Тренев Д.К.* Сохранение памятников древнерусской иконописи – Иконописный сборник, вып. I. СПб., 1907, с. 1–34 (особенно с. 25–26); *Покрышкин П.* Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. Отд. оттиск из журнала «Зодчий». Пгр., 1915; *Соколов В.П.* Расчистка древнерусской живописи. – Казанский музейный вестник, 1920, № 3–4, с. 34–48.
- 52 См.: *Айналов Д.В.* Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свяжском мужском Богородицком монастыре. – Древности. Труды Московского археологического общества, т. XXI, вып. 1. М., 1906, с. 1–38 (особенно с. 7–10: «Отчет о реставрации»). Ср.: *Анисимов А.И.* В поисках древнерусской живописи. (По Казанской земле), с. 31–32; *Грабарь И.* Реставрация на Западе и у нас. – Наука и искусство, вып. 1. М.–Л., 1926, с. 93–94, табл. XVI [1,2].
- 53 *Анисимов А.И.* Проект реставрации св. Софии Киевской. – Художественная жизнь, 1920, № 3, с. 11.
- 54 Официальным документом, определявшим цели, порядок и общие принципы реставрации древнерусской живописи в 1920-х годах, была «Инструкция по расчистке икон и стенописей», утвержденная Всероссийской коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса в 1918 или 1919 году. Пункт 9-й этой «Инструкции» гласил следующее: «Недопустимы никакие записи, доделки или поправки утраченных частей древней живописи после ее очистки от наслоений более позднего времени. Все работы по окончании очистки памятника от записей должны ограничиться осторожными мерами предохранения его от дальнейшей порчи и наблюдением за его состоянием. В исключительных случаях, когда утрата настолько велика, что совершенно убивает художественное впечатление от древней живописи, допускается погашение обозначившихся пятен, с тем условием, однако, чтобы рисунок и форма не восполнялись и погашенное место не сливалось с первоначальной живописью». Решение последнего вопроса принадлежало руководителю реставрационных работ совместно с ответственными работниками мастерской.
- 55 *Грабарь И.* В поисках древнерусской живописи. – В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 29–31 (статья написана в начале 1919 года); *Его же.* Вопросы реставрации на Западе и у нас, I. «Реставрация» и «реставраторы». – Художественная жизнь, 1920, № 3, с. 4–6; *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи, с. 275–277; *Грабарь И.Э.* Реставрация на Западе и у нас, с. 89–94 (особенно с. 93); *Его же.* О древнерусском искусстве, с. 112–116 (из исследования 1926 года об Андрее Рублеве).
- 56 *Грабарь И.* Расчистка древнерусского иконного письма, с. 284.
- 57 *Грабарь И.* Феофан Грек. (Очерк из истории древнерусской живописи). – Казанский музейный вестник, 1922, № 1, с. 3–20, с таблицами (отдельно, с большим количеством иллюстраций: Казань, 1922, перепечатано в кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 75–111).
- 58 *Грабарь И.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. – Вопросы реставрации, I. М., 1926, с. 7–112 (перепечатано в кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 112–208).
- 59 *Жидков Г.* Два доклада А.И. Анисимова. – Среди коллекционеров, 1922, № 9, с. 66–68.
- 60 *Анисимов А.И.* Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928, с. 48, с таблицами; то же на английском языке: *Our Lady of Vladimir.* Prague, 1928.
- 61 *Анисимов А.И.* История Владимирской иконы в свете реставрации. – Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, вып. 2. М., 1928, с. 93–107, табл. VIII, IX.
- 62 *Грабарь И.* Фрески Дмитровского [так!] собора во Владимире. – Русское искусство, 1923, № 2–3, с. 41–47, с илл.
- 63 *Grabar I.* Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. Berlin, 1926 (перепечатано по-русски в кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 47–67).
- 64 *Анисимов А.И.* Домонгольский период древнерусской живописи. – Вопросы реставрации, II. М., 1928, с. 102–180.

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ РЕСТАВРАЦИОННЫЕ МАСТЕРСКИЕ

При изучении истории открытия русской иконописи в десятилетие между 1924 и 1934 годами невольно думается, что трудные времена способствовали хорошим делам. Интенсивность поиска памятников древнерусского искусства, их концентрация в разнообразных музейных хранилищах, глубина научных исследований характеризуют названную эпоху. Едва ли не половина наиболее выдающихся произведений русской иконописи была выявлена, расчищена и выставлена в музеях РСФСР именно в эти годы ¹.

Средоточием всех работ, связанных с памятниками русской иконописи, осталась, как и ранее, Москва, а в Москве – Центральные Государственные реставрационные мастерские, явившиеся на смену первоначальной Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Поскольку Кремль, где с 1918 года размещалась Комиссия, окончательно превратился в закрытую для простых смертных крепость большевиков, реставрационным мастерским пришлось подыскивать новое помещение, и оно нашлось в палатах XVII века Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной, напротив тогда еще не разрушенного храма Христа Спасителя ². В дореволюционные годы здесь размещалось Московское Археологическое общество, в задачи которого входили, в частности, охрана и реставрация древнерусской иконописи и стенописи. Так соединились два родственных научных учреждения, и мастерские стали как бы преемником Археологического общества.

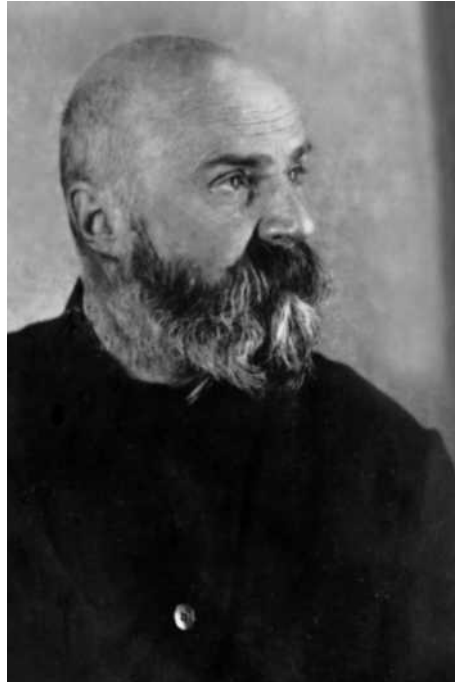
С переездом мастерских на Берсеневскую набережную были заново сформулированы задачи реставрационной науки и практики. Акцент, как и ранее, делался на производственную работу, иначе говоря – на расчистку икон и фресок. Оставалась, естественно, и вся экспедиционная работа по отысканию новых, неизвестных ранее произведений древнерусского искусства в бывших монастырских и приходских храмах. Но первоначальная, связанная с названными направлениями, задача мастерских претерпела существенные изменения. Возросла



Палаты Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной. 1656–1657 и 1703–1711. Здесь помещались Центральные Государственные реставрационные мастерские с 1924 по 1934 год. Первоначально здание занимало Московское Археологическое общество, по заказу которого были оборудованы залы палат и поставлены монументальные книжные шкафы. После упразднения Общества в 1918 году и отъездом в эмиграцию председателя Общества П.С. Уваровой в палатах оставалось немало имущества, которым и воспользовались потом реставрационные мастерские



Александр Иванович Анисимов (1887–1937). Одним из первых откликнулся на приглашение И.Э. Грабаря сотрудничать в новосозданной Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, а затем и в ЦГРМ (с 1918 по 1928 год). В 1922–1929 годах занимал должность заведующего Отделом религиозного быта в Российском Историческом музее, где создал богатейшее хранилище памятников древнерусской живописи. В 1930 году репрессирован и позже расстрелян



Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938). Сотрудник Центральных Государственных реставрационных мастерских с 1928 по 1934 год. В предшествующие годы был активным членом Сергиевского историко-художественного музея, имел большой опыт научного определения памятников древнерусской живописи. В ЦГРМ взял на себя ежегодную полевою реставрационную работу и обследование провинциальных музейных собраний. С ликвидацией ЦГРМ перешел на работу в Третьяковскую галерею, где возглавил мастерскую по реставрации темперной живописи. Репрессирован в 1938 году и тогда же расстрелян



Петр Дмитриевич Барановский (1892–1984). Архитектор по образованию, П.Д. Барановский перешел в Центральные Государственные реставрационные мастерские в 1924 году, когда с реорганизацией Комиссии в мастерских была создана архитектурная секция. Но такой переход являлся только формальным, поскольку Комиссия сотрудничала с архитекторами реставраторами уже с 1918–1919 годов: они числились в том же Реставрационном подотделе Главнауки, что и работники Комиссии



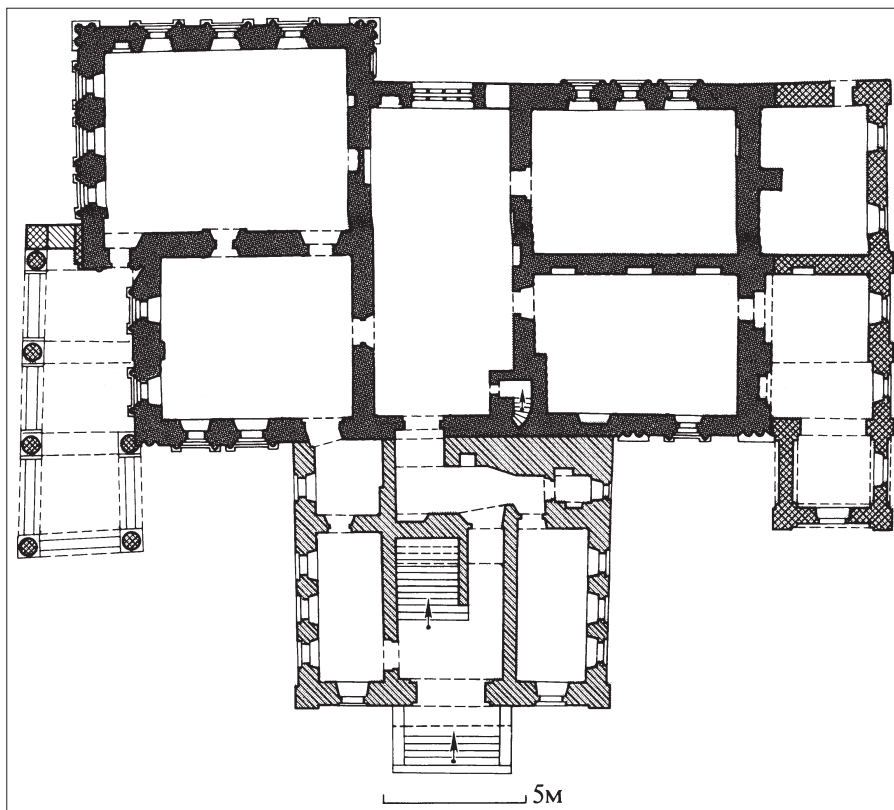
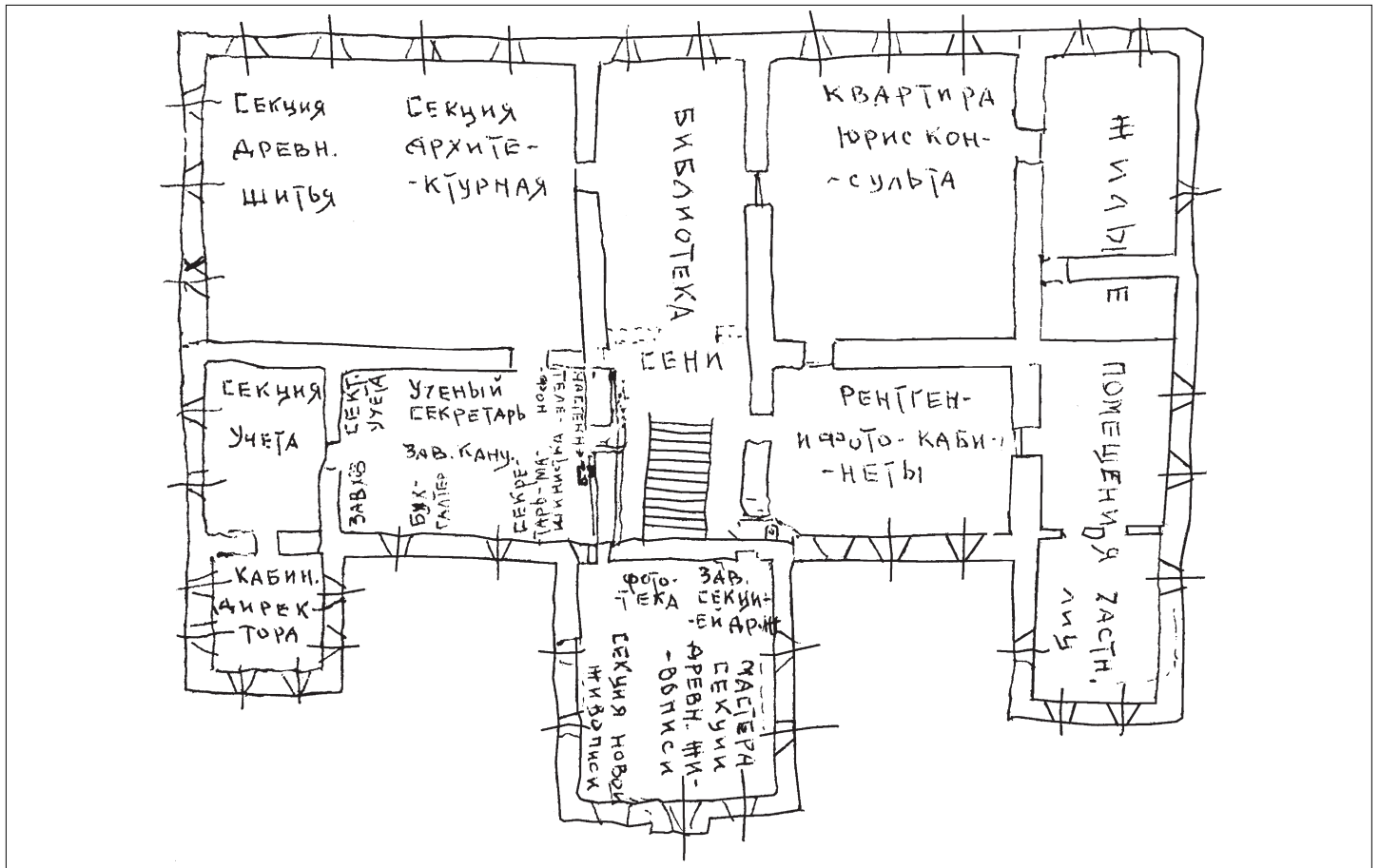
Павел Иванович Юкин (1885–1945). Реставратор старшего поколения, самостоятельно начинал в 1910-х годах с расчистки фресок церкви Феодора Стратилата в Новгороде и в последующие годы расчищал фрески Феофана Грека на Ильине улице. Постоянный спутник А.И. Анисимова в разъездах последнего (Новгород, Вологда, Ферапонтово). Занимал второе после Г.О. Чирикова место в реставрационной элите Комиссии и ЦГРМ



Григорий Осипович Чириков (1882–1936). Выдающийся реставратор, примкнувший к И.Э. Грабарю и Комиссии уже летом 1918 года. За время работы в Комиссии и ЦГРМ вел общее наблюдение за расчисткой всех древних икон, собственноручно брался за наиболее ответственные произведения. Как и большинство ведущих работников ЦГРМ, был репрессирован, три года отбывал срок в Котласе (1931–1934) и умер вскоре после возвращения в Москву



Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960). Бессменный руководитель Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, а затем и Центральных Государственных реставрационных мастерских (с 1918 по 1930 год)



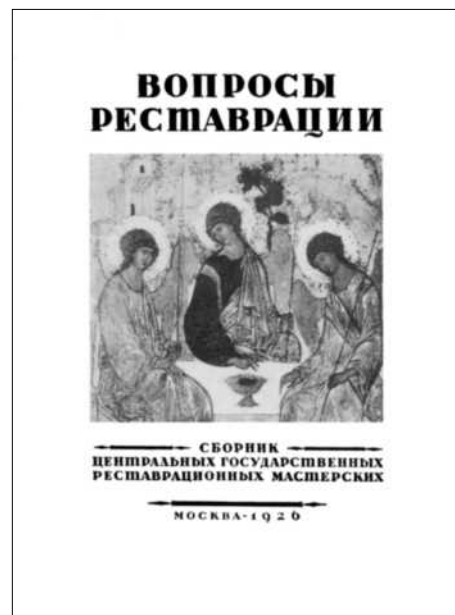
Планировка помещений Центральных Государственных реставрационных мастерских по рисунку В.С. Попова (1982). Мастерские занимали второй этаж бывшего дома Московского Археологического общества на Берсеневской набережной. Хотя мастерские заняли палаты Аверкия Кириллова еще в 1924 году, план фиксирует размещение секций, каким оно сложилось к началу 1930-х годов, когда история мастерских фактически уже заканчивалась

План палат Аверкия Кириллова в их современном состоянии после реставрационных работ, проведенных в советское время

роль научных исследований и популяризации достижений мастерских. Оформились филиалы ЦГРМ в других городах России: в Сергиевом Посаде, Вологде, Ярославле. К живописной секции присоединились архитектурная секция и секция лицевого шитья. И, наконец, были созданы достаточно хорошие по тем временам физико-химическая и фотографическая лаборатории, без которых была бы немислима фундаментальная деятельность мастерских³.

В жестких условиях новой экономической политики, во главу угла которой ставилось самовывживание любого рабочего коллектива, руководство мастерских стремилось по возможности сохранить квалифицированных мастеров-реставраторов, трудом которых поддерживалась высокая интеллектуальная репутация учреждения. Стремительное разрушение культуры, десятилетиями существовавших институтов, ученых обществ и учебных заведений бывшей России довели до нищеты русскую профессуру и академическую науку. Что же говорить о бывших ремесленниках-иконниках, мастерство которых при полном исчезновении заказов на новые образы сузилось до мало кому известного занятия – реставрации? К счастью, Главные управления по делам музеев и науки Народного комиссариата по просвещению, во главе которых оказались такие культурные люди, как А.В. Луначарский, Н.И. Троицкая и А.С. Бубнов, вовремя поняли недопустимость утраты реставрационных кадров. Сколь ни мизерными были отпускаемые средства из государственной казны, они позволили сохранить реставрационные мастерские и опытный коллектив ученых и реставраторов. Директор мастерских И.Э. Грабарь проявил чудеса организаторского таланта и сумел собрать под крышей ЦГРМ весь еще не вымерший от голода и тифа цвет реставрационной науки. Как и прежде, во главе коллектива реставраторов-практиков был поставлен Григорий Осипович Чириков: без его благословения не начиналось ни одно серьезное дело, и он бдительно следил за расчисткой всех (без исключения) древних икон⁴. Хотя Г.О. Чириков не чурался тяжелой в физическом отношении работы с монументальной живописью, последняя была в почти безраздельной собственности Павла Ивановича Юкина – в дореволюционное время ученика Г.О. Чирикова, но в двадцатые годы уже вполне самостоятельного мастера⁵. Рядовой состав живописной секции представляли не менее опытные реставраторы, в частности такие, как Евгений Иванович Брягин (работавший ранее на И.С. Остроухова), Василий Осипович Кириков, Михаил Иванович Тюлин и другие известные мастера⁶.

Состав руководителей мастерских оставался относительно стабильным. С отъездом за границу в 1919 году А.В. Грищенко и в 1922-м П.П. Муратова прежний коллектив Кремлевской комиссии потерял знающих и литературно одаренных сотрудников, но уместно сказать, что их доля участия в практической работе была все же весьма условной: А.В. Грищенко всецело отдавался живописи и лекционной деятельности, а П.П. Муратов постоянно тяготел к беллетристике и историко-художественному очерку. В качестве ведущего эксперта продолжал трудиться А.И. Анисимов⁷, на которого и легла, по существу, вся ежегодная полевая работа ЦГРМ: летние экспедиции в Новгород, Псков и на Север. В 1928 году мастерские приобрели еще одного выдающегося специалиста, чьи основные интересы, как и



Вопросы реставрации. Сборник Центральных Государственных реставрационных мастерских, I. Москва, 1926. Издание вышло в условиях НЭПа и сочетает роскошь полиграфического исполнения со сдержанным благородством общего замысла. Воспроизведение на обложке фрагмента иконы «Троица» Андрея Рублева указывает на главную статью сборника, написанную И.Э. Грабарем и посвященную творчеству Рублева по данным реставрационных работ в 1918–1925 годах. Замечательной особенностью этого сборника является и присутствие сразу двух статей о древнерусском шитье (Н.П. Шабельской и Т.Н. Александровой-Дольник). Вторая из них – исследование мастерской шитья князей Старицких в связи с окончанием реставрации плащаницы 1561 года из Троице-Сергиевой лавры – капитального памятника древнерусского изобразительного искусства. Сборнику предпослано краткое предисловие И.Э. Грабаря «Восемь лет реставрационной работы», а статье о Рублеве – специальная глава «Реставрация в свете современной науки»

Б. В. ИВАНЕНКО.

УКАЗАТЕЛЬ

РУКОВОДЯЩИХ МАТЕРИАЛОВ В ОБЛАСТИ
МУЗЕЙНОГО ДЕЛА И ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ
ИСКУССТВА, СТАРИНЫ, РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ДВИЖЕНИЙ, ПРИРОДЫ И ПРОЧ.

ИЗДАНИИ

ВЫСШИМИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫМИ
ОРГАНАМИ И НАРКОМПРОСОМ РСФСР

ДО 25 МАЯ 1929 Г.

ИЗДАНИЕ Ц.Б.К. МОСКВА — 1929

Б.В. Иваненко. Указатель руководящих материалов в области музейного дела и охраны памятников искусства, старины, революционных движений, природы и проч., изданных правительственными органами и Наркомпросом РСФСР до 25 мая 1929 г. Москва, издание Центрального Бюро краеведения, 1929. Чрезвычайно полезная и информативно насыщенная брошюра. Составитель добросовестно учел все сколько-либо конкретные сведения, касающиеся работы музеев, охраны памятников архитектуры, искусства и археологии, садов и парков, торговли антиквариатом, учета церковного имущества историко-художественного значения и

даже регистрации частных собраний. В «Указатель» вошло 269 постановлений, декретов, инструкций, распоряжений, циркуляров, методических писем, разъяснений и других материалов с указаниями на их публикацию в официальных изданиях новой власти. Небесполезно, что автор постоянно ссылается на еще одно ценное издание подобного рода, а именно — на книгу П.В. Гидулянова «Отделение церкви от государства» (Москва, 1926). Без обращений к этим двум изданиям невозможно объективно оценить все положительные и отрицательные стороны действий правительства и Наркомпроса РСФСР по интересующей нас теме

Р. С. Ф. С. Р.
Н. К. П.
ГЛАВНАУКА

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ
ГОСУДАРСТВЕННЫЕ
РЕСТАВРАЦИОННЫЕ
МАСТЕРСКИЕ

25 августа 1928 г.

№ 475
Москва 35,
Берсеневская наб. 18.
Тел. 5-54-75.

ЕВГЕНИЮ ИВАНОВИЧУ СИЛИНУ .

Гос. Исторический Музей.
Красная площ.

Центральные Государственные Реставрационные

Мастерские просят Вас принять препровождаемый при сем 2-ой сборник "Вопросы Реставрации", выпущенный к десятилетью деятельности Мастерских.

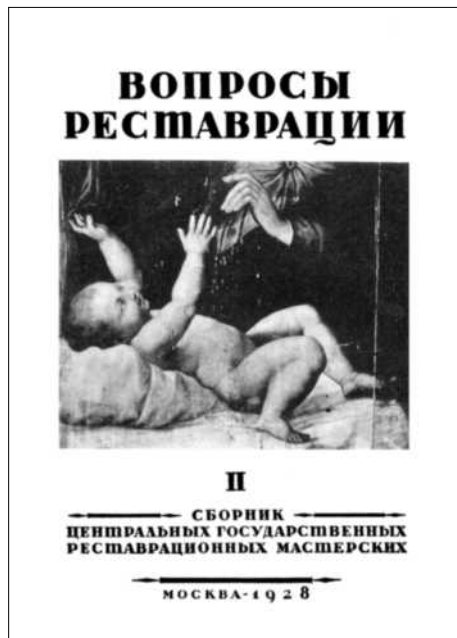
ДИРЕКТОР
ЦЕНТРАЛЬНЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ
РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ

/ ИГОРЬ ГРАБАРЬ /

Извещение Центральных Государственных реставрационных мастерских Евгению Ивановичу Силину о доставке ему II сборника «Вопросы реставрации». 25 августа 1928. Рассылка подобных

извещений была обусловлена тем, что 150 экземпляров издания печатались как именные. Данный листок был вложен в экземпляр Е.И. Силина под № 139. Сведения об именных экземплярах печата-

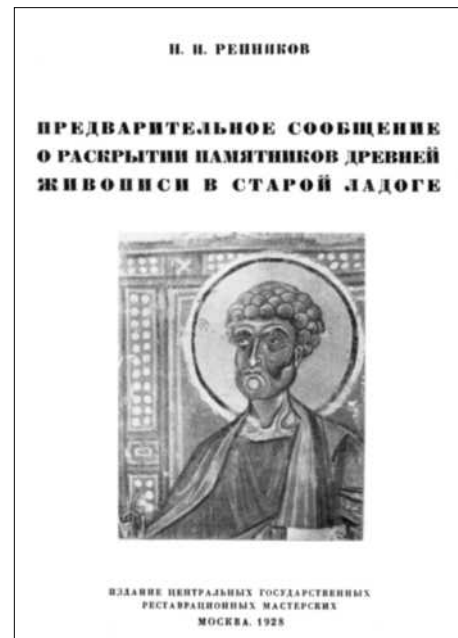
лись на авантитуле сборника. Известен также экземпляр № 40, направленный из Центральных Государственных реставрационных мастерских Алексею Алексеевичу Сидорову



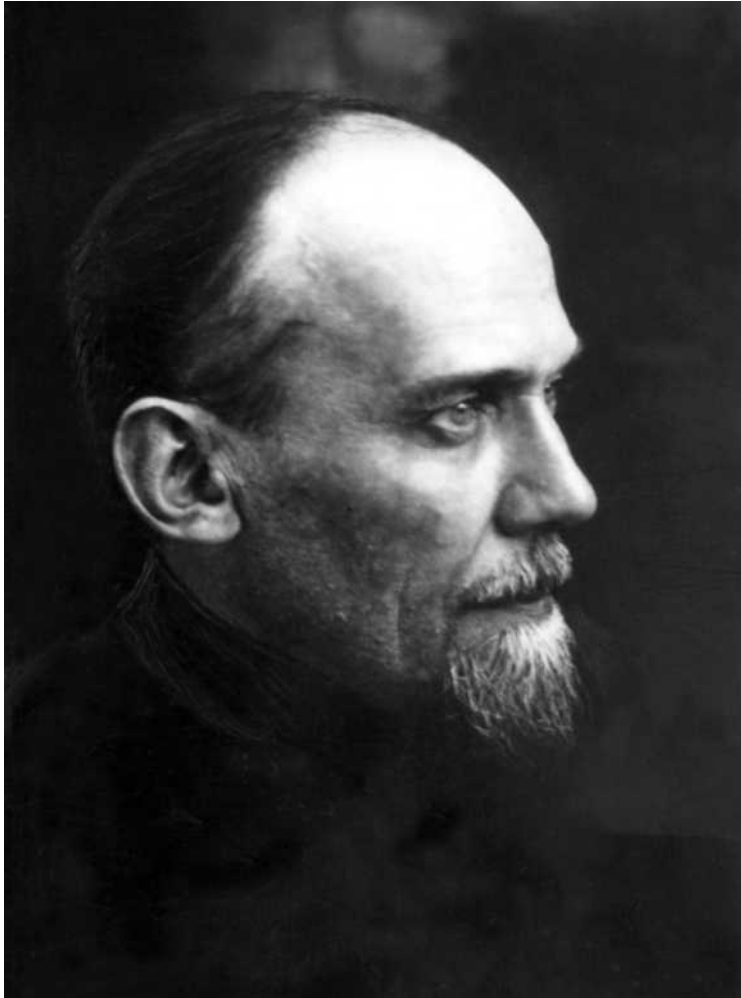
Вопросы реставрации. Сборник Центральных Государственных реставрационных мастерских, II (Москва, 1928). Наряду с публикацией И.Э. Грабаря «Мадонны дель Пополо», приписанной автором Рафаэлю, в сборнике напечатано исследование А.И. Анисимова о домонгольском периоде древнерусской живописи и предварительное сообщение Н.И. Репникова о фресках в Старой Ладого. Содержательность и великолепная полиграфическая культура двух «Сборников» ЦГРМ обеспечили им всеобщую известность как в России, так и за рубежом



А.И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. Москва, 1928. Отдельный оттиск из II Сборника Центральных Государственных реставрационных мастерских. Эта обширная статья основана на новых открытиях, сделанных московскими реставрационными мастерскими с 1918 по 1928 год. С появлением этой работы А.И. Анисимова началось изучение древнейших русских икон и стеновых росписей. Здесь впервые опубликованы русские иконы XII–XIII веков: «Устюжское Благовещение», «Ангел Златые власы», двусторонняя икона Спаса Нерукотворного с «Поклонением кресту», новгородская икона «Богоматерь Знамение со святыми Петром и Наталией», «Николай Чудотворец с избранными святыми на полях», ярославская «Оранта» и другие. Оттиск с автографом на титульном листе: «Кропотливой ученице, милой Татьяне Андреевне Сидоровой на доброе воспоминание автор». Ниже пояснение к цензурному исправлению: «Буквы б.м. означают слово Богоматерь»



Н.И. Репников. Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладого. Москва, 1928. Отдельный оттиск статьи из II Сборника Центральных Государственных реставрационных мастерских. Фрески Георгиевского собора в Старой Ладого были открыты еще в XVIII веке, а около 1850 года усиленно раскрывались и копировались В.А. Прохоровым, но полностью уцелевшие фрагменты росписи XII века открыты только в XX столетии, и статья Н.И. Репникова фиксирует начальную стадию новых работ в Старой Ладого. Они произведены В.О. Кириковым с 27 июля по 6 сентября 1926 года под наблюдением Г.О. Чирикова и А.И. Анисимова. Воспроизведенный здесь оттиск с автографом: «Глубокоуважаемой Лидии Ивановне Линно на добрую память от автора. 5.XII.1928»



Николай Иванович Репников (1882–1940). Член Российской Академии истории материальной культуры (Петроград–Ленинград). Археолог, работал в Крыму, Новгороде и Старой Ладогe. Во II сборнике «Вопросы реставрации» (1928) опубликовал «Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладогe»

икона Димитрия Солунского XII века из подмосковного Дмитрова⁹. Сотрудник мастерских Н.Н. Померанцев, объезжая в 1925 году Брянскую область, обнаружил в Успенском Свенском монастыре неподалеку от губернского города икону Богоматери Печерской с предстоящими ей преподобными Антонием и Феодосием. Тогда же датированная 1288 годом, эта икона, однако, и по сей день изучена недостаточно: возможно, она восходит к более ранней эпохе¹⁰. Реставрацию в мастерских в двадцатые годы прошло немало других замечательных икон, которые впоследствии вошли во все учебники или общие очерки по древнерусской живописи: ярославская «Оранта» конца XII века¹¹, «Преображение» начала XV века из Переславля-Залесского и Четырехчастная того же времени из Московского Кремля (обе круга Феофана Грека)¹², отдельные образы из Высоцкого и Васильевского чинов, «Собор Богоматери» конца XIV века и многие другие иконы из Пскова (в частности – житийный образ Илии пророка XIII века из старинного села Выбуты)¹³. Не всегда интересовавшая ученых икона могла быть вывезена в мастерские или даже в музей с ее полным изъятием из церковного обихода. В 1927 году уже упомянутый Н.Н. Померанцев нашел в Волоколамске под Москвой в действующей церкви небольшую икону Варвары великомученицы и сумел доставить ее на короткое время в Москву для

А.И. Анисимова, тоже были сосредоточены на памятниках древнерусского искусства. Это был Юрий Александрович Олсуфьев, перебравшийся в Москву из Сергиева Посада, где он в течение десяти лет возглавлял всю научную работу в музее Троице-Сергиевой лавры⁸. И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов и Ю.А. Олсуфьев образовали интеллектуальное ядро мастерских. Благодаря им практическая деятельность ЦГРМ никогда не скатывалась на чисто производственные задачи. Сознательный выбор вещей для реставрации, периодические отчетные выставки, разработка новых методов и стройной, глубоко продуманной теории реставрации, наконец, десятки публикаций в отечественных и зарубежных изданиях, предметом которых становились прежде всего памятники византийской и русской средневековой живописи, – все это надолго определило значение ЦГРМ в культурной жизни Российской Федерации. Рискну сказать, что отблеск ЦГРМ, как свет далеких зарниц, до сих пор дает о себе знать в лучших достижениях русской реставрации и связанной с нею науки.

В планы ЦГРМ, как прежде и в планы Кремлевской мастерской, входило раскрытие древнейших русских икон. В 1920-х годах число последних значительно поубавилось, но отдельные вещи были все же совершенно новыми. Сенсацией стала найденная Е.И. Силиным еще в 1919 году, но расчищенная уже на Берсеневке

Реставрация икон в мастерской на Берсеневке. 1927. Слева направо: М.И. Тюлин, И.И. Суслов, И.Э. Грабарь, В.О. Кириков. К печи прислонена икона Спаса Вседержителя из Успенской церкви села Кривое на Северной Двине, вывезенная в Комиссию экспедицией И.Э. Грабаря в 1920 году, слева в глубине видны иконы из пророческого чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, которые были вывезены в 1922 году в Русский музей, но около 1927 года присланы в Москву на III реставрационную выставку



Центральные Государственные реставрационные мастерские на Берсеневской набережной в Москве. Секция реставрации древней темперной живописи. За работой сфотографированы И.И. Суслов, М.И. Тюлин, П.И. Юкин и В.О. Кириков



В секции древней темперной живописи Центральных Государственных реставрационных мастерских на Берсеневской набережной в Москве. Между 1924 и 1931 годами. Слева направо: М.С. Лаговский, Г.О. Чириков, М.И. Тюлин, П.И. Юкин, В.О. Кириков и И.И. Суслов





Иван Иванович Суслов и Иван Андреевич Баранов за расчисткой храмовой иконы Архангела Михаила XIII века из Архангельского собора в Ярославле. Около 1930

Реставрация лицевого шитья в Центральных Государственных реставрационных мастерских (Москва, Берсеневская набережная). Между 1924 и 1929. Слева направо: А.Д. Белякова, М.Н. Рождественская, К.Н. Шишова, Т.Н. Александрова-Дольник, стоят П.И. Юкин и А.И. Анисимов. В разное время реставрацией шитья в ЦГРМ занимались Н.П. Шабельская, Т.Н. Александрова-Дольник, Ю.С. Карпова, К.Н. Шишова, М.Н. Рождественская, Е.С. Видонова и А.Д. Белякова. Через их руки прошли десятки произведений шитья, часто находившихся в плачевном состоянии сохранности (Троице-Сергиева лавра, Новгород, Оружейная палата Московского Кремля, Волоколамск, Исторический музей в Москве, Тверь)





А.В. Луначарский с коллективом Центральных Государственных реставрационных мастерских. Вероятно, 1928 год. В первом ряду слева направо: Дмитрий Федорович Богословский, Татьяна Николаевна Александрова-Дольник, Анатолий Васильевич Луначарский,

Игорь Эммануилович Грабарь и Григорий Осипович Чириков. В задних рядах слева направо: Шленский (столяр), Михаил Сергеевич Лаговский (в белом), Малинина (мать известного советского пианиста), Василий Алексеевич Безобразов (юрисконсульт Музейного отдела Главнауки),

двое неизвестных, за А.В. Луначарским и И.Э. Грабарем – Александра Дмитриевна Белякова, далее Николай Иванович Плеханов, Василий Осипович Кириков, Михаил Иванович Тюлин, Елена Федоровна Комовская и Иван Иванович Суслов



Реставрация древнерусского шитья в Центральных Государственных реставрационных мастерских. До 1927 года. Слева направо: М.Н. Рождественская, А.Д. Белякова, Т.Н. Александрова-Дольник и Е.С. Видонова

раскрытия первоначальной живописи, а затем вернул в Волоколамск. Вторично найденная экспедицией Загорского музея в 1961 году, она была, наконец, приобретена музеем и после первых же исследований определена как работа выдающегося художника XV века Дионисия¹⁴.

Одним из наиболее впечатляющих научных открытий 1920-х годов, сделанных исключительно на базе расчисток древних икон с привязкой к местам их происхождения, явилось открытие псковской школы живописи. В очерке П.П. Муратова в «Истории русского искусства» Игоря Грабаря о ней нет даже беглого упоминания, но уже в 1928–1930 годах были опубликованы специальные статьи о живописи Древнего Пскова Г.В. Жидковым, И.Э. Грабарем и А.И. Анисимовым¹⁵.

Не только иконопись, но и монументальная живопись по-прежнему оставались в числе первостепенных реставрационных работ реорганизованных мастерских. География рабочих мест, как и ранее, ограничивалась территорией Российской Федерации, но их круг увеличился за счет присоединения к Новгороду и Пскову Старой Ладogi, Ярославля, Ферапонтова, Мелётова и даже Крыма (Керчь, Феодосия, Эски-Кермен и Тепе-Кермен). Надо представить себе чрезвычайно скудный бюджет мастерских, чтобы заранее сказать: никаких из ряда вон выходящих открытий в этой области реставрационной практики в 1920-х годах не состо-

ялось. За десятилетие после 1923 года, когда П.И. Юкин произвел последние расчистки фресок Феофана в новгородской церкви Спаса Преображения, здесь была открыта (летом 1930) всего только одна фигура столпника, да и та лишь наполовину¹⁶. Такая же картина характерна для других памятников монументальной живописи: крайняя фрагментарность расчисток не давала науке ничего нового, что бы стимулировало дальнейшие работы либо побуждало ученых готовить свежие исследования.

Более того, к концу 1920-х годов возникла реальная опасность потерять ранее расчищенные фрески. Было замечено, что стенная живопись либо шелушится, либо затягивается плотной пленкой высолов, либо отстает вместе с левкасом от поверхности стены, либо покрывается зелеными водорослями, либо, наконец, на ней появлялись грозные признаки черной и белой плесени. Чтобы спасти уникальные росписи в Новгороде и Пскове, было решено временно отказаться от новых раскрытий и сосредоточить усилия на мерах предохранения фресок от разрушительного действия времени. Летом 1932 года была образована рабочая группа из первоклассных специалистов, перед которой была поставлена задача найти безопасные способы укрепления основы и красочного слоя. В экспедицию, направ-

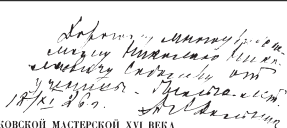
ленную в Новгород, Псков и Старую Ладугу, вошли Н.П. Сычев, Ю.А. Олсуфьев, Д.П. Сухов, Н.И. Брягин, Е.А. Домбровская, Н.П. Тихонов, Н.Г. Порфиридов. Общее состояние почти всех осмотренных памятников было единодушно квалифицировано как угрожающее и даже катастрофическое. «Если благополучие фресок того или иного памятника выразить в 100%, – констатировал Ю.А. Олсуфьев, – то большая часть осмотренных памятников с точки зрения их состояния сохранности будет приближаться к 75%, а такие памятники высшей категории, как Нередица, Ковалево и Старая Ладоба, конечно, не смогут в теперешнем их состоянии достигнуть и 40% благополучия»¹⁷. Такова была цена за применение при расчистке древних фресок в 1910-х и 1920-х годах случайных, опытным путем не проверенных химических реактивов, давших о себе знать всего лишь через десять-пятнадцать лет после раскрытия или промывки стенописей¹⁸.

Особенностью ЦГРМ была относительная стабильность всей текущей деятельности. Атмосфера радостной возбужденности, нервное ожидание сенсационных открытий (нередко совершенно менявших устоявшиеся представления о древнерусской живописи) понемногу отходили в прошлое и уступали место планомерным расчисткам. Рассчитанная на годы вперед текущая реставрация имела следствием совсем новую форму организации работы: Центральные государственные реставрационные мастерские обзавелись иногородними филиалами. Первое филиальное отделение возникло, правда, еще во времена Кремлевской мастерской, когда было принято решение об учреждении филиала при Комиссии по охране памятников искусства и старины в Троице-Сергиевой лавре. Число старинных икон в лавре было столь велико, что было бы просто глупо вывозить их в Москву. К тому же именно музей в лавре сосредоточил в своих структурах замечательных, высокообразованных специалистов, нередко специалистов европейского уровня, таких как П.А. Флоренский или Ю.А. Олсуфьев, которым можно было доверить самую тонкую научно-реставрационную работу¹⁹.

В 1918–1919 годах реставрацию в лавре вели Г.О. Чириков, В.А. Тюлин, И.И. Суслов, Е.И. Брягин, В.К. Тарыгин и другие мастера Кремлевской комиссии, а наблюдение за реставрацией осуществляли И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, Н.Д. Протасов, П.П. Муратов, Н.М. Щекотов. Но в 1924 году в Сергиевом Посаде поселился Н.А. Баранов, который в течение едва ли не сорока лет расчищал лаврские иконы²⁰. Автор этих строк начинал самостоятельную работу в Загорском музее в 1958 году и отлично запомнил тихую, сосредоточенную обстановку общей рабочей комнаты, где свой угол имел и Николай Андреевич: он расчищал тогда икону Троицы XV века,



Реставрация древнерусского шитья в Центральных Государственных реставрационных мастерских. До 1927 года. Слева направо: А.Д. Белякова, Е.С. Видонова, Т.Н. Александрова-Дольник, М.Н. Рождественская. На снимке представлена реставрация пелены 1510 года с «Рождеством Богородицы» из Воскресенского монастыря в Волоколамске. В настоящее время пелена хранится в Третьяковской галерее, приписывается мастерской, сохранившей стилистические традиции искусства Дионисия



ШИТЬЕ МОСКОВСКОЙ МАСТЕРСКОЙ XVI ВЕКА

Панорама в музее бывшей Троице-Сергиевой лавры, ок. 1970-х годов, виден Владимир Андреевич Соболев и в центре его Евфросинья — панорама и история древнего русского шитья памятником выдающегося значения, знаменующий собой этап в его развитии. Вкупе с одним из лучших образцов пошива — большой мастерской Старички, она по исторической ценности своей и тонкости исполнения должна быть признана одним из прекраснейших произведений декоративного искусства 2-ой половины XVI века.

О мастерской Старички история сохранила мало следов. Точную дату возникновения ее установить трудно. Ряд Старички был одним из наиболее богатых в царю (Андрей Иванович), уездной лавры Старички, был делен Иваном Грозным, и потому известно, что в начале жизни Евфросинья, как и в царской мастерской, благодаря укладу женской жизни, процветала рукоделием в 1550–1560-е годы, судя по сохранившимся памятникам, достигла высокого расцвета. Несомненно, что близость к широкому миру способствовала привлечению в мастерскую Старички лучших художников живописи второй половины XVI века, сформировавших рисунок, и основных производителей большого искусства, ставших и в историческое время на уровне традиций произведений царских мастеров XVI века Анастасия Романовна и жена царя Федора Ивановича, Ирина Годунова. Протекция Владимира Старички на царской службе, характер его мастерской, вышитой, церковной и гражданской, могла способствовать и в области искусства соревнованию с царской.

В 1540 году после смерти Андрея Ивановича Старичкино в собственности его жены Евфросиньи и сына Владимира, обвиненной в измене и казни, им было позволено жить только в Москве. В 1544 году, при преемстве царицы Ирины, Владимир Андреевич обосновал Троицкую лавру в Москве на лавры своего, а держал и себя на лавры своих людей в лавре...

Это обстоятельство Владимира Андреевича жить в Москве у себя на лавре предположительно, и все до Старички в столице и мастерской их, несомненно, всегда была связана с Москвой.

В 1557 году умерла царица жена Владимира Андреевича, княжна Александровна Нага, и в 1558 году он переехал на дочери князя Овсеевича — Евфросиньи. С 1558 по 1564 год, на протяжении шести лет, он общался с Соболевым. Общались в Троицкой лавре, в 151-х, 152-х, 153-х, 154-х, 155-х, 156-х, 157-х, 158-х, 159-х, 160-х, 161-х, 162-х, 163-х, 164-х, 165-х, 166-х, 167-х, 168-х, 169-х, 170-х, 171-х, 172-х, 173-х, 174-х, 175-х, 176-х, 177-х, 178-х, 179-х, 180-х, 181-х, 182-х, 183-х, 184-х, 185-х, 186-х, 187-х, 188-х, 189-х, 190-х, 191-х, 192-х, 193-х, 194-х, 195-х, 196-х, 197-х, 198-х, 199-х, 200-х, 201-х, 202-х, 203-х, 204-х, 205-х, 206-х, 207-х, 208-х, 209-х, 210-х, 211-х, 212-х, 213-х, 214-х, 215-х, 216-х, 217-х, 218-х, 219-х, 220-х, 221-х, 222-х, 223-х, 224-х, 225-х, 226-х, 227-х, 228-х, 229-х, 230-х, 231-х, 232-х, 233-х, 234-х, 235-х, 236-х, 237-х, 238-х, 239-х, 240-х, 241-х, 242-х, 243-х, 244-х, 245-х, 246-х, 247-х, 248-х, 249-х, 250-х, 251-х, 252-х, 253-х, 254-х, 255-х, 256-х, 257-х, 258-х, 259-х, 260-х, 261-х, 262-х, 263-х, 264-х, 265-х, 266-х, 267-х, 268-х, 269-х, 270-х, 271-х, 272-х, 273-х, 274-х, 275-х, 276-х, 277-х, 278-х, 279-х, 280-х, 281-х, 282-х, 283-х, 284-х, 285-х, 286-х, 287-х, 288-х, 289-х, 290-х, 291-х, 292-х, 293-х, 294-х, 295-х, 296-х, 297-х, 298-х, 299-х, 300-х, 301-х, 302-х, 303-х, 304-х, 305-х, 306-х, 307-х, 308-х, 309-х, 310-х, 311-х, 312-х, 313-х, 314-х, 315-х, 316-х, 317-х, 318-х, 319-х, 320-х, 321-х, 322-х, 323-х, 324-х, 325-х, 326-х, 327-х, 328-х, 329-х, 330-х, 331-х, 332-х, 333-х, 334-х, 335-х, 336-х, 337-х, 338-х, 339-х, 340-х, 341-х, 342-х, 343-х, 344-х, 345-х, 346-х, 347-х, 348-х, 349-х, 350-х, 351-х, 352-х, 353-х, 354-х, 355-х, 356-х, 357-х, 358-х, 359-х, 360-х, 361-х, 362-х, 363-х, 364-х, 365-х, 366-х, 367-х, 368-х, 369-х, 370-х, 371-х, 372-х, 373-х, 374-х, 375-х, 376-х, 377-х, 378-х, 379-х, 380-х, 381-х, 382-х, 383-х, 384-х, 385-х, 386-х, 387-х, 388-х, 389-х, 390-х, 391-х, 392-х, 393-х, 394-х, 395-х, 396-х, 397-х, 398-х, 399-х, 400-х, 401-х, 402-х, 403-х, 404-х, 405-х, 406-х, 407-х, 408-х, 409-х, 410-х, 411-х, 412-х, 413-х, 414-х, 415-х, 416-х, 417-х, 418-х, 419-х, 420-х, 421-х, 422-х, 423-х, 424-х, 425-х, 426-х, 427-х, 428-х, 429-х, 430-х, 431-х, 432-х, 433-х, 434-х, 435-х, 436-х, 437-х, 438-х, 439-х, 440-х, 441-х, 442-х, 443-х, 444-х, 445-х, 446-х, 447-х, 448-х, 449-х, 450-х, 451-х, 452-х, 453-х, 454-х, 455-х, 456-х, 457-х, 458-х, 459-х, 460-х, 461-х, 462-х, 463-х, 464-х, 465-х, 466-х, 467-х, 468-х, 469-х, 470-х, 471-х, 472-х, 473-х, 474-х, 475-х, 476-х, 477-х, 478-х, 479-х, 480-х, 481-х, 482-х, 483-х, 484-х, 485-х, 486-х, 487-х, 488-х, 489-х, 490-х, 491-х, 492-х, 493-х, 494-х, 495-х, 496-х, 497-х, 498-х, 499-х, 500-х, 501-х, 502-х, 503-х, 504-х, 505-х, 506-х, 507-х, 508-х, 509-х, 510-х, 511-х, 512-х, 513-х, 514-х, 515-х, 516-х, 517-х, 518-х, 519-х, 520-х, 521-х, 522-х, 523-х, 524-х, 525-х, 526-х, 527-х, 528-х, 529-х, 530-х, 531-х, 532-х, 533-х, 534-х, 535-х, 536-х, 537-х, 538-х, 539-х, 540-х, 541-х, 542-х, 543-х, 544-х, 545-х, 546-х, 547-х, 548-х, 549-х, 550-х, 551-х, 552-х, 553-х, 554-х, 555-х, 556-х, 557-х, 558-х, 559-х, 560-х, 561-х, 562-х, 563-х, 564-х, 565-х, 566-х, 567-х, 568-х, 569-х, 570-х, 571-х, 572-х, 573-х, 574-х, 575-х, 576-х, 577-х, 578-х, 579-х, 580-х, 581-х, 582-х, 583-х, 584-х, 585-х, 586-х, 587-х, 588-х, 589-х, 590-х, 591-х, 592-х, 593-х, 594-х, 595-х, 596-х, 597-х, 598-х, 599-х, 600-х, 601-х, 602-х, 603-х, 604-х, 605-х, 606-х, 607-х, 608-х, 609-х, 610-х, 611-х, 612-х, 613-х, 614-х, 615-х, 616-х, 617-х, 618-х, 619-х, 620-х, 621-х, 622-х, 623-х, 624-х, 625-х, 626-х, 627-х, 628-х, 629-х, 630-х, 631-х, 632-х, 633-х, 634-х, 635-х, 636-х, 637-х, 638-х, 639-х, 640-х, 641-х, 642-х, 643-х, 644-х, 645-х, 646-х, 647-х, 648-х, 649-х, 650-х, 651-х, 652-х, 653-х, 654-х, 655-х, 656-х, 657-х, 658-х, 659-х, 660-х, 661-х, 662-х, 663-х, 664-х, 665-х, 666-х, 667-х, 668-х, 669-х, 670-х, 671-х, 672-х, 673-х, 674-х, 675-х, 676-х, 677-х, 678-х, 679-х, 680-х, 681-х, 682-х, 683-х, 684-х, 685-х, 686-х, 687-х, 688-х, 689-х, 690-х, 691-х, 692-х, 693-х, 694-х, 695-х, 696-х, 697-х, 698-х, 699-х, 700-х, 701-х, 702-х, 703-х, 704-х, 705-х, 706-х, 707-х, 708-х, 709-х, 710-х, 711-х, 712-х, 713-х, 714-х, 715-х, 716-х, 717-х, 718-х, 719-х, 720-х, 721-х, 722-х, 723-х, 724-х, 725-х, 726-х, 727-х, 728-х, 729-х, 730-х, 731-х, 732-х, 733-х, 734-х, 735-х, 736-х, 737-х, 738-х, 739-х, 740-х, 741-х, 742-х, 743-х, 744-х, 745-х, 746-х, 747-х, 748-х, 749-х, 750-х, 751-х, 752-х, 753-х, 754-х, 755-х, 756-х, 757-х, 758-х, 759-х, 760-х, 761-х, 762-х, 763-х, 764-х, 765-х, 766-х, 767-х, 768-х, 769-х, 770-х, 771-х, 772-х, 773-х, 774-х, 775-х, 776-х, 777-х, 778-х, 779-х, 780-х, 781-х, 782-х, 783-х, 784-х, 785-х, 786-х, 787-х, 788-х, 789-х, 790-х, 791-х, 792-х, 793-х, 794-х, 795-х, 796-х, 797-х, 798-х, 799-х, 800-х, 801-х, 802-х, 803-х, 804-х, 805-х, 806-х, 807-х, 808-х, 809-х, 810-х, 811-х, 812-х, 813-х, 814-х, 815-х, 816-х, 817-х, 818-х, 819-х, 820-х, 821-х, 822-х, 823-х, 824-х, 825-х, 826-х, 827-х, 828-х, 829-х, 830-х, 831-х, 832-х, 833-х, 834-х, 835-х, 836-х, 837-х, 838-х, 839-х, 840-х, 841-х, 842-х, 843-х, 844-х, 845-х, 846-х, 847-х, 848-х, 849-х, 850-х, 851-х, 852-х, 853-х, 854-х, 855-х, 856-х, 857-х, 858-х, 859-х, 860-х, 861-х, 862-х, 863-х, 864-х, 865-х, 866-х, 867-х, 868-х, 869-х, 870-х, 871-х, 872-х, 873-х, 874-х, 875-х, 876-х, 877-х, 878-х, 879-х, 880-х, 881-х, 882-х, 883-х, 884-х, 885-х, 886-х, 887-х, 888-х, 889-х, 890-х, 891-х, 892-х, 893-х, 894-х, 895-х, 896-х, 897-х, 898-х, 899-х, 900-х, 901-х, 902-х, 903-х, 904-х, 905-х, 906-х, 907-х, 908-х, 909-х, 910-х, 911-х, 912-х, 913-х, 914-х, 915-х, 916-х, 917-х, 918-х, 919-х, 920-х, 921-х, 922-х, 923-х, 924-х, 925-х, 926-х, 927-х, 928-х, 929-х, 930-х, 931-х, 932-х, 933-х, 934-х, 935-х, 936-х, 937-х, 938-х, 939-х, 940-х, 941-х, 942-х, 943-х, 944-х, 945-х, 946-х, 947-х, 948-х, 949-х, 950-х, 951-х, 952-х, 953-х, 954-х, 955-х, 956-х, 957-х, 958-х, 959-х, 960-х, 961-х, 962-х, 963-х, 964-х, 965-х, 966-х, 967-х, 968-х, 969-х, 970-х, 971-х, 972-х, 973-х, 974-х, 975-х, 976-х, 977-х, 978-х, 979-х, 980-х, 981-х, 982-х, 983-х, 984-х, 985-х, 986-х, 987-х, 988-х, 989-х, 990-х, 991-х, 992-х, 993-х, 994-х, 995-х, 996-х, 997-х, 998-х, 999-х, 1000-х.

Т.Н. Александрова-Дольник. Шитье московской мастерской XVI века. Отдельный оттиск из 1-го сборника «Вопросы реставрации» (Москва, 1926). Автограф: «Дорогому многоуважаемому Николаю Николаевичу Соболеву от ученицы бывших лет. 18. XI. 26 г. Т. Дольник». Лицевое шитье — разновидность иконописи. Их кажущееся различие только в технике исполнения, и традиция рассматривать шитье в области декоративно-прикладного искусства ни на чем не основана. Т.Н. Александрова-Дольник — выдающийся специалист по шитью и его реставрации, организатор отдела по шитью в Комиссии по сохранению и раскрытию древнерусской живописи и в Центральных Государственных реставрационных мастерских. Филиал этого отдела размещался в Троице-Сергиевой лавре. В статье речь идет о произведениях шитья, вышедших из мастерской тетки Ивана Грозного княгини Евфросиньи Старичкиной, и в частности о плащанице 1561 года, реставрация которой производилась в лавре и которая по сей день является украшением лаврской ризницы

находящуюся ныне в экспозиции Сергиевского музея, причем для удаления затвердевшей олифы использовал старинный огневой способ ее размягчения — способ, едва ли ныне известный в реставрационной практике.

Особенностью Сергиевского отделения ЦГРМ была специальная мастерская по реставрации лицевого шитья, существующая, кстати сказать, в Сергиево-Посадском музее и по сей день. Исследователи обычно недооценивают шитье как разновидность древнерусской живописи, а оно является не чем иным как именно живописью, только «иглой», и прекрасные произведения шитья известны нам с той же поры, что и иконы, то есть с XI–XII веков. Мастерской шитья в ЦГРМ руководила Т.Н. Александрова-Дольник²¹, а практическую реставрацию долгие годы вели бывшая монахиня женского Вознесенского монастыря в Московском Кремле М.Н. Рождественская, Ю.С. Карпова и А.Д. Белякова. Основной задачей была поступавшего на реставрацию древнего шитья шла из ризницы и рухлядных Троице-Сергиевой лавры, в музее которой древнерусское шитье и поныне воспринимается как лучшая часть коллекции²². Но сюда же, в лавру, направлялись на реставрацию и другие произведения шитья: из Москвы, Волоколамска, Новгорода, Нижнего Новгорода, Ярославля. Непосредственный свидетель первых успехов реставрации древнерусского шитья, ее участник и вдумчивый исследователь, Т.Н. Александрова-Дольник так определила ценность любимого ею искусства: «Шитье, — говорила она, — было особым миром, доступным русской женщине, миром бесконечно разнообразным, полным красоты, радости красок и глубоких чувств. Лишенная внешней свободы, силой обычая заточенная в терем, русская женщина здесь находит широкую область для развития духовного творчества в красках, в смелых сочетаниях ярких богатых тонов и в возможности выразить в изображении религиозного мотива свою душевную глубину. Сюда, к пальцам, несет она свои духовные стремления, здесь она оставляет лучшую часть своей души; иглой, каждым глубоко прочувствованным стежком она проявляет свою глубокую веру, свои религиозные мечтания и надежды. Каждый штрих, каждый стежок, благодаря медленности выполнения, продуман, и нет ни одной неосторожно проведенной черты, могущей нарушить общую гармонию»²³. К слову сказать, и реставрация шитья требовала такой же медленной, часто многолетней работы. И само искусство этой реставрации достигалось выдержкой и вместе с тем внутренней свободой мастерицы-женщины.

Другой значительный филиал ЦГРМ образовался в Ярославле (в двухстах восьмидесяти километрах от Москвы по северной железной дороге). Инициатива его организации исходила от помощника И.Э. Грабаря по Центральным мастерским и вместе с тем профессора Ярославского университета А.И. Анисимова, систематически бывавшего в Ярославле с 1919 по 1925 год. Ярославль был исключительно насыщен памятниками монументальной живописи (расписанные храмы здесь исчисляются десятками), но, как оказалось, в городских монастырях и церквях уцелело немало и произведений иконописи, причем не только XVI–XVII веков, но и древнейшей, еще домонгольской эпохи. Назову для примера «Богородица Великую Панагию» (Оранту) и «Спаса» (XII и XIII века), а из более поздних — «Большую



Коллектив Центральных Государственных реставрационных мастерских. Между 1924 и 1930 годами. В первом ряду Г.О. Чириков, Б.Н. Засыпкин, Т.Н. Александрова-Дольник, И.Э. Грабарь и Ю.С. Карпова, стоят К.Н. Шишова, В.О. Кириков, М.Н. Рождественская, А.Д. Белякова, Д.Ф. Богословский, неизвестный, В.А. Безобразов, М.И. Тюлин (?), О.Н. Бубнова, И.И. Суслов, М.С. Лаговский, неизвестный и Н.И. Плеханов. Все женщины (за исключением О.Н. Бубновой) – специалисты по реставрации древнего лицевого шитья

Сотрудники Ярославской реставрационной мастерской – филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских. Спасский монастырь, 1927. Слева направо: стоят И.А. Тихомиров, Г.Д. Арефьев, С.М. Федоров, заведующий мастерскими И.И. Князев и художник Н.Н. Мальгин, сидят Н.В. Перцев, В.А. Демьянов, Н.И. Брягин и неизвестный





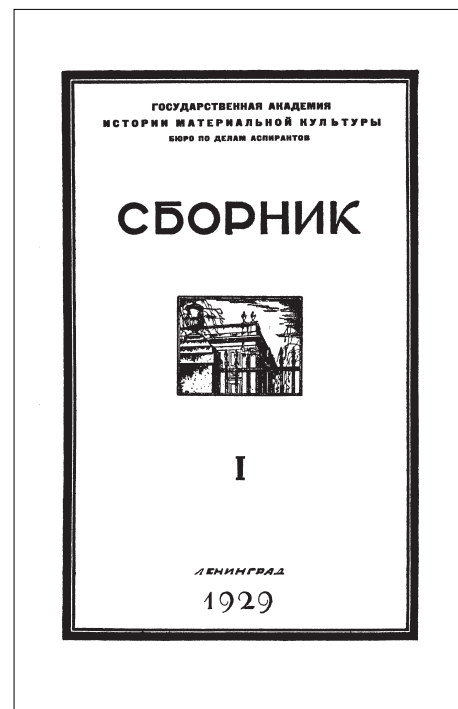
Николай Петрович Сычев (1883–1964). Исследователь и организатор реставрационных работ в области древнерусской иконописи и монументальной живописи. Ученик Д.В. Айналова. В 1922–1925 годах был директором Государственного Русского музея. В 1929 году опубликовал оригинальную работу «Искусство средневековой Руси» в «Истории искусств всех времен и народов» в издательстве П.П. Сойкина, где древнерусское искусство рассматривается в контексте развития всей восточнохристианской и славяно-византийской художественной культуры. В 1933 репрессирован и многие годы провел в лагерях и ссылках

Реставрационная мастерская Русского музея в 1920-х годах. Слева направо: Н.С. Благовещенская, И.Я. Челноков, М.П. Покровская, В.Ф. Клейн, А.Н. Суворова, Я.И. Уткин и А.В. Уханова. В одном помещении здесь сосредоточена реставрация темперной живописи, прикладного искусства и лицевого шитья

Богоматерь Толгскую» и «Архангела Михаила» (вторая половина XIII века и около 1300 года)²⁴. Не приходится говорить об изумительных житийных иконах XVII века, исполненных царскими жалованными художниками, которые наполняли тогда еще не разоренные революцией роскошные купеческие храмы города. На первых порах в Ярославль наезжали мастера из Москвы, в частности Г.О. Чириков, М.И. Тюлин, В.А. Тюлин. Но в 1925 году в Ярославль приехал на постоянное жительство Николай Иванович Брягин – выдающийся реставратор, в годы «культурной революции» заточенный в Ивановскую тюрьму²⁵. Именно Н.И. Брягиным были открыты или намечены к расчистке почти все иконы, составлявшие до недавнего времени основной экспозиционный фонд Ярославского, а отчасти и Ростовского музеев.

Мы знаем, что уже первые успехи российской реставрации – и до революции и после 1917 года – стимулировали устройство общедоступных художественных выставок. Наиболее значительной из них была, конечно, выставка 1913 года, где впервые русская икона заявила о себе как выдающееся явление мирового искусства. Прошло не более пяти лет, и в революционной Москве в ноябре 1918 года была открыта первая выставка Национального музейного фонда. Какими бы скромными ни казались размеры и особенно внешний вид этой полузабытой теперь выставки, небесполезно вспомнить, что на ней были представлены четырнадцать икон из Благовещенского собора Московского Кремля, т. е. произведения кисти Феофана Грека, Андрея Рублева и псковских мастеров XVI века.

В 1920 году в помещениях Высших художественных мастерских на Рождественке, где ныне находится московский Архитектурный институт, была открыта вторая реставрационная выставка, а в 1927 году – третья²⁶. Из 120 экспонатов третьей выставки лишь 35 приходилось на памятники иконописи и 22 – на произведения лицевого и орнаментального шитья. Впервые, однако, здесь были собраны памятники не только из Москвы, но и из Ярославля, Сергиева Посада, Ленинграда, Новгорода, Волоколамска, Твери. Это был своего рода прообраз реставрационных выставок 1960–1980-х годов, когда демонстрировались вещи из многих столичных и провинциальных музеев. Прежняя концентрация произведений искусства в ЦГРМ явно уступала место центробежной тенденции: губернские музеи старались удерживать свои лучшие памятники путем организации реставрационного дела на местах. К тому же финансирование Централных реставрационных мастерских в короткое время НЭПа сократилось более чем наполовину, и задача ЦГРМ сводилась к научному наблюдению за ходом реставрационных работ, проводимых в областных и столичных музейных центрах. Именно по этой причине состоялись две небольшие реставрационные выставки в Ярославле в 1924 и 1926 годах, причем вторая из них имела и печатный каталог с описанием восемнадцати произведений иконописи и шитья (в том числе «Богоматери Толгской» второй и поясного «Спасителя»)²⁷. Как бы то ни было, и третья реставрационная выставка включала в себя ряд жемчужин древнерусского изобразительного искусства: «Устюжское Благовещение», «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» и «Спаса Златые власы» из Московского Кремля, икону



Сборник статей аспирантов Государственной Академии истории материальной культуры. Ленинград, издание ГАИМК, 1929. Аспирантами Академии были многие позже известные исследователи: историки, археологи, искусствоведы, источниковеды, в частности Н.Н. Воронин (1904–1976) и М.И. Артамонов (1898–1972). В «Сборнике» опубликована статья М.И. Артамонова о мастерах Нередицы – одна из наиболее серьезных научных работ по нередицким фрескам. Впоследствии М.И. Артамонов переключился на изучение истории хазар и долгое время был директором Государственного Эрмитажа



Задачи и методы изучения искусств. Петербург, изд-во «Academia», 1924. Издание Российского института истории искусств, подготовленное еще в 1923 году (на обороте титульного листа указано: Петроград, 1923). Предисловие написано В.П. Зубовым – основателем и первым директором Института. Издание содержит обширный по объему и информативности «Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств» с 1912 по 1923 год. В число сотрудников Института вошли, по существу, все выдающиеся ученые Петрограда, читавшие лекции и возглавлявшие практические занятия. Таковы П.И. Нерадовский, В.Т. Георгиевский, Л.А. Мацулевич, Д.В. Айналов и другие. Особый интерес представляют сведения о копировальной мастерской Л.А. Дурново и перечни копий с древнерусских фресок. С уходом В.П. Зубова в 1925 году из Института и его отъездом в Париж Институт возглавил академик Ф.И. Шмит, много сделавший для развития лучших традиций дореволюционного и послереволюционного периодов в истории этого учреждения

«Димитрий Солунский» из Дмитрова, две иконы Богоматери Толгской и «Оранту» из Ярославля, «Богоматерь Свенскую», вывезенную из Брянска, пелены из Сергиева Посада и Волоколамска, вещи из Оружейной палаты и Исторического музея. На выставке широко демонстрировались и такие специальные темы, как виды разрушения основы красочного слоя на иконах, заболевания вещей (например, дерева при его заражении жучком-точильщиком) и различные способы реставрации. Именно эта – чисто профессиональная – сторона третьей выставки была ее индивидуальной особенностью.

На протяжении 15 лет Комиссией и Центральными государственными реставрационными мастерскими руководил И.Э. Грабарь. Но еще в 1918 году он пригласил в сотрудники другого знатока и организатора реставрационных работ – А.И. Анисимова. Два лидера в сравнительно небольшом коллективе, оба с непомерным честолюбием и неукротимым характером, не могли, разумеется, найти общую умеренную линию поведения, и очень рано, уже в начале 1920-х годов, их отношения стали напоминать историю из известной повести Н.В. Гоголя о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Вследствие невозможности совместной работы А.И. Анисимов перешел в конечном счете в ЦГРМ на должность эксперта, а местом постоянной службы избрал Российский Исторический музей, где принял на себя заведование Отделом религиозного быта и искусства. Именно в этой должности он выступил инициатором и организатором большой выставки памятников древнерусской художественной культуры в залах Исторического музея в 1926–1928 годах.

В историографии науки о древнерусском искусстве до сих пор не оценена эта выставка соответственно ее настоящему значению. Отчасти это находит свое объяснение в том, что был издан только путеводитель, а не каталог экспозиции. Но и путеводитель с текстом А.И. Анисимова²⁸ дает поучительную информацию. В Историческом музее было выставлено 330 икон, а общее число экспонатов, включая лицевое шитье, резьбу по дереву, кости и камню, простиралось до 650. Это была самая обширная выставка древнерусского искусства за все годы ознакомления общественности с художественными древностями России. К тому же все вещи показывались исключительно под углом зрения их предназначения в церковном и гражданском быту русского народа. Поскольку третья реставрационная выставка ЦГРМ и выставка в Историческом музее готовились одновременно, экспонируемые произведения не могли быть представлены на обеих выставках. Но Исторический музей рано был определен в качестве основного фондохранилища вновь раскрываемых древних икон из национализированных соборов, монастырских и приходских церквей, из частных собраний и экспедиций. И здесь уже находились многие из вещей, открытых в первые годы революции, в частности византийская «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Донская», «Ангел Златые власы», «Богоматерь Пименовская» и другие, не менее древние и не менее прекрасные иконы. Вполне понятны восторженные отклики на выставку Исторического музея и непрерывный поток разношерстного люда, шедшего на Красную площадь: от академиков и профессоров до красноармейцев и приезжих крестьян.



Ленинградские музейные деятели, аспиранты Государственной Академии истории материальной культуры и студенты Ленинградского университета на экскурсии в Новгороде. Июнь 1926. Почти все присутствующие в лодке были определены в 1980-х годах И.Г. Спасским (он сидит на борту середины лодки). Слева у мачты стоит Н.Н. Воронин (с биноклем), а справа от него (между мачтами) ученик Ф.И. Шмита В.А. Богословский, напротив И.Г. Спасского в белой шляпке – А.В. Банк, на заднем плане под парусом в черной шляпке – Н.П. Сычев. На носу лодки (слева) – сотрудник Историко-бытового отдела Русского музея

А.А. Степанов, ниже Н.Н. Воронина Г.Ф. Корзухина и рядом с нею – Л.Ф. Силантьева (позже работала в Античном отделе Эрмитажа), ниже В.А. Богословского – Л.С. Генералова и на переднем плане вполоборота – Ваулина. Между мачтами на заднем плане в черной шляпке – В.И. Лесючевский, а ниже его – Леля Лесючевская и неизвестный в белом картузе и клетчатом пиджаке, за А.В. Банк – Н.А. Виндберг (позже многолетний библиотекарь ГАИМК и Института археологии). Дама в широкой черной шляпке остается неизвестной, как и ниже её и Н.П. Сычева другая дама. От Н.П. Сычева по диа-

гонали тесно стоят Л.С. Пискунова, С.П. Киселевская (из Русского музея) и Л.И. Половинкина, выше их два рыбака. Выше Половинкиной – Е.И. Заозерская (из Шереметевского дворца на Фонтанке), а выше Л.С. Пискуновой – кто-то из реставраторов Русского музея. Справа на борту сидят Н.М. Шарая (позже работала в Эрмитаже) и в шляпке – сотрудница Русского музея, имя которой неизвестно. Над ними некто Козловский и Е.А. Райкова, а крайний на корме лодки – неизвестный рыбак. Снимок дает хорошее представление о времени оживленных межмузейных связей и бурного развития науки в столицах и провинции

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

МАТЕРИАЛЫ ПО РУССКОМУ ИСКУССТВУ

Т О М
I

ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД — 1928

Монументальное издание «Материалов по русскому искусству», подготовленное Художественным отделом Русского музея и приуроченное к 30-летию его основания (Ленинград, изд-во «Academia», 1928). Одиннадцать статей в сборнике посвящены византийским и русским памятникам искусства, хранившимся в Русском музее. В числе авторов — Н.В. Малицкий, И.А. Гальнбек, А.П. Смирнов, Л.А. Дурново, А.А. Введенский, М.К. Каргер, Н.П. Сычев. Все опубликованные ими статьи впервые ввели в науку о древнерусском изобразительном искусстве первоклассные произведения иконописи, шитья и прикладного искусства. Сборник отпечатан издательством «Academia» и открывается большим предисловием А.В. Луначарского. Наряду с альбомом «Фрески Спаса Нередицы» «Материалы» были самым значительным научным достижением коллектива исследователей, связанных по месту службы с Русским музеем в 1920-е годы

В том же 1926 году ленинградским Институтом истории искусств, основанным еще до революции графом В.П. Зубовым и возглавляемым с 1925 года переехавшим из Киева академиком Ф.И. Шмитом, была организована заграничная выставка копий памятников древнерусской монументальной живописи²⁹. Движущей силою этого дела явилась Л.А. Дурново, создавшая в Институте еще в 1918 году мастерскую по копированию древних фресок с целью фиксации их современного состояния и показа на общедоступных выставках³⁰. В мастерской работали более двадцати художников, преимущественно женщин, которыми в течение десяти лет были исполнены многие десятки (если не сотни) копий с фресок Нередицы, собора св. Софии, Ковалева, Волотова, Сквородки и церкви Благовещения на Городище в Новгороде, Мирожского и Снетогорского монастырей в Пскове, Софии Киевской и Кирилловского монастыря в Киеве, Ферапонтова монастыря и ряда других прославленных памятников древнерусской монументальной живописи. Время показало дальновидность Л.А. Дурново, поскольку в годы Второй мировой войны многие храмы с росписями, оказавшиеся в зоне фронтовых действий, сильно пострадали или даже погибли, и копии с них остались единственными свидетельствами их былой красоты.

1928 год — начало коллективизации деревни и индустриализации города, усиление тоталитарной власти и гонения на Церковь как «носителю религиозного дурмана», начало великой распродажи художественного наследия России на европейских аукционах. Этот год круто изменил всю ранее сложившуюся ситуацию с расчисткой, популяризацией и научным изучением русской средневековой живописи. Она стала нежелательной и даже гонимой на родине. Но вместе с тем к ней проявили величайший интерес торговцы антиквариатом, работавшие на границу, а точнее Народный комиссариат внешней торговли (Госторг) и теснейшим образом с ним связанное ведомство по валютной торговле с иностранцами (Торгсин). Так родилась идея устроить шумную выставку русских икон за границей с последующей распродажей отдельных вещей зарубежным коллекционерам.

Может показаться странным то обстоятельство, что за организацию выставки взялись именно чиновники из Госторга, а за отбор и научное аннотирование икон — специалисты ЦГРМ во главе с И.Э. Грабарем и А.И. Анисимовым. В силу отсутствия в архивах прямых свидетельств, которые бы освещали весь ход организации выставки, приходится высказать два следующих соображения, вполне оправдывающих такое распределение обязанностей. Централизация власти уже в конце 1920-х годов практически исключала устройство заграничных художественных выставок без участия Наркомата иностранных дел, Наркомата внешней торговли и даже НКВД, и выбор на торговое ведомство пал по уже названной причине. С другой стороны, фактические руководители всех дел, связанных с расчисткой русской иконописи и ее музеефикацией, видели в зарубежной выставке возможность ознакомить культурную Европу с одним из величайших художественных открытий XX века и тем самым скрытую возможность легализовать икону как национальное достояние России, чтобы не допустить распродажи вещей. Несмотря на очевидный риск, дальнейшее развитие событий показало верный расчет именно второго участника заграничной выставки.



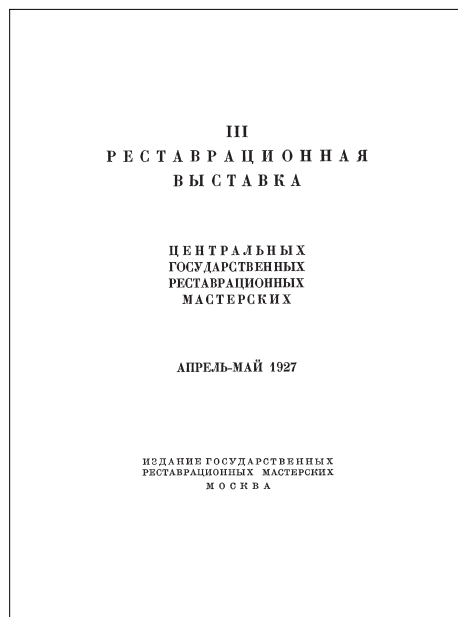
Николай Иванович Брягин (1885–1933). Ярославль, 1927 или 1928. Подобно младшему брату Александру в советское время связал свою жизнь с провинцией, работал в Ярославле с 1924 по 1932 год. Выдающийся мастер, неоднократно выполнявший ответственные поручения Центральных Государственных реставрационных мастерских. Он, в частности, входил в состав рабочей группы Комиссии, которая обследовала новгородские фрески в июне–августе 1931 года. В 1932 году был арестован и около года провел в Ивановской тюрьме, где лишился рассудка



Александр Иванович Брягин (1888–1948). Вологда, 1927. По рекомендации Центральных Государственных реставрационных мастерских А.И. Брягин был приглашен штатным реставратором Вологодского областного краеведческого музея и работал здесь с 1926 по 1948 год. В период подготовки заграничной выставки икон вызывался в ЦГРМ, где исполнил копию «Владимирской Богоматери» в величину оригинала, которая и экспонировалась в Германии, Австрии, Англии и США. Учеником А.И. Брягина был Н.И. Федышин – один из выдающихся реставраторов иконописи последней трети XX века



Екатерина Александровна Домбровская (1893–1965), сотрудник живописной секции Центральных Государственных реставрационных мастерских, позже – Отдела реставрации темперной живописи в Третьяковской галерее. Около 1934. Принимала участие во многих реставрационных открытиях, в конце войны одну из первых приехала в разрушенный Новгород, где в срочном порядке велись противоаварийные работы в храмах с уцелевшей живописью. Написала несколько работ по технологии реставрации. В 1930 году сопровождала выставку ЦГРМ в Лондон



III реставрационная выставка. Апрель–май 1927. Москва, издание Центральных Государственных реставрационных мастерских. [1927]. Фундаментальная выставка, на которой была представлена вся многообразная деятельность ЦГРМ: реставрация иконописи, шитья, архитектуры, старой европейской живописи, а также материалы по технике реставрации и материалы, используемые при реставрации живописи и шитья. Место проведения выставки не указано и по архивным источникам не установлено

Подготовка заграничной выставки началась ранней осенью 1928 года, и с этого времени вся работа живописной секции ЦГРМ была направлена только к одной цели: к концу года сформировать состав выставки, подготовить к отправке раскрытые иконы, завершить расчистку неоконченных вещей, исполнить факсимильные копии уникальных произведений, подготовить каталог к переводу на иностранные языки и, наконец, определить состав лиц, отправляемых за границу вместе с выставкой. На первом этапе наибольшее внимание уделялось концентрации икон непосредственно в стенах ЦГРМ, для чего специальные эмиссары были разосланы в Новгород, Псков, Ярославль, Тверь, Александров и Вологду. Завоудами всего дела были И.Э. Грабарь и А.И. Анисимов. Чтобы представить себе конкретный ход работы, небесполезно процитировать краткое послание последнего к заведующему Художественным отделом Вологодского музея И.В. Федышину (от 7 ноября 1928): «Тихону Ивановичу Сорокину, который передаст Вам это письмо, помогите отобрать для заграничной выставки те вещи, которые были бы ценны для характеристики вологодских течений и которые сейчас не приходят мне в голову. Экспонаты, показанные в Европе и возвращенные, будут в дальнейшем еще более укреплять положение Вологодского музея»³¹. Упомянутый Т.И. Сорокин – родственник Ильи Эренбурга, долгое время работавший во Франции, сотрудник Госторга. Представителями Госторга были и другие работники, рассылавшиеся на места.

То обстоятельство, что выставка готовилась фактически Госторгом, вызвало тревогу многих ученых, опасавшихся возможной продажи икон за валюту. Очень скоро образовалась настоящая оппозиция, которая заявила протест властям Наркомата внешней торговли и Наркомата просвещения. Реставратор из Вологодского музея А.И. Брягин, вызванный в Москву для копирования «Богоматери Владимирской», спешил сообщить И.В. Федышину: «Постарайтесь хорошие вещи придержать у себя в музее, а что мы с Вами смотрели в фонде, „северные письма“, то их предложите, а расчистку они (т. е. Госторг. – Г.В.) сделают за свой счет»³². Руководитель архитектурной секции ЦГРМ П.Д. Барановский в письме тому же И.В. Федышину писал: «Здесь, в Москве, ходит слух, что Ваш музей имел смелость отказать в выдаче лучших вещей своего собрания на выставку иконы за границей, которую устраивает Госторг, пригласив к участию в этом деле Грабаря и Анисимова. Здесь ходят очень нехорошие разговоры о том, что задачей Госторга является не прославление русского искусства, а распродажа, и, конечно, лучших вещей. На эту же точку зрения встал и ученый совет... мастерских и подал свой протест в Главнауку, указывая на недопустимость вывоза, хотя бы и на выставку, уникальных памятников по целому ряду сообщений. Получился неприятный раскол с руководителями нашего дела в реставрационных мастерских, так как они настойчиво ведут свою линию. Не знаю, выйдет ли какой толк из этого протеста, но во всяком случае мы выполнили долг нашей совести... Мы все, музейщики и искусствоведы, сбиты с толку всей этой историей после 11 лет дружной совместной работы на пользу дела музейного строительства в Республике»³³.

Говоря о музейщиках и искусствоведах, П.Д. Барановский имел в виду и заявление специальной комиссии, направленной в ЦГРМ для обследования их работы с произведениями искусства, отобранными на выставку. Акт, которым констатировалась безобразная поспешность расчисток, был подписан 28 декабря 1928 года ³⁴. А 9 января 1929-го в том же духе неприятия методов комплектования выставки высказались И.С. Остроухов, П.И. Нерадовский, Н.П. Сычев, Н.М. Щекотов, Н.Г. Машковцев и другие видные ученые ³⁵. Реставратор Н.И. Брягин из Ярославля, вызванный в Москву для производства работ, в письме к П.И. Нерадовскому от 5 января сообщал: «...В общих чертах перед Вами откровенно скажу, что мастерские своей постановкой дела произвели на меня очень тяжелое впечатление. И у меня болит душа как за иконы, находившиеся в это время у них в работе, так и за то, что такая постановка не только что двинет вперед изучение этого дела, а наоборот – растеряет и то, что было добыто до них. И главное то, что разной ловкостью они все-таки как-то умеют всякие попытки исправить это учреждение – обойти» ³⁶.

Я считал необходимым привести документальные свидетельства о трудностях, связанных с устройством зарубежной иконной выставки. Можно понять тех, кто препятствовал вывозу лучших произведений за границу, ибо уже набирали обороты явные и тайные операции по продаже уникальных произведений мировой живописи из национальных собраний Эрмитажа и других музеев. В опубликованных в 1970-х годах письмах И.Э. Грабаря издана его служебная записка в Госторг от 20 сентября 1928 года, из которой с очевидностью следует, что он поддерживал планы Госторга по реализации икон на западном рынке ³⁷. Но – как бы то ни было – к началу 1929 года выставка обрела реальные черты, и транспорт с иконами отбыл из Москвы в Германию. 18 февраля выставка открылась в Берлине ³⁸. Устроителем ее официально значились Народный комиссариат просвещения РСФСР и германское Общество по изучению Восточной Европы.

С открытием берлинской выставки началось триумфальное шествие русской иконы по европейским городам, а затем и по Америке. После Берлина экспозиция переехала в Кёльн (март–апрель), Гамбург (апрель–май) и Мюнхен (май–июнь) ³⁹. Вопреки первоначальному плану, зафиксированному даже на обложке берлинского каталога, иконы не были показаны во Франкфурте-на-Майне, зато в том же 1929 году они экспонировались в Вене (сентябрь–октябрь) ⁴⁰ и в Лондоне (18 ноября – 14 декабря) ⁴¹. В 1930 году выставка переехала в США и на рубеже 1930–1931 и 1931–1932 годов была экспонирована в Нью-Йорке, Бостоне (14 октября – 14 декабря) и в Чикаго (22 декабря – 17 января) ⁴². Состав выставки менялся, и если в первом



Лидия Александровна Дурново (1883–1963). Выдающийся деятель в области копирования древнерусской живописи. Получила высшее образование в Академии художеств и в Зубовском Институте истории искусств. С 1918 года приступила к организации копиральной мастерской в Институте и привлекла к штатной и внештатной работе более двадцати художниц, задачей которых была научно поставленная техника воспроизведения фресок из древнерусских храмов. Мастерская Л.А. Дурново копировала фрески в Новгороде, Киеве, Чернигове, Ярославле, Старой Ладого, в Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом монастырях. Время показало дальновидность Л.А. Дурново, поскольку многие памятники были разрушены в годы войны и исполненные ею и ее ученицами копии являются теперь единственными красочными воспроизведениями утраченных стенописей. В 1937 году переехала из Ленинграда в Ереван, где также занималась копированием древних фресок и миниатюр



Татьяна Сергеевна Щербатова-Шевякова (1905–2000). Художник-копиист и искусствовед. Одна из лучших учениц Л.А. Дурново по ленинградской копировальной мастерской. Родилась в Смоленске в семье князя С.Б. Щербатова. Обучалась в Zubovskom Институте истории искусств. Самостоятельно начала работать в Новгороде в 1925 году, преимущественно в Нередице. Копировала древнерусские фрески также в Смоленске, Чернигове, Старой Ладого, Ферапонтовом монастыре. С 1936 по 1987 год Т.С. Щербатова-Шевякова жила и работала в Грузии, где исполнила множество факсимильных копий с грузинских фресок. В 1998 году состоялась выставка ее копий в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, а в 2004 году вышла ее монументальная книга о росписях Нередицы. В истории изучения древнерусской и древнегрузинской монументальной живописи личность Т.С. Щербатовой-Шевяковой – уникальное научное и художественное явление

(берлинском) каталоге мы находим 131 икону, а в лондонском – 148, то в американских изданиях их числится ровно 100. По всей видимости, отдельные вещи, не делавшие погоды и проходившие незаметно, были все-таки проданы, и проданы именно в Англии и Америке. Уверенно можно говорить об иконах, закупленных Госторгом в Новгороде и грубо реставрированных третьестепенными мастерами уже в Москве. Но основная часть экспозиции оставалась неизменной, включая и великолепно исполненные копии шести древнейших икон: «Владимирской Богоматери» (А.И. Брягин), «Димитрия Солунского» (В.О. Кириков), «Нерукотворного Спаса» (Е.И. Брягин), «Ангела Златые власы» (Г.О. Чириков), «Оранты» (П.И. Юкин) и «Троицы» Андрея Рублева (Г.О. Чириков). Именно выставка 1929–1932 годов открыла русскую икону во всей ее количественной полноте и эстетической ценности широким кругам ученых и обществу Старого и Нового света. Многие тысячи посетителей буквально ломались в музейные залы, чтобы узреть новое чудо искусства. Газеты и журналы наперебой печатали обзоры, рецензии и статьи ведущих журналистов и ученых⁴³. Лондон опередил всех роскошным изданием, целиком посвященным иконной выставке из Москвы⁴⁴. С этих пор икона прочно соединилась с образом России, а выставка в целом – с образом нового государства, возникшего на Востоке.

Возвращение выставки из Соединенных Штатов в Москву совпало с рядом обстоятельств, имевших немалое значение в дальнейшей судьбе многих произведений. Жестокий экономический кризис, поразивший Запад в 1929–1931 годах, был одной из причин, приостановивших продажу русских исторических и художественных ценностей: катастрофически упал спрос на произведения искусства и закрылись многие антикварные фирмы. Иконы навсегда остались частью русского национального музейного фонда. Но в 1934 году были распущены Центральные государственные реставрационные мастерские, в которых соответствующие ведомства давно усматривали заповедник гонимой православной веры: недаром еще в 1930 году был уволен И.Э. Грабарь, в октябре того же года арестован А.И. Анисимов, а в 1931 году осуждены и высланы из Москвы ведущие работники ЦГРМ Г.О. Чириков и П.И. Юкин. В 1933 году был взят П.Д. Барановский и в 1934-м – Н.Н. Померанцев⁴⁵. Последним директором ЦГРМ был назначен двоюродный брат грозного чекиста Я. Петерса латыш Я.Г. Лидак, который в конечном счете и закрыл ЦГРМ⁴⁶. Иконы с выставки, вернувшиеся из-за границы в Москву, недолгое время хранились в Историческом музее, но затем Наркомат просвещения принял решение о специализации музейного дела, в силу которого художественные произведения должны были быть сосредоточены исключительно в картинных галереях: иконные собрания Исторического музея в значи-

РУССКИЙ МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

**МАТЕРИАЛЫ ПО ТЕХНИКЕ
И МЕТОДАМ РЕСТАВРАЦИИ
ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

ЛЕНИНГРАД
1926

Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи. Издание Художественного отдела Государственного Русского музея. Ленинград, 1926. Сборник с предисловием директора музея Н.П. Сычева и статьями Л.А. Дурново и Н.А. Околовича «Техника древнерусской живописи» и «К экспонатам по истории охраны и реставрации памятников древнерусской живописи». Поскольку научные учреждения Петрограда-Ленинграда придавали в реставрационной практике первостепенное значение технике и технологии живописи, не представляется удивительным, что книга на эту тему появилась именно здесь. Работа Л.А. Дурново дает ясную картину последовательного процесса создания иконы: от заготовки доски до олифления готового произведения, а статья Н.А. Околовича раскрывает тайны реставрации древней живописи

VERÖFFENTLICHUNGEN DES KUNSTARCHIVS Nr. 22/23
HERAUSGEBER: GUSTAV EUGEN DIEHL

**BYZANTINISCH-RUSSISCHE
MONUMENTALMALEREI**

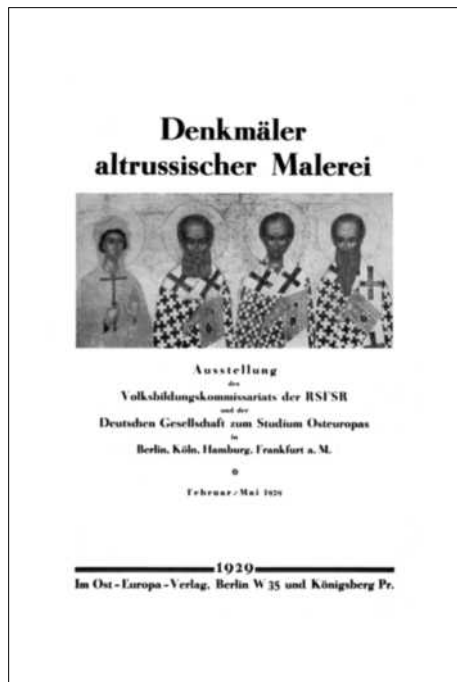
AUSSTELLUNG DER FAKSIMILE-KOPIEN AUS DEN LEHRSAMMLUNGEN DES RUSSISCHEN REICHS-INSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE, LENINGRAD, UND DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS, BERLIN, VERANSTALTET VON DER „DEUTSCHEN GESELLSCHAFT ZUM STUDIUM OSTEUROPAS“, IM LICHTHOF DES ALTEN KUNSTGEWERBEMUSEUMS IN BERLIN, PRINZ-ALBRECHT-STR. 7, VOM 3. NOVEMBER BIS 5. DEZEMBER 1926.



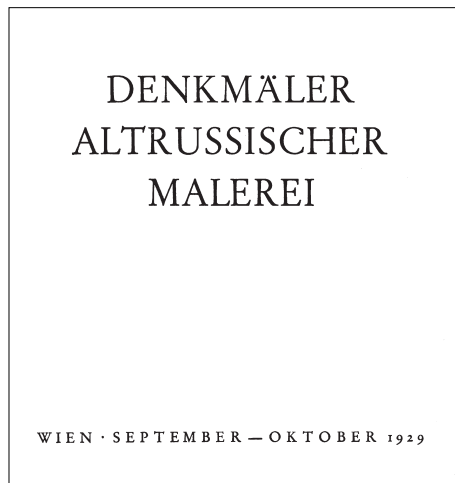
WERKKUNST VERLAG G. M. BERLIN SW19
LEIPZIGER STRASSE 83

Каталог выставки копий с памятников византийской и русской монументальной живописи. Берлин, Werkkunst Verlag, 1926. С момента учреждения в петроградском Институте истории искусств чертежной и копировальной мастерских в 1918 году за восемь лет был создан большой фонд копий с фресок Новгорода, Старой Ладого, Москвы, Владимира и Ферапонтова. Так родилась мысль показать эти работы на общедоступной выставке за границей. Инициативу

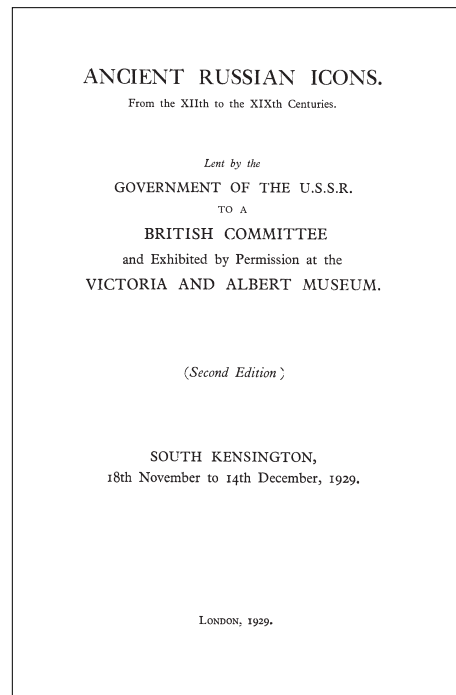
Института поддержало Общество по изучению Восточной Европы в Германии, и в 1926–1927 годах выставка экспонировалась в Берлине, Кенигсберге, Кельне и Гамбурге. К открытию выставки был издан иллюстрированный каталог со статьями О. Вульфа, Ф.И. Шмита и Л.А. Дурново, причем последняя написала специально для данного издания статью о технике древнерусской монументальной живописи и технике исполнения факсимильных копий



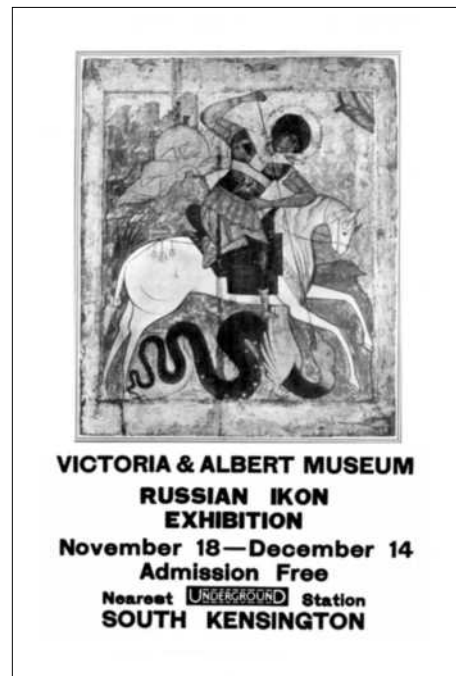
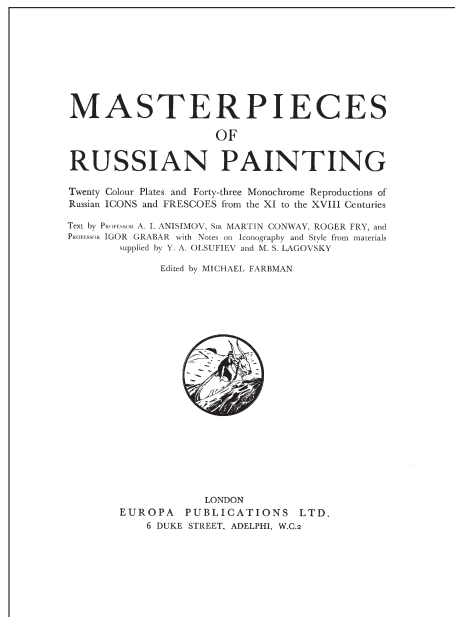
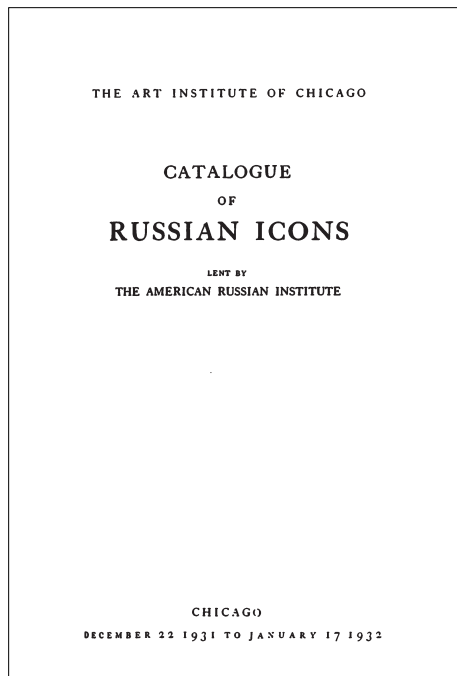
Немецкий каталог заграничной выставки древних русских икон. Февраль–май 1929. Выставка состоялась в Берлине, Кельне, Франкфурте-на-Майне и Мюнхене. В каталог включено 131 произведение из четырнадцати российских музеев и Центральных Государственных реставрационных мастерских. Пять ценнейших икон были представлены в факсимильных копиях: «Богоматерь Владимирская» XII века в копии А.И. Брягина, «Дмитрий Солунский» XII века из Дмитрова в копии В.О. Кирикова, «Спас Златые власы» XII века в копии Г.О. Чирикова, «Богоматерь Оранта» XII века – в копии П.И. Юкина и «Троица» Андрея Рублева в копии Г.О. Чирикова. Предисловия А.В. Луначарского и И.Э. Грабаря повторялись позже в других немецкоязычных каталогах. Выставку в Германию сопровождали И.Э. Грабарь и Е.И. Брягин



Выставка древнерусской живописи в Австрии состоялась в сентябре – октябре 1929 года. Местом экспонирования была Вена. Состав выставки был практически тот же, что и в Германии (в Вене отсутствовала только «Казанская» из Исторического музея). Два предисловия принадлежат А.В. Луначарскому и И.Э. Грабарю. В состав почетного комитета вошло несколько лиц, сотрудничавших с русскими учеными еще в дореволюционное время: Ф. Халле, Й. Стржиговский, Э. Веллеш, а также С. Цвейг



Лондонский каталог выставки русских икон в Музее Виктории и Альберта (18 ноября – 14 декабря 1929). Каталог предваряется статьями и заметками комиссара выставки М. Конуэя, И.Э. Грабаря и Э. Миннса. Из предисловия последнего явствует, что каталог подготовлен Е.И. Силиным и Ю.А. Олсуфьевым в сотрудничестве с М.С. Лаговским, Т.А. Сидоровой и И.А. Тихомировым и просмотрен А.И. Анисимовым. На выставке были представлены 5 копий с наиболее ранних и ценных икон, 138 подлинных икон XII–XIX веков и 6 фрагментов фресок XVIII века из разрушенной церкви Петра и Павла в Ярославле (1760–1761). На обложке каталога штамп «Антиквариат» и пометка от руки «Ю.А. Олсуфьеву»



Американский каталог заграничной выставки древних русских икон. Чикаго, Художественный институт, 22 декабря 1931 – 17 января 1932. Американский выставочный комитет отобрал для экспозиции только 110 произведений. В текстовой части каталог соответствовал лондонскому изданию. Бостон был первым городом в Соединенных Штатах, который получил и открыл выставку из СССР (14 октября – 14 декабря 1930). Позже она экспонировалась в Нью-Йорке и Чикаго

Masterpieces of Russian Painting. Ed. by M. Farbman. London, Europa Publications Ltd, 1930. Сборник работ о русской иконе, подготовленный по материалам выставки, состоявшейся в Лондоне в ноябре–декабре 1929 года. Предисловие М. Фарбмана. Две общие статьи написали М. Конуэй и Р. Фрай («The History of Russian Icon Painting» и «Russian Icon Painting from the West European Point of View»). Далее следуют статьи русских авторов: А.И. Анисимова и И.Э. Грабаря («Russian Icon Painting: Its Bloom, Over-Refinement and Decay» и «Scientific Restoration of Historic Works of Art»). Описание таблиц с воспроизведениями икон и фресок сделано Ю.А. Олсуфьевым и М.С. Лаговским. Из всех изданий в Германии, Австрии, Англии и США лондонский сборник является наилучшим по составу и наиболее информативным. Это роскошная книга, дающая вместе с тем очень хорошее представление о русской иконописи и монументальной живописи

Афиша выставки древних русских икон в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. 18 ноября – 14 декабря 1929. В оформлении афиши использована московская икона «Чудо св. Георгия о змии» XVI века, находившаяся перед отправкой выставки за границу в Центральные Государственных реставрационных мастерских. Она вывезена из Гуслицкого монастыря (нынешнее местонахождение неизвестно). Поскольку национальные музеи в Англии традиционно открыты для свободного доступа публики, выставка в Музее Виктории и Альберта также была бесплатной



Выставка русских икон в Лондоне, 1929 год. Экспонировалась в четырех залах Музея Виктории и Альберта. Наиболее ценные и древние иконы были представлены в копиях, исполненных лучшими мастерами Центральных Государственных реставрационных мастерских: копия с «Богородицы Владимирской» написана А.И. Брягиным, «Димитрий Солунский» из Дмитрова – В.О. Кириковым, «Спас

Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля – Е.И. Брягиным, голова Ангела из Исторического музея – Г.О. Чириковым, «Оранта» из Ярославля – П.И. Юкиным, «Троица» Андрея Рублева из Троице-Сергиевой лавры – Г.О. Чириковым при участии Н.А. Баранова. Заграничные выставки русских икон в Германии, Австрии, Англии и Соединенных Штатах Америки в 1929–1932 годах планирова-

лись устроителями как демонстрация художественных ценностей для их распродажи на международных аукционах. Однако оглушительный успех этих выставок, восторженные отклики прессы, толково подготовленные каталоги со статьями А.В. Луначарского и И.Э. Грабаря умерили хищнические аппетиты Госторга, и за немногими и незначительными утратами выставка в 1932 году вернулась в Россию

Выставка русских икон в Лондоне, 1929 год. Здесь экспонировалось 148 икон XIV–XVIII веков из музеев Новгорода, Пскова, Ярославля, Вологды, Сергиева Посада, Владимира, Архангельска, Ростова и Твери, а также из Русского музея в Ленинграде, из Третьяковской галереи и Исторического музея в Москве. Немалое число икон было предоставлено Центральными Государственными реставрационными мастерскими, где они находились в расчистке. В витрине на переднем плане видна, в частности, замечательная икона «Распятие» из Вологодского областного музея, приписываемая Дионисию. После возвращения выставки в Россию иконы из провинциальных музеев не были возвращены на места, а распределены между Третьяковской галереей и Русским музеем. Так началось разбазаривание художественных коллекций российской провинции



Выставка русских икон в Лондоне, 1929 год. Качество экспонировавшихся за границей русских икон было чрезвычайно высоким, что вызвало неподдельный интерес специалистов и широкой публики, «узревших» подлинное художественное чудо. На снимке 99-го зала Музея Виктории и Альберта мы видим «Избранных святых» начала XV века из Пскова, с 1917 года находившихся в Третьяковской галерее, и четырехчастную новгородскую икону XV века, поступившую после выставки в Русский музей. На стенах ближе к проходной арке представлены «Богоматерь Умиление» тоже XV века, из Русского музея и большой образ на тему «Премудрость созда себе храм» середины XVI века из Малого Кириллова монастыря в Новгороде, принадлежавший до выставки Новгородскому музею, а после ее возвращения переданный сначала в Русский музей и потом в Третьяковскую галерею





Федор Иванович Шмит (1877–1937). Ленинград, 1925. Византист, теоретик искусства и музейного дела, профессор Харьковского, Киевского и Ленинградского университетов, действительный член Российской Академии истории материальной культуры и Всеукраинской Академии наук, в 1925–1930 годах директор Института истории искусств в Ленинграде. Репрессирован в 1933 и расстрелян в 1937 году. Автор книги «Искусство древней Руси – Украины» (Харьков, 1919), где дана широкая картина развития искусства X–XII веков на почве Киева и Чернигова. Организатор обширной выставки копий древнерусских фресок X–XVI веков в 1926 году в Берлине (58 композиций). Написал для каталога этой выставки большую статью о русской фресковой живописи

тельной своей части были тогда же перемещены в Третьяковскую галерею и Русский музей, а заодно с ними между центральными художественными музеями были распределены и экспонаты заграничной выставки, причем не только из музеев Московского Кремля, но и областных музеев Российской Федерации. Так было положено начало опустошению чудесных коллекций местных музеев. Приведу только два примера: в Новгород не была возвращена икона Николая Чудотворца с избранными святыми XIII века, поступившая в Русский музей, а в Вологодский областной краеведческий музей не вернулась с выставки икона «Распятие» работы Дионисия, написанная около 1500 года, – неизменные экспонаты всех постоянных выставок Русского музея и Третьяковской галереи начиная с 1934 года.

1929 год ознаменовался бешеным разгулом официального атеизма, новой волной угнетения духовенства и Церкви, а заодно и церковного искусства. Началось систематическое разрушение храмов – прежде всего в столичных и областных городах: взрывались соборы и церкви, строившиеся в XV–XVIII веках лучшими зодчими России. В то же время резко сократилась государственная поддержка музейного и реставрационного дела, причем десятки провинциальных музеев, теснимые местным партийным начальством, которое выслуживалось перед Москвой, были фактически обречены на нищенское существование. Под

угрозой распродажи и уничтожения оказались тысячи произведений искусства, собранные за годы революции из закрытых монастырей и церквей. Сравнительно надежными хранилищами в обстановке всеобщего смятения и хаоса оставались пока крупнейшие хранилища искусства и старины: Исторический музей и Третьяковская галерея в Москве, Русский музей в Ленинграде. Само собою напрашивалось решение сосредоточить лучшие иконы из провинциальных музеев в столичных городах. Еще в 1923 году произошло массовое перемещение памятников древнерусской живописи из Кирилло-Белозерского монастыря в Русский музей, причем было вывезено и лучшее в России собрание лицевого шитья. В то же время – в 1923 и 1924 годах – вывозились и тысячи древних вещей из превращенного в концлагерь Соловецкого монастыря, которые равномерно распределялись в Оружейную палату Московского Кремля и Русский музей. Скапливание иконных собраний в Москве и Ленинграде продолжалось и позже, в 1930–1970-х годах, и достигло в конечном счете невиданных ранее величин⁴⁷.

Открытие иконы – комплексное явление: расчистка, а затем и изучение вещей рано или поздно кончаются выставкой, которая дает возможность не только произвести качественный отбор экспонатов, но и предоставляет благодарный материал для размышлений о путях развития искусства Древней Руси. Вот почему даже в трудные годы



Выставка копий древнерусских фресок, исполненных копировальной мастерской Л.А. Дурново из Института истории искусств в Петрограде–Ленинграде. Мраморный дворец, 1933. Слева направо представлены копии следующих фре-

сок: «Св. Мученица» из Софии Киевской (Е.П. Сачавец-Федорович, 1927), «Св. Адриан» из того же собора (В.Ф. Шувалова, 1927), «Христос во гробе» из церкви Спаса на Ковалево в Новгороде (Е.К. Эвенбах, 1921), «Юный воин» из той же церкви

(Л.А. Дурново, 1920), «Св. Фекла» из Спасского собора в Чернигове (Л.А. Дурново, 1927), «Мельхиседек» из церкви Спаса на Ковалево (А.И. Кудрявцева, 1920), «Чудо св. Георгия» из Старой Лядоги (Л.А. Дурново, 1925)

Лондон 1930

Многообразнейшей
Август Васильевич!

Говно отираясь катаном Ваш во перлах
подробно Вас с новыми работами в Санкт
Петербургу отсюда Вам много интересных
деланных иконописных. Наши выставки
в Лондоне имеют "большой успех" катаном
прошло около 25.000 книг и 12-го. книг
всего 13 штук, в газет в катаном времени
она перебралась в Париж. Лотиндал
в катаном времени издаст книгу с катаном
нашим рукописными 12-го. фом. Станом
Ан. Анатомов Ю. А. Александр. р. фотом
М. С. Фредрихсон "Видом она из катаном
в катаном фрески и катаном в катаном
и Васе расписаны книги будом овене
интересны ко фрески в катаном в
Лондон Антоний Варлаам и катаном с овене.
Уже катаном в катаном она Лор. т. Лор. Копье
всего "Принтом катаном Васе Катаном
Васильевич.

Письмо П.И. Юкина заведующему Художественным отделом Вологодского областного краеведческого музея И.В. Федьшину. Лондон, 15 января 1930. Из архива Н.И. Федьшина (Вологда). Вологодский музей предоставил на заграничную выставку 16 произведений XV–XVII веков, из которых в состав выставки вошло 13 икон. Лучшим памятником была, конечно, икона «Распятие» конца XV века, давно и прочно приписываемая Дионисию Ферапонтовскому. Впервые в цвете она издана в сборнике «Masterpieces of Russian Painting» (1930), о котором идет речь в этом письме. Как и в Германии, наплыв публики в Лондоне был настолько велик (согласно письму П.И. Юкина выставку посетили 25 тысяч человек), что каталог пришлось издавать дважды

коллективизации деревни и индустриализации города, когда было не до искусства, была сделана попытка подытожить иконное собирательство в виде грандиозной выставки в Третьяковской галерее, открывшейся в 1934 году ⁴⁸. К этому времени галерея сосредоточила в своих фондах подавляющее большинство икон и лицевого шитья из Исторического музея, Центральных государственных реставрационных мастерских, национализированных собраний и временно находившиеся в ней произведения из других музеев РСФСР. Ничего подобного не знала не только дореволюционная Россия, но и вся история коллекционирования иконописи.

Около 1930 года в гуманитарных науках пышным цветом расцвела вульгарная социология. Ее адепты в любом произведении искусства видели или, точнее, хотели видеть прежде всего отражение взглядов определенного социального класса людей. Тут существенным признавалось, что изображено, а не как это сделано. Формообразующие приемы, мастерство художника признавались второстепенными качествами вещи. И «Путеводитель» названной выставки в полной мере отражал эту уродливую концепцию. Это был, по словам составителей путеводителя, «первый шаг построения марксистской истории искусства феодализма», целью которой в свою очередь было раскрытие классовой природы искусства и «антирелигиозное воспитание зрителей Третьяковской галереи». Несмотря на идеологические выверты, навязанные авторам партийной властью, они на удивление трезво провели общую канву истории древнерусского искусства, причем не только иконописи: на выставке были широко представлены первоклассные образцы шитья и отличные копии новгородских фресок.

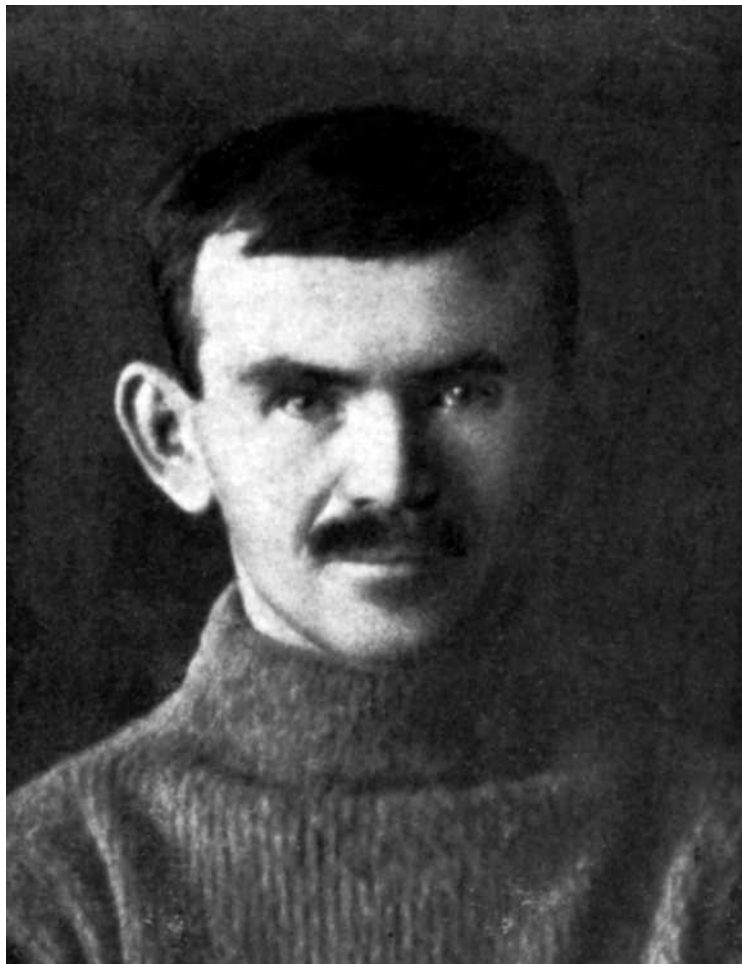
В 1934 году функции ЦГРМ были переданы Третьяковской галерее, сделавшей упор, естественно, на задачах, связанных с реставрацией живописи и шитья. Руководителем мастерских в галерее стал уцелевший в ходе ликвидации ЦГРМ Ю.А. Олсуфьев, а его ближайшими помощниками – С.В. Олсуфьева и Е.А. Домбровская. В немногие оставшиеся до насильственной смерти Ю.А. Олсуфьева годы наиболее интересным открытием мастерских галереи была расчистка фресок конца XIV или начала XV века в соборе Михайловского Сквородского монастыря в Новгороде ⁴⁹. Росписи Сквородки не были вовремя засняты и погибли во Вторую мировую войну: собор был расстрелян прямой наводкой испанскими фашистами, находившимися вместе с немцами на оккупированной части Новгорода.

Открытие новых произведений древнерусской живописи, волна выставок подтолкнули многих ученых к обобщению вновь приобретенных знаний о национальном искусстве русского народа. Журналы и сборники 1920-х годов запестрели десятками статей об иконописи и шитье, о способах их реставрации, о связях монументальной живописи с архитектурой. В 1923 году И.Э. Грабарь впервые опубликовал недавно открытые росписи Дмитриевского собора во Владимире (пять лет спустя в немецком переводе вышла и его монография об этом выдающемся произведении греко-русского искусства XII века) ⁵⁰, а в 1926 и 1928 годах изданы два сборника Центральных государственных реставрационных мастерских «Вопросы реставрации» ⁵¹. В этих замечательных коллективных трудах нашли свое отражение наиболее яркие научные открытия ЦГРМ: живопись Андрея Рублева (И.Э. Грабарь),

домонгольские иконы (А.И. Анисимов), фрески Старой Ладogi (Н.И. Репников), древнерусское шитье (Н.П. Шабельская и Т.Н. Александрова-Дольник). Если бы публикации о деятельности ЦГРМ ограничились только этими двумя сборниками, то и тогда бы мы получили полное и на редкость четкое представление о колоссальной по объему и научно плодотворной работе мастерских.

Но еще более примечательной чертой времени явился целый ряд монографий, авторы которых пытались подытожить знания, накопленные реставрационной практикой и научной мыслью за десять-пятнадцать лет после 1917 года. Наряду с учеными, получившими широкую известность еще в дореволюционное время, такими как Н.П. Кондаков, Д.В. Айналов и П.П. Муратов, заявили о себе и молодые специалисты, которым довелось работать уже в наши дни: А.И. Некрасов, В.Н. Лазарев, Г.В. Жидков, М.В. Алпатов, Б.В. Михайловский, Б.И. Пуришев.

В 1928–1933 годах Русский научно-исследовательский институт в Праге – «*Seminarium Kondakovianum*» – опубликовал гигантский (четырёхтомный) труд Н.П. Кондакова «Русская икона»⁵². Издание состоялось благодаря финансовой поддержке тогдашнего президента Чехословакии Масарика. Несмотря на позднюю дату издания (Н.П. Кондаков умер в 1925 году), рукопись фундаментального труда была закончена еще в 1914–1917 годах и, следовательно, книга Н.П. Кондакова является самой ранней в ряду других, ненамного запаздывая сравнительно с текстом П.П. Муратова в «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря (1914). Увы, чтение «Русской иконы» может быть уподоблено добыче золота на приисках: крупницы тонких наблюдений и характеристик погребены под тысячами тонн бесполезной руды, композиция книги не имеет ясных очертаний, язык архаичен настолько же, насколько архаична и общая концепция, целиком исходящая из представлений конца XIX века с неизбежными «пошибами» и «изводами», от которых уже не мог избавиться маститый ученый. В другой плоскости подготовлен столь же фундаментальный по внешнему виду, но достаточно скромный по истинному объему очерк О. Вульфа и М.В. Алпатова «*Denkmäler der Ikonenmalerei*» (1925)⁵³. Симпатичная черта их труда – желание поставить русскую икону в общий стилистический поток византийского и поствизантийского искусства, что в значительной мере и удалось осуществить благодаря превосходному знанию О. Вульфom греческого материала, а М.В. Алпатовым – русского. В этом отношении книга Вульфа-Алпатова выгодно отличается от двух монографий П.П. Муратова, выпущенных им в эмиграции на французском и итальянском языках. Его «*L'ancienne peinture russe*» (1925) и «*Les icones russes*» (1927)⁵⁴ в целом являются не чем иным как слегка сокращенным и в той же мере подновленным вариантом текста, изданного незадолго до революции И.Э. Грабарем. Конечно, все авторы – и Н.П. Кондаков, и



Иван Васильевич Федышин (1885–1941). Был заведующим Художественным отделом Вологодского краеведческого музея. Много лет вел работу по концентрации памятников древнерусского искусства из закрытых церквей в областном музее. Инициатор открытия в Вологде филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских (1926). По инициативе И.В. Федышина и с его участием была издана брошюра «Северные памятники древнерусской станковой живописи» (1929). Опубликованная в 1975 году переписка И.В. Федышина показала, что именно он и его жена Екатерина Николаевна, работавшая в том же музее, явились основателями колоссальной коллекции древнерусской живописи, скульптуры и резьбы, собранной Вологодским музеем. В 1928–1933 годах многие вологодские иконы по распоряжению Главнауки были перемещены в Москву и оказались в Третьяковской галерее, в том числе и такие шедевры, как «Распятие» Дионисия из Павло-Обнорского монастыря



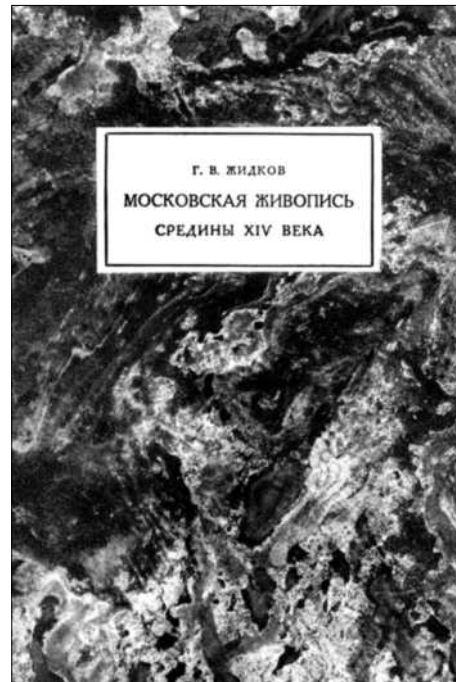
Герман Васильевич Жидков (1903–1953). По времени рождения и образованию был в числе молодого поколения искусствоведов, связанных с Московским университетом и Научно-исследовательским институтом археологии и искусствознания (В.Н. Лазарев, Н.И. Брунов, В.В. Згура, М.В. Алпатов, А.Н. Греч). В 1927 году защитил диссертацию «Московская живопись середины XIV века» (издана в 1928-м), тогда же совершил поездку в Турцию и Грецию и опубликовал ряд статей о памятниках византийской и древнерусской живописи в русских и зарубежных периодических изданиях. Репрессирован в 1930. Отбывал ссылку на Урале, затем в Палехе, где активно изучал искусство палешан. В 1937 вернулся в Москву. В последние годы жизни был заместителем директора Третьяковской галереи (1943–1953). Оставил многочисленные книги и статьи о русском искусстве XVIII и XIX веков (Шубин, Левицкий, Шибанов). В 1951 вышла его обобщающая (и прекрасно написанная!) монография «Русское искусство XVIII века». До 1950 года преподавал в Московском университете

М.В. Алпатов, и П.П. Муратов – достаточно широко пользовались результатами, добытыми Кремлевской комиссией в 1918–1924 годах, которая предоставила им и новый фотографический материал.

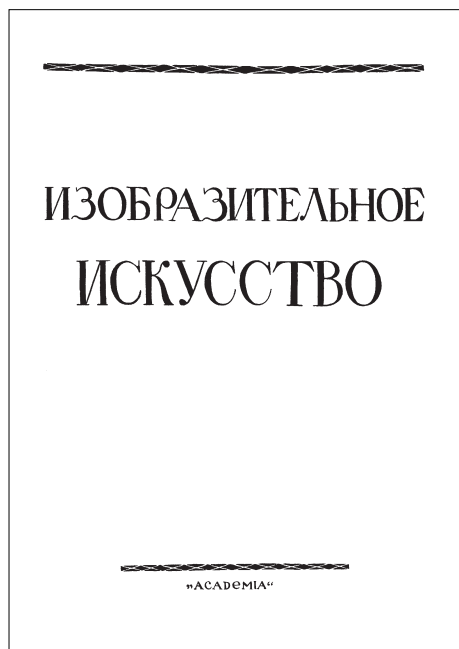
Неутомимый М.В. Алпатов, энергия которого подстегивалась еще и невероятным честолюбием, сразу после публикации совместного с О. Вульфом труда взялся за еще одну фундаментальную работу – на этот раз совместно с Н.И. Бруновым, специалистом по архитектуре. В 1932 году вышла их книга «Geschichte der altrussischen Kunst»⁵⁵, вторая половина которой – «Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik» – принадлежит М.В. Алпатову. Почти одновременно с их трудом, и тоже по-немецки, была опубликована двухтомная монография Д.В. Айналова «Geschichte der russischen Monumentalkunst» (1933)⁵⁶. Айналов работал в Ленинграде и сравнительно мало общался со своими молодыми друзьями, которые жили в Москве. Не совсем понятно желание Д.В. Айналова назвать свою книгу «История монументального искусства» – разве потому только, что он не привлекает для исследования миниатюры и орнамент из рукописей и старопечатных книг. В остальном здесь использован тот же материал, что и у М.В. Алпатова, – мозаики, фрески, иконы, шитье. И общая историко-художественная канва изложения почти та же. В хронологическом порядке, неспешно, с многочисленными характеристиками отдельно взятых произведений выведена стройная схема развития русского изобразительного искусства: от древнейших, еще чисто византийских мозаических и фресковых ансамблей до ювелирно отточенных, по существу своему миниатюрных, икон царской школы XVII столетия.

И в том и другом случае впервые на суд читателей представлена целостная история русского искусства, причем Центральные государственные реставрационные мастерские и музеи щедро делились с авторами новейшими открытиями. Оговорюсь, правда, что «суд читателей» в эти годы грозил обернуться совсем другим судом. Тотальная слежка за своими гражданами государственной тайной полиции, преследование за связи с иностранцами и за печатание ученых трудов на Западе⁵⁷ начинали набирать обороты, и в своих письмах в Ленинград Н.И. Брунов и М.В. Алпатов умоляли Д.В. Айналова никому не сообщать о выходе их книги. Полагаю, что и Д.В. Айналов равным образом желал неизвестности своей книги в СССР. Так оно, впрочем, и случилось: немногие авторские экземпляры обеих «Историй» остались практически недоступными не только читателям, но и немногим специалистам по древнерусскому искусству.

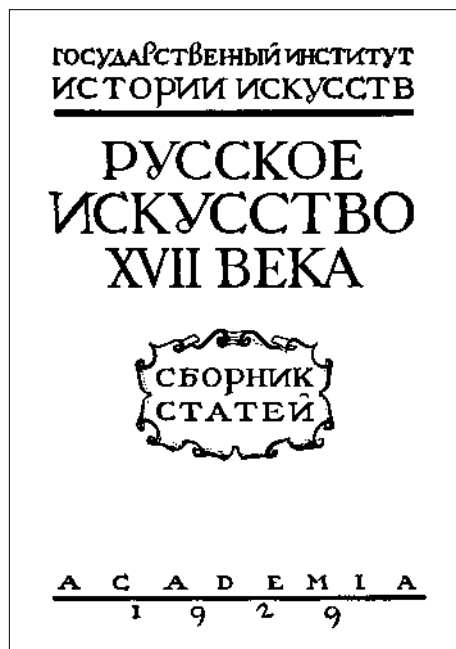
Существует, однако, еще одна, более узкая по теме «История», автором которой был иностранец, неоднократно бывавший в СССР и достаточно хорошо информированный об открытиях, сделанных советскими реставраторами и учеными. Речь идет о Филиппе Швайнфурте – профессоре Бреславльского университета. Его «Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter» опубликована в 1930 году в Гааге⁵⁸. Вовремя доставленная в Союз, она получила нелестную характеристику из уст человека, более двух десятков лет стоявшего непосредственно при всех великих открытиях древнерусской живописи. Справедливо с похвалой отозвавшись о полиграфической стороне издания и его фундаментальности (около 500 страниц текста), А.И. Анисимов⁵⁹ вынес



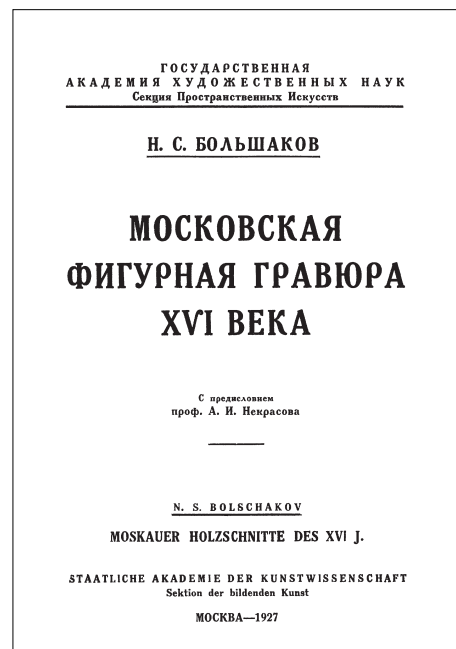
Г.В. Жидков. Московская живопись середины XIV века. Москва, 1928. Издание вышло в серии монографий Института археологии и искусствознания, структурно входившего в Российскую ассоциацию научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). Автор принадлежал к новому поколению искусствоведов, чье формирование происходило уже в годы советской власти. Небольшая книжка Г.В. Жидкова посвящена вопросу образования московской школы живописи в условиях тесного сотрудничества греческих и местных художников в эпоху митрополита Феофнста (1328–1353). Примечательно, что предметом изучения были избраны памятники, ранее недоступные исследователям и ставшие известными только благодаря реставрационным работам последнего десятилетия (с этих слов начинается авторское предисловие книги). «Завершению труда, – добавляет он, – чрезвычайно способствовала поездка в художественно-исторические центры Турции и Греции летом 1928 года». Издание существует в двух вариантах: в цветной орнаментированной обложке и в белой обложке с другим расположением текста. Экземпляр с автографом: «Глубокоуважаемому Николаю Дмитриевичу Протасову на самую добрую память. Автор. 12. IV. 29. Москва»



Временник Отдела изобразительных искусств Государственного Института истории искусств, вып. I. Изобразительное искусство. Ленинград, изд-во «Academia», 1927. «Временник» разнообразен по составу, но примечательно, что в нем напечатаны и три статьи, относящиеся к искусству Древней Руси, а именно: Е.Э. Кнатц. К вопросу о технике золотого шитья в связи с предметами шитья из ризницы Соловецкого монастыря; В.И. Нечаев. Симон Ушаков; Л.А. Дурново. Собрание копий памятников древнерусской монументальной живописи Гос. Института истории искусств. Последняя из них дает хорошее представление о мастерах и исполненных ими копиях, принадлежавших Институту. Позже эта коллекция в почти полном составе поступила в Русский музей



Русское искусство XVII века. Ленинград, издание Государственного Института истории искусств, изд-во «Academia», 1929. Основанный в 1912 году В.П. Зубовым частный Институт истории искусств в Петербурге пережил Февральскую и Октябрьскую революции и до 1925 года функционировал как высшее учебное и научно-исследовательское заведение. В 1925 году Институт возглавил академик Ф.И. Шмит – теоретик искусства и византист, который сообщил работам Института новую динамику и новое качество. Сборник статей «Русское искусство XVII века» содержит статьи только штатных сотрудников Института: Ф.И. Шмита, В.И. Нечаева, Ю.А. Кожинной, Е.П. Сачавец-Федорович, Е.В. Георгиевской-Дружининой и Е.В. Калининой (два последних автора опубликовали здесь исследования о строгановском шитье и о технике древнерусского шитья). Сборник был осуществлен в качестве подготовительного материала для большой коллективной монографии об искусстве XVII века



Н.С. Большаков. Московская фигурная гравюра XVI века. Москва, 1927. Одно из изданий Государственной Академии художественных наук (ГАХН), существовавшей в Москве с 1921 по 1929 год и объединявшей ученых разных специальностей. Брошюра Н.С. Большакова была одобрена Ученым советом ГАХН по секции пространственных искусств и темой выбраны изображения евангелистов в московских книгах раннего периода русского книгопечатания. Она вышла с предисловием А.И. Некрасова. Оттиск с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Евгению Ивановичу Силину от автора»

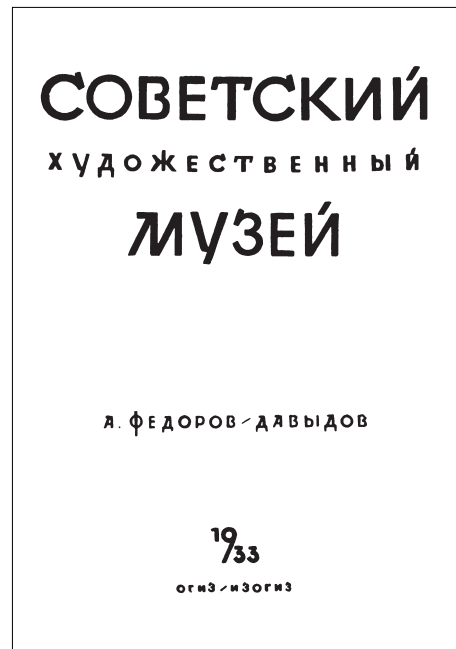
Новгородские музейные деятели. Новгород, 1923. В первом ряду слева направо: В.А. Квашонкин, С.К. Матвиевский, директор Управления Новгородскими музеями Н.Г. Порфиридов, фотограф А.Н. Павлович, стоят А.В. Никифоровский и заведующий Историческим музеем С.М. Смирнов. Несмотря на то, что снимок сохранился в поврежденном виде, он обладает большой ценностью, так как запечатлел местную музейную элиту в период активного становления музейного дела в Новгороде. Н.Г. Порфиридов и С.М. Смирнов оставили ценные воспоминания об этом времени



«Путеводитель по искусству феодализма» Государственной Третьяковской галереи (Москва, 1934). Издание, значение которого до сих пор не получило должной оценки. «Путеводитель» являлся первым опытом марксистской истории искусства эпохи феодализма. Экспозиция была развернута в пяти залах: такой обширный показ древнерусского искусства никогда более не повторялся в национальном музее. Выставка в галерее вызвала переполох в руководящих кругах, просуществовала три месяца и была закрыта

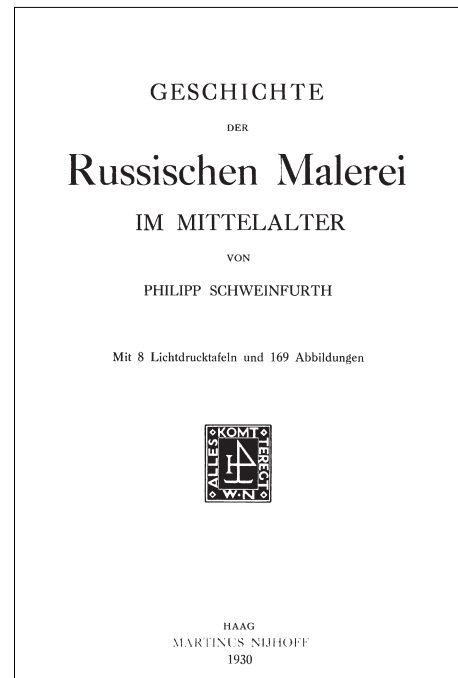
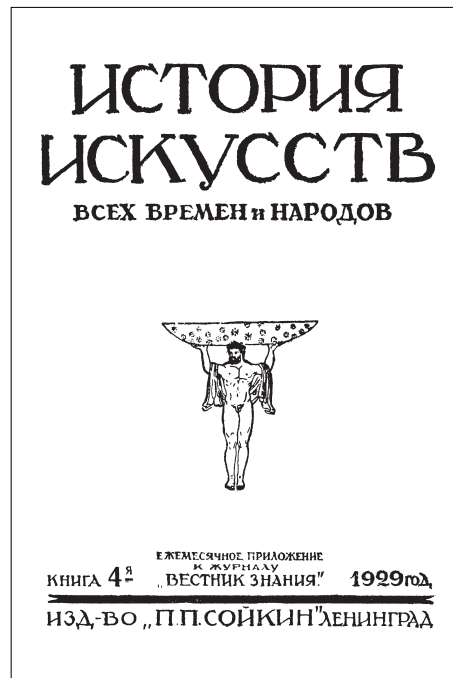
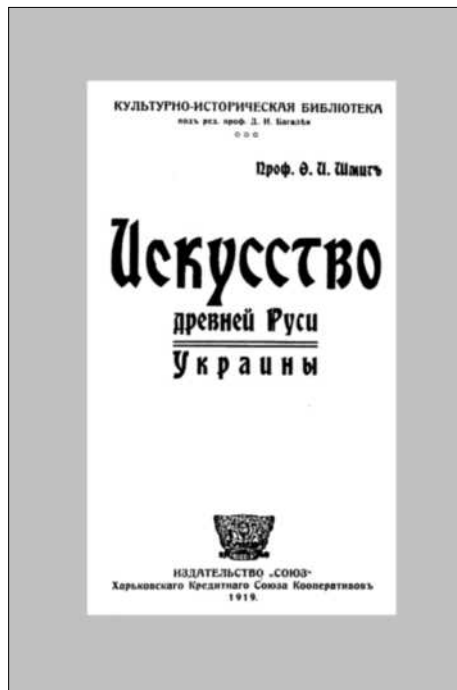


Ф.И. Шмит. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Ленинград, издание Государственного Института истории искусств, изд-во «Academia», 1929. Автор – директор названного института, византист, теоретик искусства и музейный деятель с многолетней практической работой (1908–1924). Книга Ф.И. Шмита предназначена к усвоению музейного дела в новых политических и социально-экономических условиях после Октябрьской революции



А.А. Федоров-Давыдов. Советский художественный музей. Москва, 1933. Автор этой книжки (1900–1969) известен главным образом фундаментальными исследованиями о русской пейзажной живописи XVIII–XX веков. Но свою самостоятельную деятельность он начинал в качестве художественного критика и социолога, причем с ярко выраженной марксистской идеологией. В 1931–1934 годах заведовал Отделом нового русского искусства в Третьяковской галерее, на почве которой и возникла его книжка о художественном музее. Изложение ведется исключительно с классовой точки зрения, и любое художественное явление или музейная экспозиция оцениваются только под углом зрения борьбы за «коммунистическое воспитание масс». Не случайно книга издана под грифом Коммунистической Академии при ЦИК СССР. В книге А.А. Федорова-Давыдова «досталось» не только всем советским музеям, но и всей системе организации музейного дела в 1918–1928 годах, а заодно и многим деятелям культуры первого десятилетия революции: Ф.И. Шмиту, Н.Г. Машковцеву, Г.Л. Малицкому, А.М. Эфросу, А.В. Чаянову, И.Э. Грабарю. Упомянув о выставке 1926–1928 годов в Историческом музее, устроенной А.И. Анисимовым и его сотрудниками, автор отозвался о тексте каталога как об «откровенной мистике и поповщине»





Ф.И. Шмит. Искусство Древней Руси – Украины. Харьков, изд-во «Союз» Харьковского кредитного союза кооперативов, 1919. Эта небольшая по физическому объему книжка посвящена исключительно первоначальному периоду русского искусства, то есть XI–XIII векам. Поскольку оно зародилось и развивалось на территории Киевской Руси, к названию прибавлено слово «Украины» – уступка националистически настроенной политической и научной элите Украинской республики. Живо написанная и неплохо иллюстрированная работа Федора Ивановича Шмита заслуживает гораздо большей известности, чем она имеет это теперь. По задаче, поставленной автором, она сравнима только с работой Н.П. Сычева «Искусство средневековой Руси», опубликованной десять лет спустя издательством П.П. Сойкина в серии брошюр «История искусств всех времен и народов»

История искусств всех времен и народов в шести книгах. Издательство П.П. Сойкина в Ленинграде, 1929. Выходила как подписное приложение к журналу «Вестник знания». В 4-й книге опубликован обширный очерк Н.П. Сычева «Искусство средневековой Руси», в котором рассмотрены только памятники X–XII веков, иначе говоря – зарождение русского искусства и его развитие в Киевской Руси. Много лет спустя (в 1977 году) эта статья Н.П. Сычева была переиздана в сборнике избранных работ ученого, подготовленном С.В. Ямшиковым. Особенностью этого очерка является проведенная автором мысль, что искусство первоначального Русского государства было ветвью общеевропейской художественной культуры и развивалось в тесной взаимосвязи с искусством Византийской империи, Германии, Северной Италии и Кавказа. Очерк Н.П. Сычева продолжен в той же тетради очерком О.А. Добиаш-Рожественской «Западное средневековое искусство». Частное издательство П.П. Сойкина существовало с 1885 года, было последним негосударственным издательством в Советской России и активно издавало научно-популярную литературу, привлекая к сотрудничеству крупных ученых

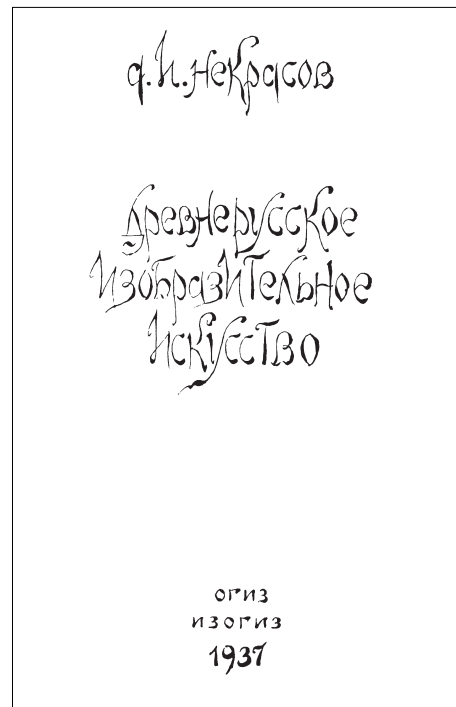
Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, Martinus Nijhoff Verlag, 1930. Титульный лист издания. Эта монументальная книга (более 500 страниц, 169 иллюстраций в тексте и 8 фототипических таблиц) написана профессором университета в Бреслау. Ф. Швайнфурт неоднократно посещал Россию в дореволюционное время (1913, 1914) и после 1917 года (1927) и, следовательно, имел достаточное понятие о древнерусской живописи. В 1927 году он получил немало иллюстраций для готовившегося им издания от И.Э. Грабаря, А.И. Анисимова и Ф.И. Шмита, имена которых с благодарностью называет в предисловии книги. Само собою разумеется, что он внимательно изучал подлинные древние русские иконы на выставках в Берлине и Лондоне, а также копии с фресок и мозаик на берлинской выставке 1926 года. Книга тем не менее вызвала критическую оценку со стороны А.И. Анисимова, указавшего, в частности, на то, что автор недооценил оригинального национального стиля русской иконописи, подменив подлинное развитие этого стиля константинопольскими, сиро-палестинскими, македонскими, итало-критскими, итальянскими и другими влияниями. И все же А.И. Анисимов рекомендовал книгу Ф. Швайнфурта «как наиболее полное и систематическое описание памятников и как наиболее обстоятельное... изложение ученых мнений по их поводу»



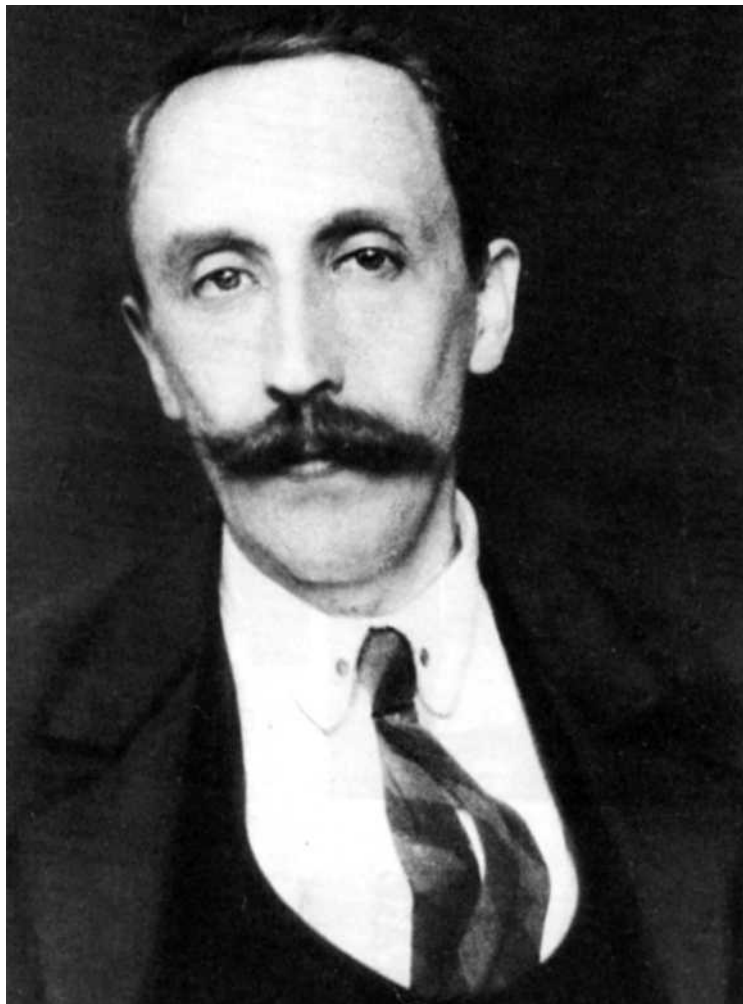
В.А. Никольский. Древнерусское декоративное искусство. Петербург, издательство Брокгауз-Ефрон, 1923. Тема древнерусского изобразительного искусства затронута в тех частях текста, где речь идет о лицевом шитье, названном в лучших монументальных его образцах «шитыми фресками». Издания В.А. Никольского открыли собою ряд более поздних «Историй русского искусства» (М.В. Алпатова, Н.И. Брунова, Д.В. Айналова, А.И. Некрасова, В.Н. Лазарева, а в зарубежных странах – Ф. Халле, О. Вульфа, Ф. Швайнфурта, П.П. Муратова, Л. Рео)



В.А. Никольский. История русского искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство. С предисловием П.П. Муратова. Берлин, Государственное издательство РСФСР, 1923. Виктор Александрович Никольский – из числа специалистов, о которых мало что известно в печатных или архивных источниках. Но известны многочисленные книги В.А. Никольского, выходящие в 1910–1930-х годах. Его «История» краткостью хорошего текста, изящным оформлением и красотой набора заметно выделяется на фоне массового книжного производства первых лет советской власти. Автор поставил целью дать общий обзор русского искусства с момента его зарождения до начала XX века (если говорить о живописи – до художников из «Мира искусства»). В предисловии П.П. Муратова названы великие открытия в области древнерусской живописи, сделанные Комиссией во главе с И.Э. Грабарем, А.И. Анисимовым и Г.О. Чириковым, а также незавершенная работа по эстетике русской иконописи Н.М. Щекотова. Новые открытия учтены и в основном тексте книги. Обложка издания была заказана киевскому графику И.И. Мозалевскому (1890–1975), который в 1920–1922 годах работал в Берлине в местном отделении Госиздата РСФСР



А.И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. Москва, 1937. Единственная довоенная фундаментальная книга о древнерусской живописи на русском языке, поскольку аналогичные книги М.В. Алпатова, Н.И. Брунова и Д.В. Айналова опубликованы на немецком. Несмотря на свойственные А.И. Некрасову небрежность литературного изложения и заметную произвольность оценок и датировок памятников, монография в целом дает хорошее представление о художественной культуре Древней Руси. Ровно через год после издания этой книги автор был арестован и последующие тринадцать лет провел в тюрьмах, лагерях и ссылках

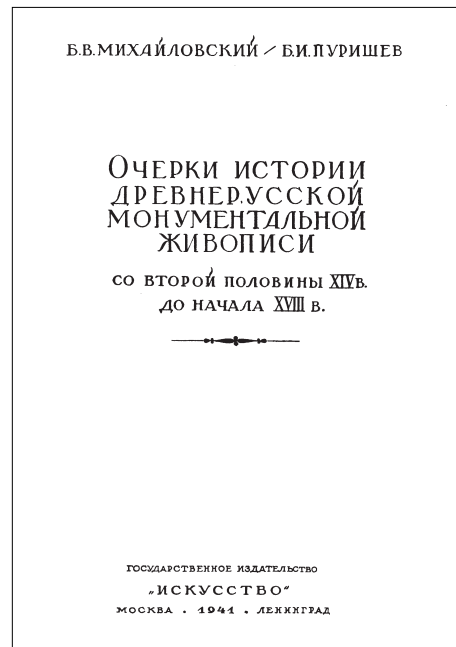
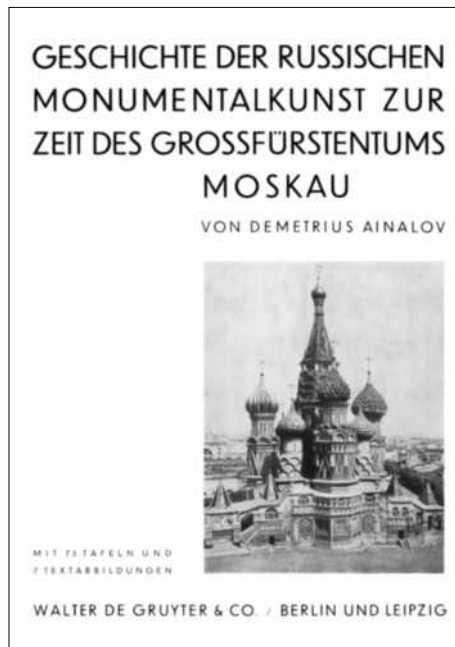
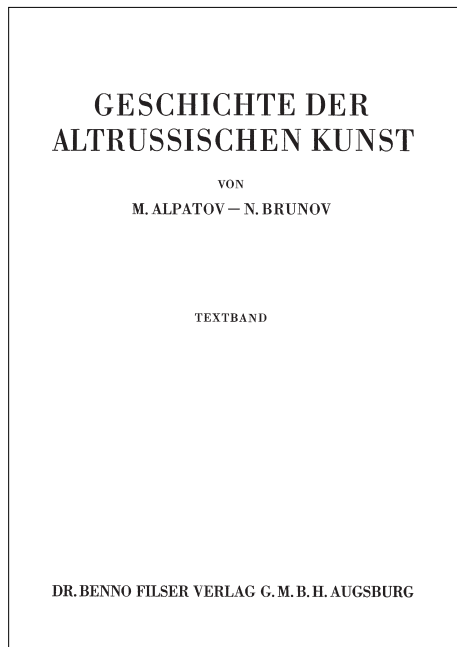


Алексей Иванович Некрасов (1885–1950). Известный искусствовед, профессор Московского университета (1919–1930) и ряда других высших учебных заведений, член многих ученых обществ и институтов, автор монографий и научных статей. В начале ученой карьеры много занимался историей орнаментики в ранних московских первопечатных книгах. В 1934–1937 годах активно сотрудничал с новосозданным Музеем архитектуры при Академии архитектуры СССР. В 1936 и 1937 годах опубликовал монографии «Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII веков» и «Древнерусское изобразительное искусство». В 1938 репрессирован, осужден на двадцать, затем на десять лет. Отбывал срок в Воркуте, ссылке – в Александрове под Москвой. В 1949 году осужден вновь, сослан в Сибирь, где и умер (поселок Венгерovo Новосибирской области)

нелицеприятное суждение о книге как о сумме чужих мнений и совершенно устарелом взгляде на историю русского искусства под бесконечными влияниями других искусств: от византийского до западноевропейского барочного.

Самая поздняя из историй древнерусской живописи – книга А.И. Некрасова «Древнерусское изобразительное искусство» (1937)⁶⁰. Не без удивления воспринимаешь дату ее публикации, когда террор стал повседневным явлением и сама мысль об изучении церковного искусства казалась небезопасной. Впрочем, как выяснилось совсем недавно, выход этой книги и был поводом для ареста ученого, мыкавшегося затем по лагерям и ссылкам вплоть до своей смерти в Красноярском крае в 1950 году. Книга А.И. Некрасова, прекрасно изданная, с неплохими цветными иллюстрациями, воспроизводящими ярославскую «Оранту», «Богородицу Донскую» и «Святого Никиту» работы Прокопия Чирина, страдает, однако, недостатком, присущим всем другим исследованиям этого ученого: крайней отрывочностью изложения. Насыщая текст огромным количеством фактов, стараясь по возможности освоить весь наличный материал, он не справляется с обобщениями, с цельными характеристиками эпох. Это мозаика или, точнее, калейдоскоп, в котором, однако, немало и верных суждений, прозорливых выводов, обоснованных позже другими учеными.

С общими очерками древнерусского искусства самым непосредственным образом связана книга двух молодых в то время исследователей, по своей специальности достаточно далеких от профессиональной среды искусствоведов. Один из них – Б.В. Михайловский – был литературоведом, изучавшем русскую прозу начала XX века, в частности творчество Максима Горького, другой – Б.И. Пуришев – германистом. Их книга «Очерки истории древнерусской монументальной живописи» была закончена и сдана в набор в 1939 году, но вышла в свет в мае-июне 1941-го⁶¹. Я не исключаю возможности репрессий в отношении обоих авторов, но им, что называется, повезло: книга печаталась крошечным тиражом в 3000 экземпляров в Ленинграде, и подавляющее количество тиража несомненно погибло в блокаду. Лишь немногие экземпляры успели попасть в продажу на «континент» и избежали участи топлива в ленинградские зимние месяцы 1941–1943 годов. Как видно из названия, монография Б.В. Михайловского и Б.И. Пуришева посвящена исключительно стенописям, и немногие упоминаемые ими иконы, например «Троица» Рублева, привлекались только для более полной характеристики стиля той или иной эпохи. Книга подготавливалась на прочной базе истории всей восточноевропейской и отчасти западноевропейской культуры, с вовлечением в историю русского искус-



Книга М.В. Алпатова и Н.И. Брунова «Geschichte der altrussischen Kunst». Augsburg – Baden bei Wien, Dr. Benno Filser Verlag G.M.B.H., 1932. Издана в 2-х томах (Textband und Tafelband). Рукопись, как сказано в предисловии авторов, была закончена ими в начале 1927 и подготовлена к печати на немецком языке летом 1931 года. Этот большой труд ознаменовал собою новый этап изучения древнерусского искусства, поскольку здесь ясно выражена синтезирующая мысль. Книга подготовлена при содействии немецких и австрийских друзей авторов, которые в 1910–1920-е годы имели опыт работы в России: О. Вульфа, Ф. Халле и Ф. Швайнфурта. Небесполезно указать на чрезвычайно раннюю научную зрелость авторов: к моменту издания этой «Истории» М.В. Алпатову исполнилось 30 лет, а Н.И. Брунову – 35

Одной из самых замечательных книг о древнерусском искусстве, изданных в советское время, была двухтомная монография профессора Ленинградского университета Д.В. Айналова, напечатанная им в немецком переводе в Лейпциге в 1932–1933 годах: «Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit» и «Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau» (Berlin–Leipzig, Walter de Gruyter und Co.). Изобразительному искусству (икона, фреска, книжная миниатюра, лицевое шитье) отведено здесь преобладающее место. Д.В. Айналов десятилетиями читал лекции по русскому искусству в университетах Казани и Петербурга, тексты которых распространялись сначала в литографированном виде, пока, наконец, их автор не обобщил свои наблюдения над памятниками в названном двухтомнике. Книга появилась в крайне неблагоприятное время, когда преследовались всякое обращение к религиозному искусству и общение с Западом. Поскольку, однако, Д.В. Айналов был уже стар и книга не распространялась в СССР, он избежал репрессий. Несколькокими годами ранее в немецких переводах вышли в Лейпциге книги Е.Ф. Карского «История белорусской народной поэзии и литературы» (1926), Д.К. Зеленина «Русская этнография» (1927) и Л.А. Мацулевича «Byzantinische Antik» (1929)

Б.В. Михайловский, Б.И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.–Л., изд-во «Искусство», 1941. Одна из самых оригинальных работ о древнерусской живописи. Авторы – профессиональные литературоведы: Борис Иванович Пуришев – германист и переводчик, Борис Владимирович Михайловский – специалист по творчеству Максима Горького и других пролетарских писателей начала XX века. Увлечшись в начале 1930-х годов старой фресковой живописью, они в течение нескольких лет посетили все сколько-нибудь известные города и монастыри: Киев, Чернигов, Старую Ладугу, Новгород, Псков, Вологду, Кириллов, Ферапонтово, Ярославль, Сольвычегодск, Переславль-Залесский, Романов-Борисоглебск, Кострому. Задумывая книжку о древнерусской фреске, они поставили своей задачей рассмотреть лучшие русские росписи в их типологических связях с европейской художественной культурой. Этим и определилось своеобразие книги. Отзывы И.Э. Грабаря и А.И. Некрасова о рукописи молодых авторов дали им зеленую улицу в издательство «Искусство». Книга появилась на свет в начале 1941 года. Тираж находился на складах типографии «Печатный двор», пострадавшей от немецких авианалетов на город, и значительная часть готовых экземпляров погибла

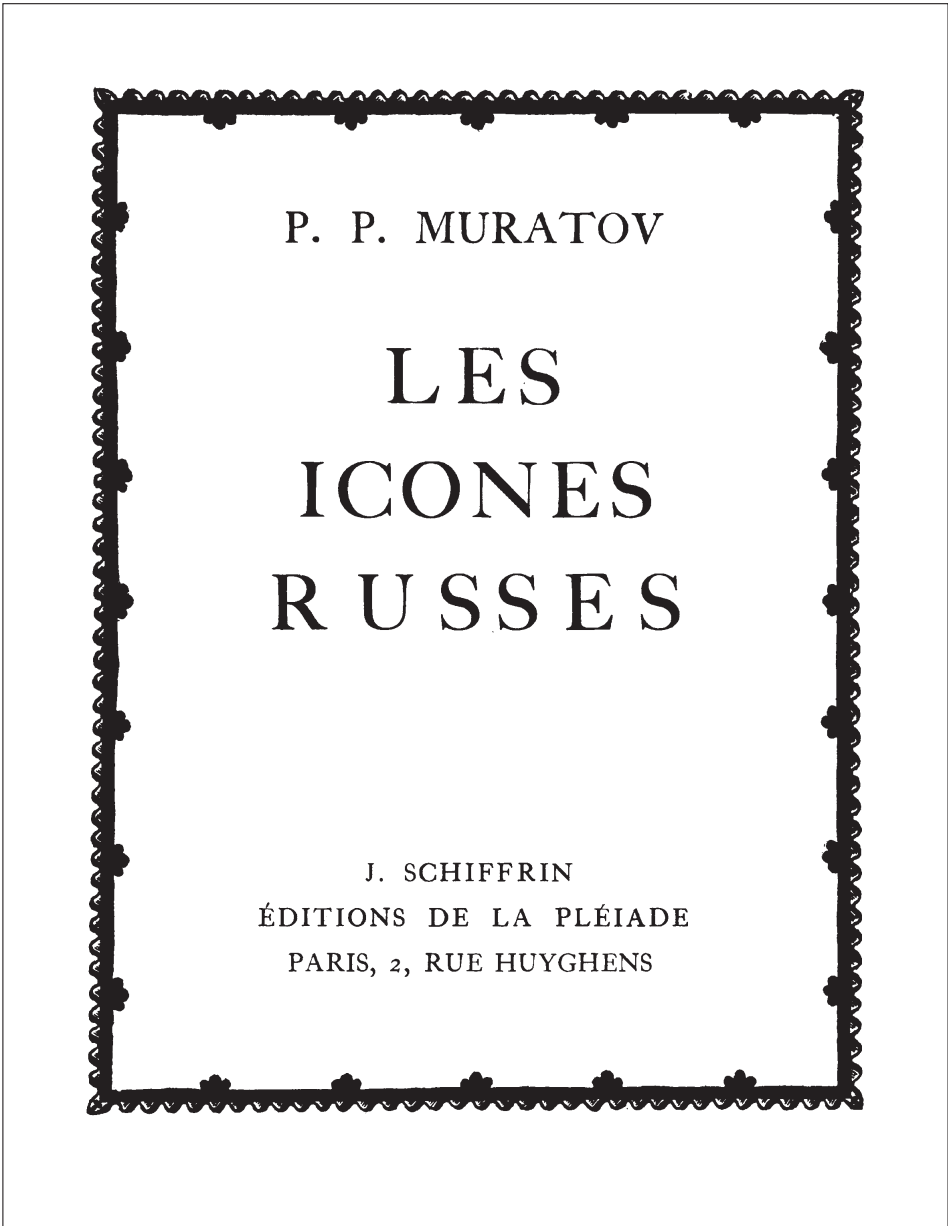
LES ICONES RUSSES



P.P. Muratov. *Les icones russes*. Paris, Editions de la Pléiade, 1927. Роскошное издание из серии книг, выпущенных издательством «Плеяды», в числе которых была и французская версия монографии Б. Бёрнсона «Итальянские живописцы эпохи Возрождения». Вопреки названию «*Les icones russes*» не являются очерком истории только русской иконописи: здесь в равной мере присутствуют русские иконы и фрески. П.П. Муратов высоко оценивал деятельность Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, в которой он работал в 1918–1921 годах. Плоды этой деятельности широко использованы в его новой монографии. Уже в первой главе («*Fresques et icones*») названы имена А.И. Анисимова и П.И. Юкина и наиболее выдающиеся открытия первых лет революции: фрески Дмитриевского собора (конец XII века) и росписи Успенского собора (начало XV века) во Владимире, фрески Успенского собора на Городке в Звенигороде (начало XV века) и церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде (1378), а также древнейшие русские иконы из Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля, иконы из Новгорода, Звенигорода и Ярославля. Небольшая по объему, но очень емкая по содержанию книга П.П. Муратова предшествовала знаменитой выставке русских икон в 1929–1932 годах в Германии, Австрии, Англии и США и в известной степени подготовила зарубежную публику к серьезному восприятию древнерусского искусства. Полезно, правда, напомнить, что во Франции никогда не было ни одной специальной выставки русской иконописи из СССР

P.P. Muratov. Les icones russes. Paris, Editions de la Pléiade, 1927. Титульный лист. Полностью повторен и в специальном четырехстраничном вкладыше с аннотацией и бланком заказа на книгу. Тираж неизвестен, но «Les icones russes» – редкое издание, отсутствующее практически во всех русских публичных библиотеках (отдельные экземпляры имеются в Российской Государственной библиотеке и Третьяковской галерее в Москве, в Российской Национальной библиотеке и в Русском музее в Петербурге, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве). Последний из названных экземпляров принадлежал художнику Михаилу Николаевичу Яковлеву (1880–1942), в 1917–1919 годах принимавшему участие в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины при Московском Совете рабочих депутатов и в Совете по управлению Российским Историческим музеем. С 1923 года находился в эмиграции во Франции и Бельгии, в 1937-м вернулся в СССР, умер в Тбилиси. Принадлежность экземпляра (№ 24) М.Н. Яковлеву удостоверена его рукою на двух последних страницах книги (куплена им 21 декабря 1927 года в Париже за 100 франков). Согласно проверочным номерам на обороте титульного листа издание поступило в музей до декабря 1948 года.

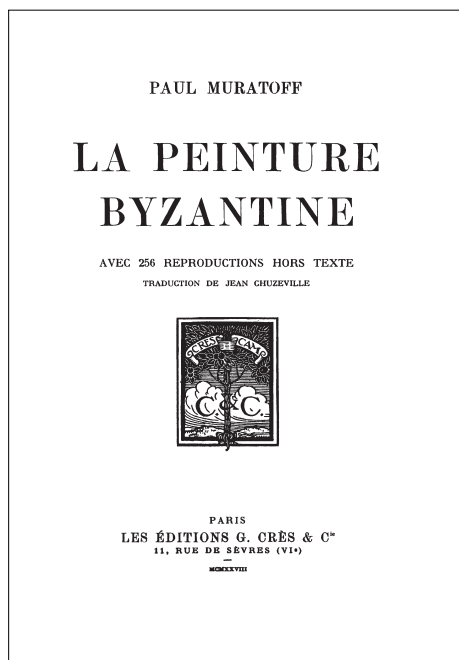
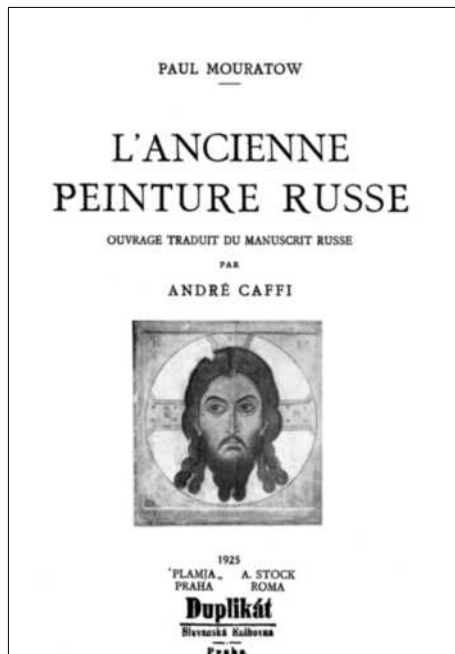
«Les icones russes» состоят из восьми глав, три из которых (IV, V и VI) посвящены Феофану Греку, Андрею Рублеву и Дионисию. В иллюстрациях очень высокого качества воспроизведены иконы из бывших коллекций И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, ярославская «Богоматерь Великая Панагия», «Устюжское Благовещение» и «Ангел Златые власы» из Исторического музея, «Богоматерь Донская» и иконы из Благовещенского иконостаса в Кремле, Звенигородский чин, иконы-таблетки из Софии Новгородской и другие иконы из Музея в Новгороде, фрески Дмитриевского собора во Владимире, церкви Спаса Преображения в Новгороде, росписи Ферапонтова монастыря и другие замечательные памятники древнерусского искусства



P. P. MURATOV

LES
ICONES
RUSSES

J. SCHIFFRIN
ÉDITIONS DE LA PLÉIADE
PARIS, 2, RUE HUYGHENS



Обложка и титульный лист книги П.П. Муратова «La peinture byzantine» (Paris, Les editions G. Crès et Co., 1928). Обширный очерк о византийской живописи П.П. Муратов написал в эмиграции, когда он еще сохранял интерес к древней живописи и когда читательский успех «Истории русского искусства» был только недавним личным достижением автора. Несмотря на очевидный недостаток подлинных памятников византийского изобразительного искусства в 1920-е годы (многие византийские мозаики и фрески еще не были открыты), очерк П.П. Муратова имеет цельный характер. Здесь широко использован материал «периферии» Константинополя: римские мозаики, фрески и мозаики Сербии и России. Минусом книги является отсутствие в ней памятников книжной миниатюры, хотя у автора были возможности изучать их в Берлине, Риме и Париже

Обложка книги П.П. Муратова «L'ancienne peinture russe». Ed. by A. Stock. Roma, 1925. Выхавший в 1922 году за границу П.П. Муратов опубликовал две книги, которыми как бы подвел итог своим исследованиям в области древнерусской живописи: кроме здесь названной книжки, изданной на итальянском и французском языках, это «La peinture byzantine» (Paris, 1928) и «Les icones russes» (Paris, 1927). Хотя ни одна из этих книг не содержит ничего принципиально нового для изучения предмета, П.П. Муратов способствовал пониманию эстетической ценности древнерусской живописи на Западе и органично ввел русскую икону и фреску в общеевропейское искусство.

Любопытна история воспроизведенного здесь экземпляра. На обложке, на титульном листе и на 17-й странице текста штамп «Duplicat. Slovanská Knihovna. Praha». На первом припереплетном листе типографская наклейка: «A. D. 1907. Домашняя библиотека Г.В. Юдина. U. S. Government Printing Office. 1928» (с портретом Г.В. Юдина и с видами собора Василия Блаженного в Москве и Красноярского дома Г.В. Юдина, где помещалась его библиотека). Здесь же еще один печатный ярлык: «The Library of Congress. 1800. Yudin Collection». На форзацном листе штап: «The Library of Congress. Surplus Duplicate». На оборотной стороне титульного листа номер экземпляра «688» и еще один штамп: «The Library of Congress. Receivge. Mar. 18. 1929. Documents division». Наконец, на обороте последней страницы текста штамп: «LB Ar. 30». Переплет изготовлен в библиотеке Конгресса, поскольку на корешке помещено золотое тиснение с маркой этой библиотеки. Экземпляр приобретен в Германии специально для меня профессором Райнером Штихелем. Известно, что колоссальная библиотека красноярского купца Г.В. Юдина (1840–1912) была сначала предложена владельцем российскому казначейству, но вследствие отказа последнего она в 1907 году куплена правительством США. Поскольку книга П.П. Муратова издана в 1925 году, она, следовательно, была присоединена к славянскому фонду книг Г.В. Юдина уже в библиотеке Конгресса и при очередной «чистке» библиотеки в качестве дубликата попала на букинистический рынок. Воистину habent sua fata libelli et beati possidentes

ства огромного количества фактов из немецкого, итальянского и голландского искусства. Широта охвата темы и блестящее литературное изложение не оставляют читателя равнодушным: «Очерки» и поныне читаются с исключительным интересом.

1920–1930-е годы были в одинаковой мере отмечены яркими открытиями памятников древнерусской живописи в реставрационных мастерских или в храмах, расписанных фресками, популяризацией этих произведений на общедоступных выставках и, что особенно важно, обобщением новых открытий в виде отдельных исследований и фундаментальных монографий с иллюстрациями. Именно в это время были сформулированы многие хрестоматийные выводы о глубокой оригинальности русского средневекового искусства. При всей его исторической общности с искусством Византии и славянских стран на Балканах оно сумело самоопределиться и возрасти ярким цветком на плодородном стебле мировой цивилизации. Если монументальная живопись нередко обнаруживает схожие черты с живо-

писью Византии, Сербии и Болгарии, то русская икона в целом – неповторимое художественное явление. И чем дальше, тем больше она увлекает современного человека. Краски, линии, глубокое содержание русской иконы еще таят в себе немало загадок, способных объяснить самые сокровенные свойства русского народа. Нельзя понять русской иконы и без учета истории открытия и изучения иконописи как художественного феномена средневековья, о чем я в самых общих чертах попытался рассказать в этом очерке. Многие уникальные памятники иконописи стали нам известны и позже, в 60-е и 70-е годы прошлого столетия, но основной фонд ныне известных икон, фресок и лицевого шитья сложился в легендарные годы до и после революции 1917 года. Это была героическая эпоха, отмеченная подлинным энтузиазмом собирателей, реставраторов и ученых. Их имена войдут в историю отечественной культуры столь же прочно, как и те шедевры искусства, с которыми их сроднила работа и наука.

1 Для общего ознакомления с темой см. две мои предыдущие работы, а также: У истоков реставрации древней живописи в СССР. – В кн.: Реставрация древнерусской живописи в СССР. 1917–1977. М., 1978, с. 1–35; История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. Из зарубежных работ см.: *Vostokov P. Des travaux soviétiques l'art russe ancien.* – *Le Monde Slave*, 15, 2, 1938, p. 62–87.

2 О палатах Аверкия Кириллова с планами трех этажей здания см.: Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье. М., изд-во «Искусство», 1994, № 350, с. 283–288. Московское Археологическое общество помещалось здесь с 1858 по 1917 год.

3 История ЦГРМ не освещалась ни в одном научном исследовании. Основные сведения дают два предисловия И.Э. Грабаря к сборникам «Вопросы реставрации» (1926, 1928) и содержание этих сборников. По моей просьбе бывший сотрудник архитектурной секции В.С. Попов в 1985 году написал краткие воспоминания о ЦГРМ, изобилующие уникальными подробностями (*Попов В.С. Закат Центральных Государственных реставрационных мастерских, или Чему быть, того не миновать.* – *Художественное наследие*, 19. М., 2001, с. 112–115). Для общего ознакомления см.: *Владимиров А.П. Судьба реставрации в стране культурной нестабильности.* – *Наше наследие*, 56, 2001, с. 99–111.

4 Наиболее полные биографические сведения о Г.О. Чирикове сообщил в свое время А.И. Анисимов, статья которого была разыскана и опубликована мною в 1994 году (см. в настоящем издании на с. 161–176). См. также: *Кызласова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы.* По материалам архивов. М., 2000, с. 346–349, 352–353 и др. (см. указатель имен).

5 Литература о П.И. Юкине невелика, см.: *Кызласова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и древней Руси. 1920–1930 годы.* По материалам архивов, с. 346, 349–352, 354–365. В Третьяковской галерее хранятся информативные воспоминания П.И. Юкина (ОР ГТГ, ф. 4, № 813, л. 1–29), а в семейном архиве Юкиных – копия с письма реставратора в Верховный Совет с ходатайством о снятии судимости, где изложена реставрационно-творческая биография автора, доведенная до 1941 года.

6 Литература о реставраторах-практиках, как правило, чрезвычайно скудна. О А.И. Брягине (1888–1948) и М.И. Тюлине (1876–1965) наиболее точные сведения содержатся в их служебных документах в архиве Г.И. Вздорнова. О В.О. Кирикове (1900–1978) см.: Кириков Василий Осипович. Реставратор, живописец, копиист. Каталог выставки. Сост. И.А.Иванова. М., 1972.

7 Биография А.И. Анисимова в ее основных чертах выяснена в следующих изданиях: *Анисимов А.И. О древнерусском искусстве.* Сб. статей. М., 1983 (вводная статья и комментарии Г.И. Вздорнова); *Вздорнов Г.И. Александр Иванович Анисимов (1877–1932).* – *Советское искусствознание*, 1982/2 (17). М., 1984, с. 297–317 (с приложением списка работ на с. 317–320); *Его же. Неизвестная статья А.И. Анисимова «Иконизация Кирилла Белозерского».* – *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник*, 1987. М., 1988, с. 184–201 (переиздано: *Иконизация Кирилла Белозерского.* Сб. статей. Сост. Г.И. Вздорнов. Ферапонтово, 2001, с. 11–42); *Кызласова И.Л. Александр Иванович Анисимов (1877–1977).* М., 2000; *Ее же. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы.* По материалам архивов (см. указатель имен).

- 8 Образ Ю.А. Олсуфьева как ученого и человека долгое время оставался в тени, и только публикации недавних лет выявили его как выдающуюся личность. См.: *Вздорнов Г.И.* Забытое имя. – Памятники Отечества, 1987, № 2 (16), с. 83–89; *Его же.* Юрий Александрович Олсуфьев. – Вопросы искусствознания, 1993, 4, с. 306–333 (на с. 328–333 списки изданных и неизданных работ Ю.А. Олсуфьева); *Олсуфьев Ю.А.* Буецкий дом, каким мы оставили его 5 марта 1917 года. – Наше наследие, 29–30, 1994, с. 91–121 и 31, 1994, с. 97–123 (публикация воспоминаний и вводная статья Г.И. Вздорнова).
- 9 Раскрыта в ЦГРМ в 1924–1928 годах. См. о ней: *Попов Г.В.* Из истории древнейшего памятника города Дмитрова. – В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 198–216; *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1983, с. 41, 167, № 20; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995, № 14, с. 66–67.
- 10 *Лазарев В.Н.* Указ. соч., с. 45, 169, № 28; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I, № 16, с. 70–72.
- 11 *Лазарев В.Н.* Указ. соч., с. 42–43, 167–168, № 21; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I, № 15, с. 68–71.
- 12 *Вздорнов Г.И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983, с. 275–276 и 271–273, 145–149.
- 13 *Лазарев В.Н.* Указ. соч., с. 74–75, 76, 323–324, № 68–83; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I, № 26 («Илия пророк») и 37 («Собор Богоматери»).
- 14 О «Святой Варваре»: *Николаева Т.В.* О некоторых волоколамских древностях. – Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970, с. 378–384; *Ее же.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, с. 91, № 126; Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. [Каталог выставки]. М., 2002, № 46.
- 15 *Жидков Г.В.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. – Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАН ИОН, II. М., 1928, с. 113–122; *Grabar I.* Malerschule des alten Pskow. – Zeitschrift für bildende Kunst, 63. Jahrg., 1929–1930, Hft. 1, S. 3–9 [см. также русский вариант: *Грбарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 222–232 («Художественная школа древнего Пскова. К вопросу о децентрализации, локализации и топографизации художественного наследия Византии»)]; *Анисимов А.И.* Работы по раскрытию памятников живописи древнего Пскова. – В кн.: *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. М., 1983, с. 357–364 (первая публикация текста 1930 года).
- 16 *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 23.
- 17 *Вздорнов Г.И.* Юрий Александрович Олсуфьев, с. 319–320.
- 18 См. также: *Ю.А. Олсуфьев.* Сводка заболеваний монументальной живописи. – Советский музей, 1935, № 2, с. 99–101; *Его же.* Обзор методов лечения древней монументальной живописи. – Там же, 1935, № 5, с. 70–77; *Домбровская Е.А.* О заболеваниях и повреждениях древней фресковой живописи и методах ее реставрации. – Практика реставрационных работ, I. М., 1950, с. 193–208; *Гузанов Ф.В.* Материалы, применявшиеся для консервации настенных росписей в 1920–1930-е гг. – Материальная база сферы культуры. Научно-информационный сборник, вып. 3. М., 2001, с. 40–47; *Его же.* Методы укрепления отставшей от кладки штукатурной основы монументальной живописи в 1920–1930-е гг. – Там же, с. 66–101.
- 19 См. об этом во втоом нашем очерке, а также: *Трубачева М.С.* Из истории охраны памятников в первые годы советской власти. Комиссия по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры 1918–1925 годов. – Музей, 5. М., 1984, с. 152–164.
- 20 Из потомственной семьи иконописцев-старинщиков. Родился в Мстере в 1896 году, умер там же в 1982-м. См.: *Данилина Г.Я.* Николай Андреевич Баранов (по материалам архива, собранного В.В. Барановым). – Искусство христианского мира, IV. М., 2000, с. 342–348.
- 21 Биографическими сведениями о Т.Н. Александровой-Дольник, М.Н. Рождественской, Ю.С. Карповой и А.Д. Беляковой мы практически не располагаем.
- 22 Общую картину собрания шитья в лавре дает статья: *Александрова-Дольник Т.Н.* Шитье. – Троице-Сергиева лавра. [Сборник статей]. Изд. Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 1919, с. 89–100; *Ее же.* Шитье московской мастерской XVI века. – Вопросы реставрации, I. М., 1926, с. 125–136.
- 23 *Александрова-Дольник Т.Н.* Шитье, с. 92.
- 24 «Спас» и поныне находится в Ярославском художественном музее, а «Оранта», большая «Толгская» и «Архангел Михаил» перешли в 1930–1932 годах в ГТГ. См. о них: *Анисимов А.* Домонгольский период древнерусской живописи. – Вопросы реставрации, II. М., 1928, с. 161–171; *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. От истоков до начала XVI века, с. 167–168, № 21, 23, 24 и 25; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I, № 15, 39 и 41.
- 25 Печатных сведений нет. Родился в Мстере.
- 26 О первой и второй выставках см. во 2-м нашем очерке, а о третьей: III реставрационная выставка Центральных Государственных реставрационных мастерских. Апрель–май 1927. М., 1927.
- 27 *Анисимов А.* Реставрация древней русской живописи в Ярославле. 1919–1926. М., издание Ярославского отделения Гос. реставрационных мастерских, 1926. С содержательной статьей о реставрационных работах Ярославского отделения.
- 28 *Анисимов А.* Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. М., изд-во Гос. Исторического музея, 1926.
- 29 *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Ausstellung der Faksimile-Kopien aus den Lehrsammlungen des russischen*

- Reichs-Institut für Kunstgeschichte, Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin..., in Berlin... vom 3. November bis 5. Dezember 1926. Berlin, [1926]; *Шмит Ф.* Выставка копий древнерусской монументальной живописи в Берлине (ноябрь–декабрь 1926 г.). – Печать и революция, 1927, № 3, с. 78–83; *Schmit Th.* «Was wir mit unserer altrussischen Ausstellung in Berlin wollen». – Osteuropa, 2. Jahrg. (1926/27), S. 77–86. О мастерской Л.А. Дурново см. в издании: *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an der Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei. – Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Ausstellung der Faksimile-Kopien..., S. 1 ff.; *Durnovo L.A.* Die Technik der altrussischen Wandmalerei und ihrer Kopisten, S. 36–41.
- 30 См.: Российский институт истории искусств. Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924, с. 191–193.
- 31 Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федышина (1924–1936). Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1975, с. 81–82.
- 32 Там же, с. 83.
- 33 Там же, с. 85.
- 34 СР ГРМ, оп. 6, ед. хр. 740, л. 39–40 об.; Архив Института истории материальной культуры Российской Академии наук в Петербурге, ф. 51, № 168 (машинописная копия).
- 35 СР ГРМ, оп. 6, ед. хр. 740, л. 36–37, 38–38 об., 41–42 об.
- 36 ОР ГТГ, ф. 199, л. 1–1 об.
- 37 *Грабарь И.* Письма, [т. II]. 1917–1941. М., 1977, с. 179–180. Небесполезно в связи с этим учесть мнение И.С. Остроухова, высказанное им в телефонном разговоре с А.В. Луначарским осенью 1928 года: «Я скажу, что доверять Грабарю эту ценнейшую выставку нельзя» (ОР ГТГ, ф. 10, № 791, л. 2–2 об.).
- 38 О подготовительных работах к открытию выставки в Берлине см.: *Грабарь И.* Письма, [т. II]. 1917–1941, с. 180–184. Каталог: Denkmäler altrussische Malerei. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., München. Berlin, 1929.
- 39 Названный выше каталог выходил несколькими изданиями. Нам известны, во всяком случае, 1-е и 3-е издания.
- 40 Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet vom Volksbildungskommissariats der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien, und der Österreichischen Gesellschaft zur Ehrderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR. September–Oktober 1929. Wien, 1929.
- 41 Ancient Russian Icons. From the XIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. South Kensington, 18th November to 14th December, 1929. London, 1929. Лондонский каталог выходил двумя изданиями. Я пользовался 2-м изданием. Хотя лондонский каталог базировался на немецких изданиях, он включал в себя 143 иконы, а также материалы по технике и реставрации иконописи (№ 144–146) и фрагменты фресок из церкви Петра и Павла в Ярославле (№ 1–6). Текстовая часть готовилась М. Конуэем, И.Э. Грабарем и Э. Миннсом, а каталог – Е.И. Силиным, Ю.А. Олсуфьевым, М.С. Лаговским, Т.А. Сидоровой и И.А. Тихомировым, общая редактура осуществлена А.И. Анисимовым. Тринадцать вещей из каталога указаны как предназначенные на продажу.
- 42 К сожалению, из американских каталогов я имел возможность пользоваться только каталогами экспозиций в Бостоне и Чикаго: Union of Soviet Socialist Republics. Loan Exhibition. Russian Icons. Museum of Fine Arts, Boston. October 14 – December 14. Boston, 1930; The Art Institute in Chicago. Catalogue of Russian Icons lent by the American Russian Institute. Chicago, December 22, 1931 to the January 17, 1932. Chicago, 1932.
- 43 О выставке древнерусской иконы в Германии см. следующую информацию: *Беляев Н.* Выставка русских икон. – Seminarium Kondakovianum, III. Prague, 1929, с. 308–313; *Anissimov A.I.* Die altrussische Ikonenmalerei (Auslässlich der Ausstellung von Denkmälern altrussischer Malerei). – Osteuropa, 4. Jahrg. (1928/29), S. 445–449; *Jonas H.* Die russische Ikonenausstellung in Deutschland. – Там же, S. 464–477 (в примеч. 4 на с. 475 указаны газетные публикации о выставке, общим числом 15); *Zuntz D.* Denkmäler altrussischer Malerei. – Belvedere, VIII (1929), S. 102–105; *Евсина Н.А., Каждан Т.П.* И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры (конец XIX – первая треть XX в.). – В кн.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980, с. 281–296. Выставка вызвала немало статей о русской иконе и ее открытии в Советской России. *Grabar I.* Die Entdeckung der altrussischer Malerei. – Osteuropa, 4. Jahrg. (1928/29), S. 449–452; *Winkler M.* Die Ikone als Quelle zur russischen Kulturgeschichte. – Там же, S. 453–459; *Redslob E.* Die altrussische Malerei und ihre Bedeutung für unsere Gegenwart. – Там же, S. 459–463; *Schmit Th.* Der Werdegang der russischen Malerei. – Там же, S. 477–493; *Zuntz D.* Denkmäler altrussischer Malerei. – Cicerone, 21 (1929), S. 164–167; *Goldschmidt A.* Russische Ikonen. – Kunst und Künstler, 27 (1928/29), S. 265–268.
- 44 Masterpieces of Russian Painting. London, 1930. В этом издании помещены статьи А.И. Анисимова, М. Конуэя, И.Э. Грабаря, Р. Фрая и Ю.А. Олсуфьева.
- 45 О репрессиях в ЦГРМ см.: *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000, с. 325–374.
- 46 См. об этом: *Попов В.С.* Закат Центральные Государственных реставрационных мастерских, или Чему быть, того не миновать, с. 112–115.
- 47 О вывозах древностей из исторических русских монастырей в Москву и Ленинград см., в частности, одну из последних и хорошо документированных публикаций: Сохраненные святыни Соловецкого монастыря. Каталог выставки. М., 2001.
- 48 Гос. Третьяковская галерея. Путеводитель по искусству феодализма, вып. 1. Сост. Н. Коваленская. Л., 1934. Авторами

- «Путеводителя» были В.И. Антонова, С.И. Великанова, З.Т. Зонина, Е.С. Медведева и А.Н. Свиринов. Выставка просуществовала всего несколько месяцев и была закрыта по негласному постановлению правительства как идеологически вредная. После этого иконы надолго исчезли из постоянной экспозиции крупнейшего национального музея. Даже в 1940–1960-х годах они постоянно занимали лишь два или три зала галереи, причем с минимальной «повесочной» площадью.
- 49 *Олсуфьев Ю.* Вновь раскрытые фрески в Новгороде. – Архитектурная газета, 1937, 12 октября; *Лазарев В.Н.* Росписи Сковородского монастыря в Новгороде. – Сб. Памятники искусства, разрушенные немецкими фашистами в СССР. М.–Л., 1948, с. 77–101 (то же в издании: *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 216–233); *Малков Ю.Г.* О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде. – Древнерусское искусство. XIV–XV вв. М., 1984, с. 196–225.
- 50 *Грабарь И.* Фрески Дмитровского собора во Владимире. – Русское искусство, 1923, № 2–3, с. 41–47; *Его же.* Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin, [1925].
- 51 Вопросы реставрации, I–II. М., 1926–1928. Оба сборника имеют краткие предисловия И.Э. Грабаря, дающие в самых общих чертах представление о деятельности ЦГРМ. Второй сборник имеет также обширные резюме всех статей, изданные на двух языках в виде отдельных брошюр: *Restaurationfragen. Mitteilungen der Centralen Staatlichen Restaurations Werkstätten, Hf. II. Kurze Inhaltsangabe der Aufsätze.* Moskau, 1928; *Problèmes de restauration. Deuxième resueil des travaux des Ateliers centraux de l'état pour la conservation et la restauration des monuments d'art.* Moscou, 1928.
- 52 *Кондаков Н.П.* Русская икона, т. I. Альбом, ч. 1. Прага, 1928; т. II. Альбом, ч. 2. Прага, 1929; т. III. Текст, ч. 1. Прага, 1931; т. II. Текст, ч. 2. Прага, 1933. Общую оценку этого труда см.: *Щенникова Л.А.* Н.П. Кондаков и русская икона. – Вопросы искусствознания, VIII (1/96), с. 538–561.
- 53 *Alpatov M., Wulff O.* Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden, 1925. Издание инициировало нелицеприятную критику со стороны не только знатока предмета, но и участника выдающихся открытий 1918–1922 годов в области византийской и древнерусской живописи: *Муратов П.П.* Древние иконы. – Общество «Икона» в Париже. Составители Г.И. Вздорнов, З.И. Залеская, О.В. Лелекова, т. II. М. – Париж, 2002, с. 102–108.
- 54 *Muratow P.* L'ancienne peinture russe. Praha – Roma, 1925; *Muratow P.* La pittura russa antica. Praha–Roma, 1925; *Muratow P.* Les icones russes. Paris, 1927. Небесполезно указать на еще одну книгу того же автора: *Muratoff P.* La peinture byzantine. Paris, 1928. Сокращенный вариант того же текста П.П. Муратов опубликовал и на русском языке в журнале «Современные записки» и газете «Возрождение» в том же 1928 году. Переиздание в кн.: *Муратов П.* Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи. 1923–1934. Сост. Ю. Соловьев. М., 2000, с. 152–173, 195–198.
- 55 *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der altrussischen Kunst, I–II. Augsburg–Baden bei Wien, 1932.
- 56 *Ainalov D.* Geschichte der russischen Monumentalkunst, [1–2]. Berlin–Leipzig, 1933.
- 57 В частности, за это пострадал А.И. Анисимов, которому инкриминировалось сотрудничество с Seminarium Kondakovianum, где он издал свою монографию о Владимирской Богоматери. См.: Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928 (в серии *Σωυραφικά*, 1).
- 58 *Schweinfurth Ph.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930.
- 59 *Cahiers d'Art*, 1930, 7, p. 380–390 (французский перевод); *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сб. статей. Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983, с. 317–356.
- 60 *Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- 61 *Михайловский Б.В., Пуришев Б.И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.–Л., 1941. «Настоящая книга, – читаем мы в предисловии к ней, – возникла на основе наблюдений, которые делались авторами во время их неоднократных поездок в 1932–1939 годах по местностям, где сохранились памятники монументальной живописи (Новгород, Киев, Владимир, Ферапонтов монастырь, Свияжск, Ярославль и другие поволжские города, Сольвычегодск, Вологда, Ростов Ярославский, Переславль-Залесский и ряд других русских городов и селений)».

ЧАСТЬ II

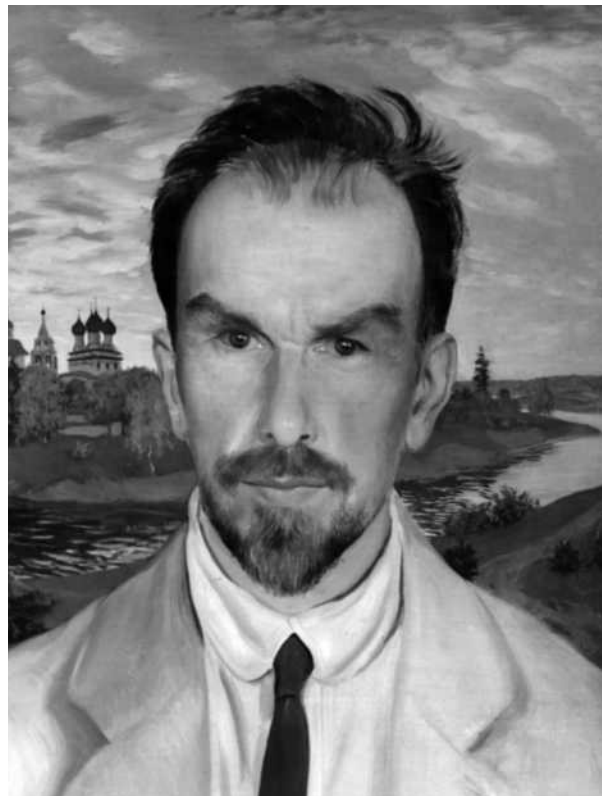
РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ АНИСИМОВ

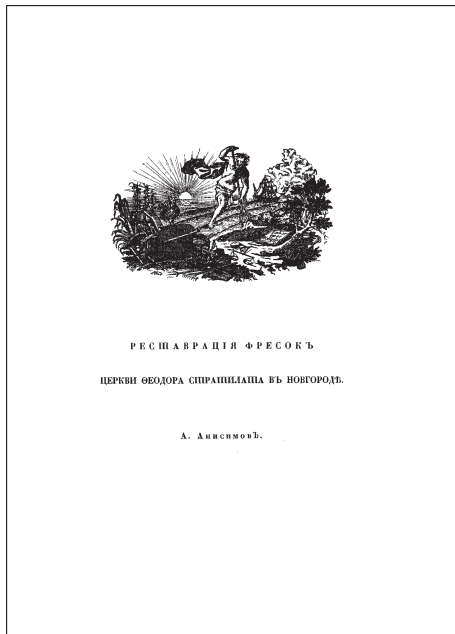
Александр Ивановичу Анисимову принадлежит видное место в изучении русской культуры, и мы можем смело сказать, что история нашей науки – науки о художественных древностях России – была бы неполной и необъективной без учета его деятельности. Многие исследования, статьи и журнальные заметки А.И. Анисимова о древнерусском искусстве сохраняют познавательную ценность и в наши дни. При этом они написаны хорошим литературным языком и живо приобщают всех читателей, интересующихся художественным прошлым нашей родины, к пониманию этого прошлого.

А.И. Анисимов родился 30 марта 1877 года в Петербурге¹. Но детские и юношеские годы он провел в Москве и по складу характера был москвичом, а не петербуржцем. Отец А.И. Анисимова получил в свое время известность как активный земский деятель и писатель по экономическим вопросам, а мать сотрудничала в нижегородском земстве в области медицины. Общественная работа родителей повлияла и на сына, который уже в молодости проявил интерес к педагогической деятельности. В 1897–1904 годах, когда Александр Иванович учился на Историко-филологическом факультете Московского университета, он принимал участие в студенческих кружках и в качестве секретаря Историко-филологического общества, которым руководил историк-философ С.Н. Трубецкой, был постоянно связан с другими студенческими обществами и кружками. В это время А.И. Анисимов нередко писал статьи о проблемах учащейся молодежи в ежедневные московские и петербургские газеты, приобретая тем самым и необходимые литературные навыки. Наиболее значительной была его большая статья об экскурсии студенческого общества в Грецию². Уже в этой ранней работе ясно чувствуется литературное дарование автора, умеющего найти для выражения своих впечатлений красочные и верные слова.

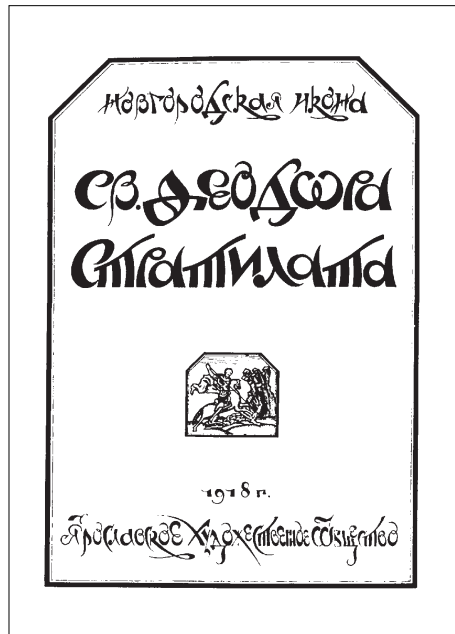
После окончания университета осенью 1904 года А.И. Анисимов по собственному желанию выбирает педагогическое поприще и определяется наставником в Новгородскую учительскую семинарию, которая готовила учителей для земских начальных школ³. И здесь поначалу молодой преподаватель интересовался преимущественно вопросами воспитания, регулярно выступая с сообщениями о событиях местной земской жизни и о делах, связанных с народным образованием, в губернской и центральной прессе. Но постепенно А.И. Анисимов увлекся совсем другой областью



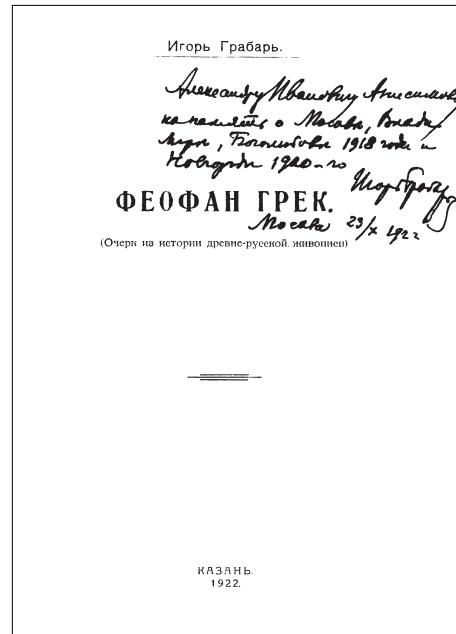
Александр Иванович Анисимов (1877–1937). Портрет работы Б.М. Кустодиева, 1915 (Русский музей, Петербург). А.И. Анисимов общался с Б.М. Кустодиевым в 1918–1922 и 1926 годах, хотя весьма вероятно, что их знакомство произошло значительно раньше – на Всероссийском съезде художников в Петербурге зимою 1911–1912 годов, активным участником которого был Александр Иванович. Почвой для личного сближения была, конечно, русская старина, которую любили и собирали тот и другой



Реставрация фресок церкви Феодора Стратилата в Новгороде. Отдельный оттиск из журнала «Старые годы» (1911, февраль). Одна из самых первых работ А.И. Анисимова о древнерусском искусстве. Это предварительное сообщение о расчистках стенописи XIV века в церкви Феодора Стратилата, произведенных П.И. Юкиным в 1910–1914 годах. Оттиск с автографом: «Дорогому Михаилу Александровичу Полиевктову от автора. Новгород, 1912». Оформление оттиска повторяет оформление статьи в журнале



П.П. Муратов, А.И. Анисимов. Новгородская икона св. Феодора Стратилата. Москва, издательство К.Ф. Некрасова, 1916. Отпечатано в Ярославле в количестве 750 экземпляров. Издано Ярославским художественным обществом в 1918 году. Книга in folio с двумя цветными таблицами и ручным способом наклеенными в тексте черно-белыми иллюстрациями. Опубликовано Обществом в 1918 году. Новгородского епархиального древлехраннища. Анисимовская часть имеет название, соответствующее названию книги, а муратовская – более общую формулировку: «В новгородских церквях». Обложка отпечатана в 1918 году и на задней стороне имеет следующее пояснение, исполненное тем же художником, который рисовал лицевую сторону: «Издание приобретено у К.Ф. Некрасова Ярославским художественным обществом. Цена 17 р. 50 к.». Два паспарту для цветных таблиц отпечатаны тем же Обществом. Икона происходит из церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. Расчищена П.И. Юкиным в 1913–1914 годах, когда он раскрывал фрески XIV века в той же церкви. Икона прекрасно характеризует новгородскую школу живописи на исходе самостоятельной истории Новгорода, когда его искусство испытало мощное влияние Москвы. П.П. Муратова и К.Ф. Некрасова связывали долгие дружеские отношения и издание осуществлено издателем, а затем и Ярославским художественным обществом с невиданной роскошью



Игорь Грабарь. Феофан Грек. Очерк истории древнерусской живописи. Казань, 1922. Отдельный оттиск из «Казанского музейного вестника» (1922, № 1). Титульный лист с автографом: «Александр Иван Ивановичу Анисимову на память о Москве, Владимире, Боголюбове 1918 года и Новгороде 1920-го. Игорь Грабарь. Москва, 23/X 1922». Эта теплая, с неподдельным чувством сделанная надпись напоминает о дружной и увлеченной общей работе в первые годы революции. Позже пути И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова разошлись: один из них достиг всех возможных почестей и служебных постов, другой был заключен в Соловецкий концлагерь и потом расстрелян



Посещение Музея русского искусства в Киеве руководителями Центральных Государственных реставрационных мастерских. 20 апреля 1927 года. Киев был запланирован сотрудниками ЦГРМ как промежуточная остановка на пути в Крым. Присутствуют (слева направо) П.И. Юкин, сотрудница Музея русского искусства Артюхова, Игорь Грабарь, А.И. Анисимов, Федор Людвигович Эрнст, А.В. Лядов и не установленное нами лицо. Музей рус-

ского искусства в Киеве был образован в 1922 году из коллекций русского происхождения, находившихся в киевских особняках М.И. Терещенко, П.И. Харитоненко и Б.И. Ханенко. В доме Ханенко после смерти в 1922 году Варары Николовны был образован Музей западного и восточного искусства, а вблизи находящемся особняке Терещенко – Музей русского искусства. Первоначально этот музей назывался Киевской картинной галерей

и находился в «юрисдикции» Украинской Академии наук. С 1934 года галерея была включена в Государственный художественный музей как часть его общей структуры и в том же году получила статус самостоятельного Государственного музея русского искусства, существующего и по сей день. Пополнение художественных коллекций этого музея шло за счет Национального Музейного фонда и путем обмена между Москвой, Ленинградом и Киевом



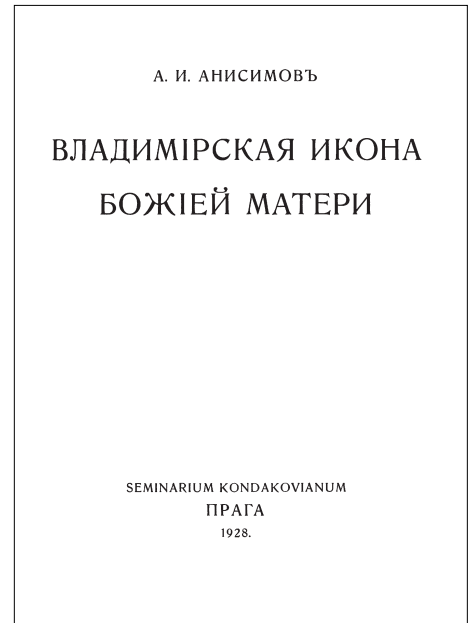
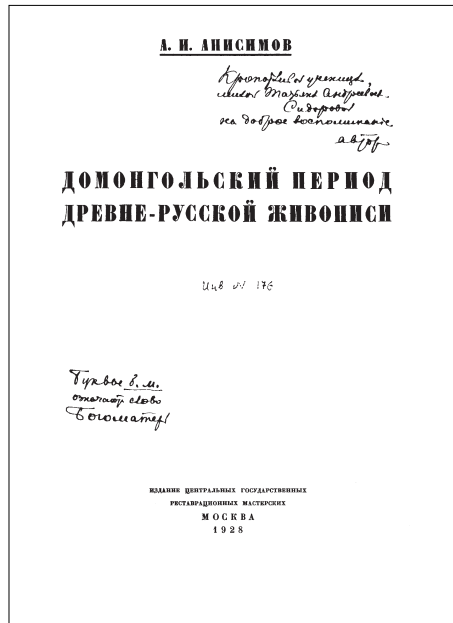
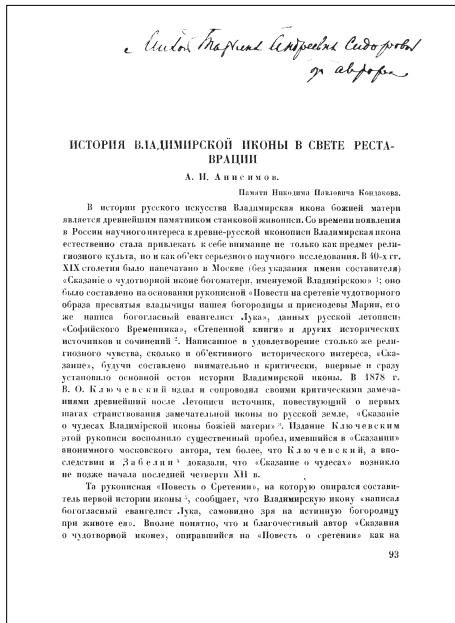
Александр Иванович Анисимов с коллективом Кирилло-Белозерского историко-художественного музея. 1928. Слева направо: Яков Терентьевич Богачев (заведующий Окружным музеем в Череповце), Александр Алексеевич Холмовский (основатель и первый заведующий Кирилловским музеем), Александр Иванович Анисимов, неизвестная, Екатерина Варфоломеевна Дьяконова (директор Кирилловского музея в 1929–1933 годах), неизвестные

археологический съезд, организованный Московским Археологическим обществом. Но еще за несколько лет до съезда новгородский и московский предварительные комитеты по его устройству активизировали деятельность местных ученых, стремившихся к выявлению и изучению новгородских древностей. Александр Иванович как один из опытных и достаточно выносливых работников взял на себя наблюдение за расчисткой фресок XIV века в церкви св. Феодора Стратилата. Одновременно в 1910 и 1911 годах он обследовал церковные памятники в пяти обширных уездах Новгородской губернии: Череповецком, Боровичском, Устюженском, Кирилловском и Белозерском. Поездка по епархии имела двойную цель: выяснить состояние сохранности церковной старины на местах и получить хорошие вещи, в частности вышедшие из употребления иконы, утварь и облачения, для выставки, которая должна была состояться во время археологического съезда. Обе эти задачи были выполнены, причем за два неполных летних сезона А.И. Анисимов посетил 180 приходских церквей и столько же часовен, доведя общую цифру обследованных им объектов до 400. Полученные в результате его поездки предметы послужили основой для открытого в 1913 году Новгородского епархиального древлехранилища⁴ — одной из составных частей существующего ныне Новгородского музея-заповедника.

Александр Ивановичу Анисимову посчастливилось начинать самостоятельное изучение средневековой русской живописи в такое время, когда она стала привлекать особенное внимание передовых кругов общества. Прежний интерес к памятникам классической древности уступил место «примитивам», и расчистка каждой старинной иконы или фрески давала новый толчок для понимания творчества средневековых живописцев. На первых порах иконой, как наиболее полным выражением эстетического идеала русского средневековья, увлекались художники и художественные критики, которые находили в этом виде искусства не испорченный академическим образованием природный художественный вкус. Иконы, раскрытые из-под вековых наслоений олифы, копти или новей-

знания. Новгород славился памятниками искусства. Их неизученность возбуждала множество вопросов, и нерастратенная любознательность народного учителя постепенно приобщила его к небольшой группе энтузиастов, стремившихся к изучению новгородских древностей.

Именно в эти годы, когда наблюдалось повышенное внимание к отечественным древностям, Новгород сделался подлинной Меккой для исследователей русской средневековой культуры. В 1911 году здесь состоялся очередной XV всероссийский



Отдельный оттиск статьи А.И. Анисимова «История Владимирской иконы в свете реставрации» из «Трудов Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН» (II. Москва, 1928). Замечательнейшая византийская икона Владимирской Богоматери XI или начала XII века расчищалась с 20 декабря 1918 по 5 апреля 1919 года Г.О. Чириковым. В процессе ее раскрытия выяснилось, что от первоначальной живописи сохранились только лики Марии и младенца Христа, тогда как остальные части иконы представляют собою конгломерат разновременных поновлений и чинок, датирующихся XIII–XIX веками. Статья А.И. Анисимова посвящена памяти Н.П. Кондакова. Оттиск с автографом: «Милой Татьяне Андреевне Сидоровой от автора»

А.И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. Москва, 1928. Отдельный оттиск из II Сборника Центральных Государственных реставрационных мастерских. Эта обширная работа основана на новых открытиях, сделанных московскими реставрационными мастерскими с 1918 по 1928 год. С появлением этой работы А.И. Анисимова началось изучение древнейших русских икон и стеновых росписей. В статье впервые опубликованы русские иконы XII–XIII веков: «Устюжское Благовещение», «Ангел Златые власы», двусторонняя икона Спаса Нерукотворного с «Поклонением кресту», новгородская икона «Богоматерь Знамение со святыми Петром и Наталией», «Николай Чудотворец с избранными святыми на полях», ярославская «Оранта» и другие. Оттиск с автографом: «Кропотливой ученице, милой Татьяне Андреевне Сидоровой на доброе воспоминание автор». Ниже пояснение к цензурному исправлению: «Буквы б. м. означают слово Богоматерь»

А.И. Анисимов. Владимирская икона Божией Матери. Прага, Seminarium Kondakovianum, 1928. Роскошное издание византийской иконы, открытой Комиссией по сохранению и реставрации древней живописи в России в 1918–1919 годах. Реставрацию осуществил Г.О. Чириков, которым не только расчищены лики Марии и Христа, но и бережно сохранены многочисленные чинки иконы от XIII до конца XIX века. Монография А.И. Анисимова была в основных чертах закончена в 1922 году и предоставлена в распоряжение Семинария имени Н.П. Кондакова не позже ноября 1927 года. Рукопись подготовлена к печати членом Семинария Н.М. Беляевым. Предисловие написано директором Семинария А.П. Калитинским, пояснения к изданию («От редакции») – Н.М. Беляевым, последним приложены и «Библиографические указания к предисловию редактора». В издании опубликована также копия Владимирской начала XV века из Успенского собора во Владимире, расчищенная в 1918 году и приписываемая Андрею Рублеву. Книга вышла 1-м номером в новой серии изданий Семинария «Zwурафіка»



Экспедиция Централных Государственных реставрационных мастерских в Феропонтовом монастыре. Июль 1927. Слева направо: М.С. Лаговский, неизвестный, Е.А. Домбровская, поэт и драматург К.А. Липскеров, А.И. Анисимов, П.И. Юкин, трое неизвестных

ших малярных записей, восхищали их звучными красками и точными линиями, а вместе с этими качествами и «неземной» выразительностью, которой так не хватало современному искусству. Еще до конца XIX века возникло небольшое собрание старинных икон у художника В.М. Васнецова, а несколько позже — великолепная коллекция И.С. Остроухова. Одновременно стал собирать иконы и другие предметы старины промышленник-миллионер С.П. Рябушинский. В короткое время число собирателей и число расчищенных икон возросло настолько, что в 1913 году, по случаю 300-летия дома Романовых, в Москве уда-

лось устроить большую выставку древнерусского искусства, которая окончательно покорила всех ценителей прекрасного и открыла старинной русской живописи широкий путь в будущее.

В эти годы А.И. Анисимов часто выступает с докладами о новооткрытых памятниках и публикует первые большие статьи о древнерусской живописи. Обильный материал для выступлений в печати и в ученых обществах давали в частности, расчищавшиеся под его руководством фрески XIV века в церкви Феодора Стратилата, а также частичные расчистки фресок того же столетия в новгородских церквях Спаса Преображения, Ковалева и Рождества Христова. Александр Иванович придавал большое значение этим открытиям, справедливо полагая, что по обилию памятников монументальной живописи Новгород занимал одно из ведущих мест в Древней Руси и широко привлекал для выполнения таких заказов как собственных, новгородских, так и зарубежных, греческих мастеров.

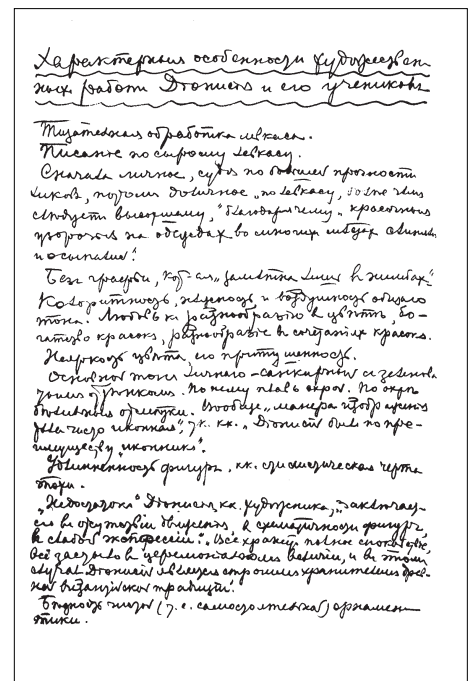
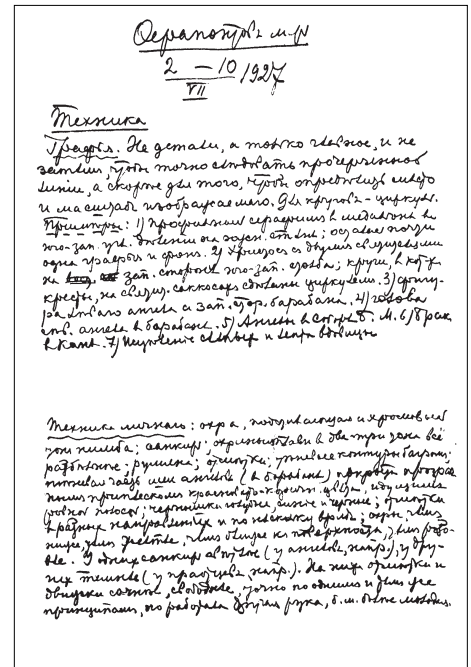
Вследствие того, что А.И. Анисимову пришлось лично наблюдать за расчисткой фресок в церкви Феодора Стратилата, эти фрески послужили для него предметом особенного внимания. Статья о реставрации фресок св. Феодора, напечатанная в 1911 году, и краткие замечания о них в общем обзоре о новооткрытых фресках Новгорода, опубликованные два года спустя, не удовлетворяли его, так как они давали лишь общее понятие о системе росписи и стиле живописи. Он намеревался посвятить этому памятнику большое исследование. Существовала договоренность, что такая книга выйдет в качестве издания Московского Археологического общества и будет приурочена к открытию XVI археологического съезда, который планировался в 1916 году в Пскове⁵. Сохранилось обширное описание фресок, находившихся в куполе и алтарной нише храма. Но продолжения этой работы в архиве ученого

нет⁶. Получилось так, что А.И. Анисимов увлекся другими, более заманчивыми и более актуальными, как ему казалось, научными темами, и монография о фресках церкви св. Феодора не была написана.

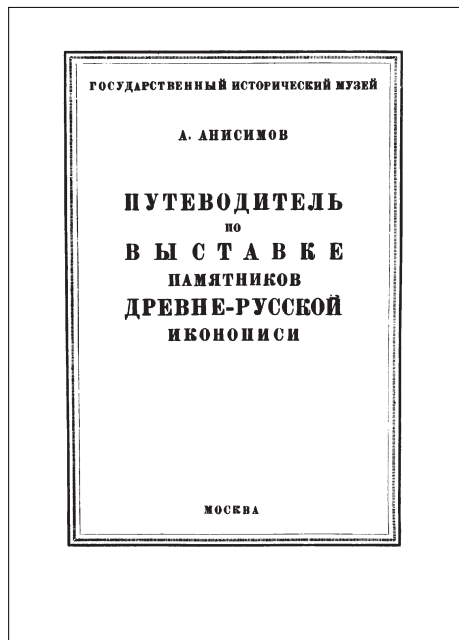
Уже в первые годы существования Новгородского епархиального музея А.И. Анисимов прилагал усилия, чтобы наладить в музее расчистку лучших произведений живописи. Его старания увенчались успехом, и опытный мастер П.И. Юкин, расчищавший фрески церкви св. Феодора, приступил к раскрытию икон из коллекции музея. Для начала А.И. Анисимов отобрал два ценных памятника, которые интересовали его еще в то время, когда они находились не в музее, а в одной из новгородских церквей. Это «Молящиеся новгородцы» и «Битва новгородцев с суздальцами». Как только иконы были расчищены, А.И. Анисимов написал о них два очерка под названием «Этюды о новгородской иконописи», опубликовав их в московском журнале «София», который выходил под редакцией П.П. Муратова. В «Этюдах» Александр Иванович поставил совершенно определенную цель: он взял две бесспорно новгородские по происхождению иконы, возникшие в эпоху расцвета местной живописи, чтобы тем самым не только ввести в научный оборот два новых памятника, а дать их описание и оценку как «образцов», которые бы могли служить для распознавания других новгородских икон и приобрести любителей прекрасного к красотам древнерусской живописи. Обе эти задачи были им решены. В широких кругах художественной интеллигенции «Этюды» пользовались большой популярностью, и с этих пор А.И. Анисимов был признан знатоком новгородского искусства.

К середине 1910-х годов А.И. Анисимов стал тяготиться совмещением научно-литературной работы и учительства в семинарии. Преподавание отнимало до шести-семи часов в день и требовало много физических и душевных сил. Но уволиться из ведомства народного просвещения и обеспечивать себя только научной работой было рискованно. Поэтому в 1915 году А.И. Анисимов направляет прошение о переводе из Новгорода в одну из гимназий Петербурга⁷. Учительство в гимназии представлялось не столь обременительным, как в семинарии, и давало бы дополнительное время для занятий по искусству. В августе 1916 года ему удалось перевестись из Новгорода, но не в Петербург, а в Петергоф⁸. Обосновавшись поблизости от столицы, он укрепляет связи с С.К. Маковским — издателем журналов «Аполлон» и «Русская икона»⁹ — и пытается напечатать в этих журналах статьи об иконах из церкви Петра и Павла, о софийских таблетках, а также мелкие рецензии и заметки¹⁰. Ни одно из новых начинаний не удалось довести до конца. Грозные приметы политических потрясений поставили под удар все научные и издательские планы прежних лет. А последовавшая затем революция направила работу А.И. Анисимова по совсем другому пути.

Летом 1918 года А.И. Анисимов принимает предложение И.Э. Грабаря о переезде в Москву для работы в Комитете по охране культурных и художественных сокровищ России при Совете Всероссийских кооперативных союзов¹¹. Революция, лишив власти царя, помещиков и капиталистов, со всей остротой поставила вопрос об охране исторических и художественных памятников в их усадьбах, поместьях и дворцах. В охране нуждались все действительные ценности прошлого: памятники архитектуры, живописи и скульптуры, предметы церковного и домашнего обихода, библиотеки и архивы, общественные и част-



А.И. Анисимов. Заметки о фресках и иконах Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рукопись. 2–10 июля 1927 года. Неоднократные экспедиции А.И. Анисимова на Русский Север, в частности в Ферапонтов и Кирилло-Белозерский монастыри, давали ему ценнейший материал для научных работ и экспертизы малоизвестных или вновь открытых памятников искусства: иконописи и монументальной живописи



А.И. Анисимов. Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. Москва, издание Государственного Исторического музея, 1926. Выставка была подготовлена силами Отдела религиозного быта музея и включала около 650 произведений иконописи, резьбы, литья, шитья и церковной утвари. Стимулом устройства этой грандиозной выставки являлось массовое поступление в музей новооткрытых памятников из Государственного Музейного фонда и Государственных реставрационных мастерских, в числе которых были подлинные шедевры византийской и древнерусской живописи: «Богоматерь Владимирская» XI века, «Ангел Златые власы» XII века, «Богоматерь Донская» XIV века из Благовещенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Пименовская» XIV века и другие, более поздние произведения. Экспозиция строилась по иконографическому принципу с элементами бытовой истории и просуществовала с 1926 по 1928 год. В устройстве выставки принимали участие Е.И. Силин, Т.А. Сидорова и О.Н. Бубнова. Автор «Путеводителя» перешел на работу в Исторический музей около 1922 года, оставшись экспертом-консультантом в Реставрационных мастерских

ные коллекции самого разнообразного типа. Но, привлекая для участия в охране этих ценностей А.И. Анисимова, И.Э. Грабарь думал прежде всего о том, какую большую помощь он мог бы оказать в той области знания, которая стала близкой и ему самому, – в области охраны памятников средневековой русской живописи. Выбор оказался правильным. За двенадцать лет трудной работы в Москве А.И. Анисимов сумел сделать чрезвычайно много.

Дореволюционный опыт ясно показал, что никакой серьезной охраны не может быть без розыска и реставрации произведений старого искусства. Именно поэтому И.Э. Грабарь и его сотрудники пошли по пути создания принципиально нового учреждения – Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Она возникла 10 июня 1918 года как орган Реставрационного отдела Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению РСФСР. В Комиссию наряду с ее руководителями – И.Э. Грабарем и А.И. Анисимовым – вошли также В.Т. Георгиевский, Н.Д. Протасов, П.П. Муратов, А.В. Грищенко и Н.М. Щекотов, а также реставраторы, которые еще до революции получили известность своими расчистками икон и стенной живописи: А.В. и В.А. Тюлины, Е.И. Брягин, Г.О. Чириков, П.И. Юкин, В.Е. Горохов, И.А. Баранов, В.О. Кириков и другие. Состав Комиссии неоднократно менялся¹². Менялась и сама Комиссия, переименованная в 1924 году в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), но ее цели оставались теми же, какими они были сформулированы летом 1918 года.

Начались многочисленные поездки А.И. Анисимова по городам, селам и монастырям с целью разыскания, расчистки или учета памятников русской старины. В 1918 году он во Владимире и Кирилло-Белозерском монастыре, в 1919 – в Новгороде, Белозерске и снова в Кириллове, а затем в городах Подмосковья и Рязанщины, в Нижнем Новгороде и Казани, в Кашире, Костроме, Ярославле и Ростове. В последующие годы он постоянно наезжает в Новгород и Ярославль, в Ферапонтов монастырь и Вологду, посещает Старую Ладугу, Гостинополье, Псков, Рязань, Троицкую лавру, Киев, Крым, Сольвычегодск, Великий Устюг и другие места. Везде он руководит расчисткой или обследует предполагаемые памятники древнерусского искусства. Бесконечные, «маятниковые» переезды диктовались, впрочем, не только служебными, но и чисто личными интересами А.И. Анисимова. Долгое время он не имел постоянного местожительства, а работу в московской Комиссии совмещал с должностью профессора Ярославского университета, где читал лекции по общей истории искусства и вел семинар по истории древнерусской живописи¹³. Прочная связь с Ярославлем и множество местных икон и фресок, которые требовали постоянного наблюдения и раскрытия, помогли А.И. Анисимову организовать здесь в 1925 году филиал живописной секции ЦГРМ, который существовал пять лет и проделал большую работу по спасению художественных ценностей не только в Ярославле, но и в Угличе, Ростове, Романове-Борисоглебске, Мологе. Устроенная в 1926 году выставка первых отреставрированных вещей показала жизнеспособность ярославского филиала, а также замечательное искусство привлеченных для реставрации мастеров-иконников, прежде всего Н.И. Брягина. И не только в Ярославле,

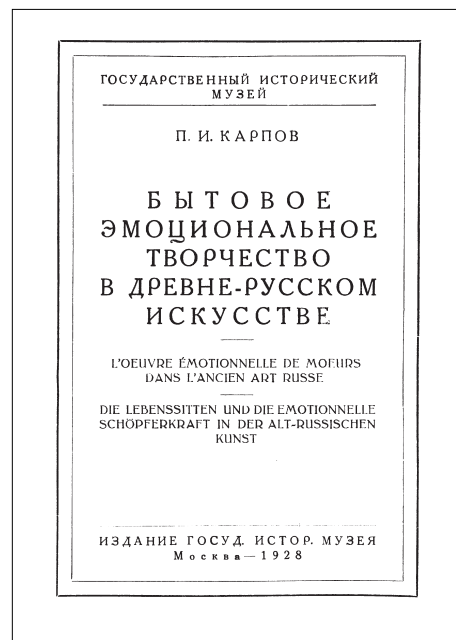
но и в Новгороде, Вологде, Пскове, где бы А.И. Анисимов ни начинал организацию новых работ¹⁴, он умел так поставить дело и привлечь к выполнению этого дела таких людей, что открывались поразительной красоты древние иконы и фрески, музеи пополнялись ценнейшими экспонатами, а местные энтузиасты с удвоенной энергией брались за изучение и охрану своих памятников.

Экспедиции и текущие работы по охране памятников заполняли только часть рабочего времени А.И. Анисимова. Поездки и расчистки давали и новые знания. Уже через год после создания Комиссии появилась возможность обобщить накопленный опыт в докладе, который был прочитан А.И. Анисимовым на заседании Казанского общества археологии, истории и этнографии и напечатан в трудах этого Общества в 1920 году. Обобщение опыта велось соответственно плану Комиссии в двух направлениях: практическом, которое было связано с техникой и принципами раскрытия икон и фресок, и историческом, которое определяло очередность расчистки произведений живописи с целью изучения истории древнерусской живописи.

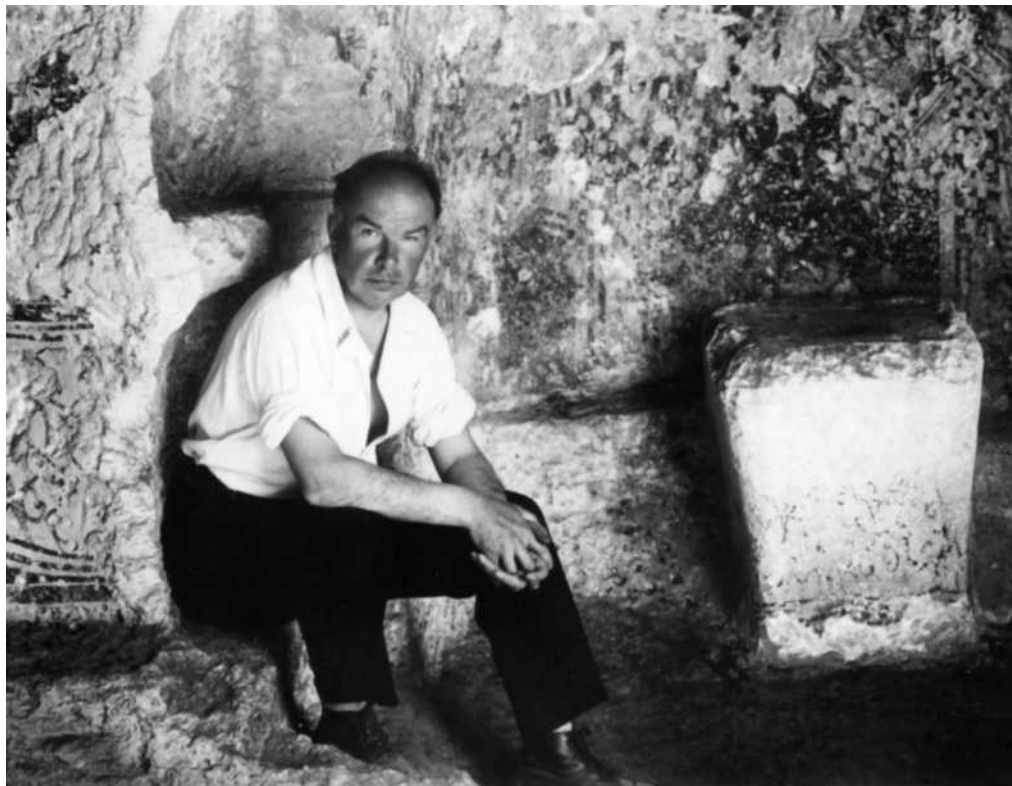
Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи сразу отказалась от порочного метода многих реставраторов, работавших в дореволюционный период, и нашла новый вариант методики реставрации. Основным принципом было категорическое запрещение каких-либо восполнений утрат на пострадавших памятниках с целью их улучшения и придания им опять как бы первоначального целостного вида. Такая позиция была единственно правильной и с течением времени она нашла поддержку как в СССР, так и за границей. Конечно, не всё и не всегда получалось так, как этого хотелось бы руководителям Комиссии и ЦГРМ, но существование идеи выдержало испытание. Правила расчистки, рекомендованные в первые годы революции, с небольшими поправками используются в реставрационной практике до сих пор¹⁵.

Другим замечательным достижением Комиссии и ЦГРМ явилось открытие древнейших русских икон и выяснение творческого наследия великих художников Феофана Грека и Андрея Рублева. При этом И.Э. Грабарь сосредоточился преимущественно на вопросах, связанных с Феофаном и Андреем Рублевым, а А.И. Анисимов увлекся исследованием русской живописи домонгольской эпохи.

До революции как в ученых, так и в любительских кругах, которые имели отношение к собиранию и изучению произведений древнерусского искусства, предполагалось, что русская живопись возникла в XIV–XV веках. Весь предшествующий период характеризовался как византийский, когда русское начало выражалось слабо и не могло заявить о себе как самостоятельное творческое явление. Лишь очень немногие трезвомыслящие ученые, например, Е.Е. Голубинский и Г.Г. Павлуцкий¹⁶, не соглашались с общепринятой точкой зрения. Не соглашался с таким мнением и А.И. Анисимов¹⁷. В своих возражениях он исходил из правильной мысли о том, что если Русское государство возникло в IX–X веках и сумело рано создать свою политическую систему, города, письменность и хозяйство, оно не могло не создать и своего искусства, самобытных эстетических взглядов, которые должны были определять своеобразие художественной формы местной живописи. Но без широких исследований специально в этом направлении он не мог еще доказать свои верные предположения ссылками на конкретные памятники и признаки их стиля.



П.И. Карпов. Бытовое эмоциональное творчество в древнерусском искусстве. Москва, издание Государственного Исторического музея, 1928. Эта малоизвестная книжечка вышла почти одновременно с «Путеводителем по выставке памятников древнерусской иконописи» А.И. Анисимова и несомненно опирается на произведения той же выставки. Павел Иванович Карпов — психолог, но этим исчерпываются наши знания о нем. Издание вышло в канун «культурной революции», когда началась перестройка музейного дела в духе классовой борьбы и насаждения марксистско-ленинской идеологии. Текст П.И. Карпова не лишен оригинального подхода к древнерусскому искусству и не содержит никаких подходящих к моменту ссылок на партийную литературу. Это было одной из причин замалчивания книги и складирования большей части тиража в подвалах музея (где, по всей вероятности, не одна сотня экземпляров хранится и по сей день)



Такая возможность появилась только после революции, когда церковь была отделена от государства, а церковное имущество объявлено государственным достоянием. Уже в 1918 году Комиссия приступила к расчистке целого ряда известных икон и фресок XI–XIII веков. Особое внимание было обращено на «чудотворные» иконы, так как руководители Комиссии не без основания считали, что «чудотворные», веками прославлявшиеся иконы могли оказаться вместе с тем и наиболее древними. За десять лет работы были открыты «Богоматерь Владимирская», «Устюжское Благовещение» и «Нерукотворный образ Спаса» из Успенского собора Московского Кремля,

Александр Иванович Анисимов в Храме донаторов. Крым, Эски-Кермен, май 1927 года. На одном из отпечатков помещено письмо А.И. Анисимова Г.О. Чирикову: «Керчь, 17–10–28. Милый Григорий Осипович, посылаю Вам, наконец, [протокол реставрации икон] пророков, который не мог написать до сих пор, хотя и возил его с собою повсюду: и в Псков, и в Ладогу, и в Крым. Здесь, в Эски-Кермень, где мы работали усиленно с Николаем Ивановичем [Репниковым], – в этой усыпальнице, на фоне фресок апсиды [которой] я и снят, – мне было некогда, в Херсонесе тоже люди не давали, а потому начал писать в Судаче, ибо были там на полной свободе, и кончил в Керчи. Здесь работали с Павлом Ивановичем в склепе Деметры. Прошлогдня работа дала превосходные результаты: фрески держатся прекрасно. Завтра, по желанию Марти, едем за 40 верст на лошадях в древний Китэй, где Юлием Юльевичем производятся раскопки и где раскрыли новую катакомбу с росписью, к сожалению, очень утраченной. Но он хочет во что бы то ни стало обследовать ее со всех сторон, и это задержит нас на несколько лишних дней. 22-го мы думаем выехать отсюда и 23-го быть уже в Мариуполе, а оттуда прямо в Москву, где рассчитываем быть числа 27-го. Шлю всем привет...»

икона «Ангел Златые волосы» из Исторического музея, фрагменты иконы «Богоматерь Знамение» из Новгорода, фрески Дмитриевского собора во Владимире, иконы «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» и «Спас Златые волосы» из Кремля, «Дмитрий Солунский» из Дмитрова, «Никола с избранными святыми» из Новодевичьего монастыря в Москве, «Богоматерь Оранта» из Ярославля и другие памятники, в том числе и такие, которые уже могли быть датированы переходной эпохой от XIII к XIV веку и даже ранним XIV столетием. Получился большой, разнообразный материал, который был широко освещен в статье А.И. Анисимова «Домонгольский период древнерусской живописи», напечатанной к десятилетию советской реставрации. Эта статья явилась основой для изучения совсем новых фактов из истории русского изобразительного искусства.

Как и следовало ожидать, часть новооткрытых памятников, подобно «Богоматери Владимирской» или фрескам Дмитриевского собора, оказалась греческими произведениями. Другие обнаруживали настолько близкое стилистическое родство с искусством Византии, что приходилось думать о художественной среде, «которая, – по словам А.И. Анисимова, – черпала свои силы еще из непосредственного соприкосновения с великой византийской культурой». Преобладание византийского стиля А.И. Анисимов констатировал, например, в «Нерукотворном образе Спаса» на лицевой стороне двусторонней иконы из Успенского собора Московского Кремля. Но частично уже и в этих произведениях можно было проследить зарождение русской художественной формы. В отличие от изысканных, благородных изображений апостолов и ангелов на южном склоне большого свода Дмитриевского собора во Владимире, головы ангелов, которые представлены на северном склоне того же

свода, и все изображения малого свода обращали на себя внимание более крупными и даже тяжеловесными формами, заметным общим отклонением от стиля, свойственного фрескам. Поэтому А.И. Анисимов квалифицировал их как творчество русского мастера, работавшего под наблюдением грека, но неизбежно сообщавшего своей живописи черты местного стиля и местного понятия о красоте. Еще примечательней оказалась обратная сторона «Нерукотворного образа Спаса», где изображено «Поклонение кресту». Эта часть иконы полностью написана русским художником, причем настолько оригинально и смело, что уже нельзя было не гово-



речь о расхождении русского стиля с византийским. А в позднейших иконах – таких, как «Царские врата» из села Кривое Архангельской области или «Еван, Георгий и Власий» – местное искусство заявляло о себе уже в полный голос. Так, выстраивая новооткрытые иконы в последовательный хронологический ряд, А.И. Анисимов убедительно показал роль греческих образцов и постепенную кристаллизацию национального стиля в русской живописи. При этом он не ставил целью распределить изданные им памятники по художественным центрам, лишь в общей форме указывая на существование в это время новгородской и ростово-суздальской школ. Он считал такую тему преждевременной, но надеялся на ее успешную разработку по мере накопления памятников и с учетом всех исторических данных. Новейшие исследования показали, однако, правильность его предварительной классификации и только углубили характеристику самих вещей.

Вслед за статьей «Домонгольский период древнерусской живописи» А.И. Анисимов опубликовал монографию «Владимирская икона Божией Матери». Она была напечатана как первый том новой серии «Памятники иконописи», которая выпускалась Научно-исследовательским институтом имени Н.П. Кондакова в Праге. Книга появилась в двух изданиях, на русском и английском языках. Наряду с ранее изданной статьей М.В. Алпатова и В.Н. Лазарева о той же иконе работа А.И. Анисимова информировала международные научные круги об открытии выдающегося произведения византийской живописи. Но книга А.И. Анисимова имела и другую, конкретную цель: проследить историю Владимирской иконы на Руси, ее влияние на судьбу более поздних русских икон и тем самым ввести Владимирскую икону в историю не только византийского, но и русского искусства¹⁸.

Александр Иванович Анисимов и археолог Григорий Дмитриевич Белов. Херсонес, 5 октября 1928



А.И. Анисимов в Крыму. Весна 1927. На обороте снимка рукою А.И. Анисимова: «Конец апреля 1927. Крым, Бельбек у Сюрени»

ния Министерства культуры Российской Федерации. Активными членами секции, кроме А.И. Анисимова, были В.Н. Щепкин, И.Э. Грабарь, В.Т. Георгиевский, Н.П. Шабельская, Н.Д. Протасов, Н.М. Щекотов, Г.В. Жидков, В.Д. Бубнова, Е.П. Муратова и другие. Секция не довела своих начинаний до конца, так как скоро Институт историко-художественных изысканий и музееведения был упразднен. Но уцелевшие протоколы заседаний секции²⁰ свидетельствуют о постановке разнообразных и очень актуальных тем. По предложению А.И. Анисимова, здесь велась работа по составлению словаря датированных памятников древнерусской живописи, шитья и резьбы, а в конце 1920 года при участии секции в Историческом музее была устроена выставка русских лицевых рукописей.

Существенной представляется и многолетняя работа А.И. Анисимова в должности заведующего отделом церковных древностей в Историческом музее в Москве (1921–1929). За годы революции этот отдел пополнился массой новых памятников из национализированных частных собраний, из провинциальных музеев, из фондов Комиссии по раскрытию памятников древней живописи и ЦГРМ. До передачи в 1930–1932 годах в Третьяковскую галерею, Русский музей и Музей изящных искусств здесь находились, в частности, такие шедевры византийского и русского искусства, как «Богоматерь Владимирская», двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» с «Поклонением кресту», «Устюжское Благовещение», «Ангел Златые власы», «Никола» из Новодевичьего монастыря, «Богоматерь Пименовская», «Богоматерь Донская», четырехчастная икона из Кремля, написанная в мастерской Феофана Грека, «Двенадцать апостолов» и другие греческие иконы XIV века, десятки икон строгановских и царских мастеров XVI–XVII веков. Все они нуждались в предварительной стилистической и хронологической классификации, чтобы занять свои места в экспозиции, а лучшие памятники требовали научного изучения и последующей публикации. А.И. Анисимов организовал работу своего

отдела так, что наряду с отделом рукописей он стал образцовым хранилищем музея²¹. А в 1927 году отделу церковных древностей удалось показать свои памятники на замечательной выставке²². Она имела экспериментальный характер, поскольку иконы были представлены здесь не по эпохам и школам, а по их отношению к определенным сторонам религиозно-бытовой жизни русского народа. Это не помешало, однако, эстетической выразительности отдельных икон и произведений лицевого шитья, которые именно в это время получили широкую известность как особо характерные и ценные произведения средневековой художественной культуры.



Много сил и времени в разные годы своей жизни А.И. Анисимов отдал преподавательской деятельности. Начиная с середины 1910-х годов он все чаще стал читать специальные курсы или вести семинарские занятия по искусству Древней Руси. Не считая эпизодических лекций по этому предмету, читанных им в Новгороде для местных любителей, первый профессиональный курс лекций – о русской иконе – он готовил для Московского народного университета имени А.Л. Шанявского на 1914–1915 учебный год. Они планировались наряду с лекциями об искусстве других стран и народов, которые должны были читать Н.И. Романов, Б.Р. Виппер, Б.Н. фон Эдинг и Я.А. Тугендхольд²³. А после революции А.И. Анисимов постоянно преподавал в Ярославском университете²⁴ и читал лекции о древнерусской живописи для художников в московских Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас)²⁵.

Несмотря на то, что в науку о русских древностях А.И. Анисимов пришел в качестве любителя, он стал специалистом, к мнению которого прислушивались и видные ученые, получившие специальное искусствоведческое образование. Особенно велики были его познания в области иконописи, причем они имели не книжный характер, а специфический оттенок знаточества, который был определен многолетней работой с конкретными памятниками в церквях, столичных и провинциальных музеях, реставрационных мастерских, в частных собраниях и на выставках, а также общением с реставраторами и коллекционерами. Знаточество выражается чаще всего не в академических, печатных трудах, а в устных сообщениях. Именно поэтому А.И. Анисимов охотно выступал с лекциями и докладами на заседаниях археологических обществ и в любительских кружках, на съездах музейных работников и художников, в ученых комиссиях и институтах, в реставрационных мастерских и университетах, рассказывая о новых открытиях в области древнерусской живописи, которая в 1910-х и 1920-х годах неизменно вызывала живой интерес многочисленных слушателей. Как правило, он выступал без подготов-

Александр Иванович Анисимов с группой студентов и научных работников из Севастополя и Херсонеса. Крым, Эски-Кермен, весна 1927. Слева направо представлены: Владимир Николаевич Чепелев (студент I МГУ), Любовь Николаевна Белова, Николай Иванович Репников, Павел Петрович Бабенчиков, А.И. Анисимов, неизвестный, Григорий Дмитриевич Белов, Евгений Владимирович Веймарн, Станислав Францевич Стржелецкий, в первом ряду: Николай Зиновьевич Федеуев, неизвестный мальчик и неустановленное лицо. Было бы невозможно опознать большую часть группы, если бы я своевременно не обратился к давно ныне покойному Анатолию Леопольдовичу Якобсону (1906–1984), известному археологу и знатоку горного Крыма. Он, в частности, сообщил, что Володя Чепелев был активистом краеведческого движения в Севастополе и учеником Бабенчикова, что сам П.П. Бабенчиков являлся организатором Музея краеведения в Севастополе, что Е.В. Веймарн и С.Ф. Стржелецкий были тогда севастопольскими краеведами, что Н.З. Федеуев был старым и опытным рабочим Херсонесского музея, постоянным участником раскопок Н.И. Репникова (в Херсонесе, Суук-Су и Эски-Кермене) и что он расстрелян немцами в Херсонесе, где оставался в период оккупации для сохранения незакурированных музейных ценностей



А.И. Анисимов с сотрудниками Отдела религиозного быта Государственного Исторического музея в Москве. Около 1928. Слева Дмитрий Николаевич фон Эдинг (археолог), слева во втором ряду Татьяна Андреевна Сидорова (?). Должность заведующего Отделом религиозного быта в Государственном Историческом музее А.И. Анисимов занял еще в 1922 году и работал здесь вплоть до своего увольнения в феврале 1929 года. При нем и при его непосредственном участии названный отдел многократно увеличил коллекцию древнерусского искусства. Наиболее преданной его ученицей в музее была Т.А. Сидорова, архив которой содержит ценнейшие сведения об иконном собрании Исторического музея

он по мере накопления материала или вызревания новой научной идеи считал необходимым опубликовать нужные памятники и сведения в форме книги, статьи или даже краткой заметки. Но в годы Первой мировой, а затем Гражданской войны и в первые годы революции, когда издательская промышленность испытывала острую нехватку бумаги, полиграфических машин и квалифицированных специалистов-печатников, публикация произведений изобразительного искусства наталкивалась на почти непреодолимые трудности. Именно по этой причине, несмотря на заготовленный фотографический материал, ему не удалось издать серию иконописных табличек XV века из собора св. Софии в Новгороде и расчищенные иконы XVI века из новгородской церкви Петра и Павла²⁶. Осталась неизданной и затерялась в малоизвестном архиве статья «Иконизация Кирилла Белозерского (Из истории портрета в древнерусском искусстве)»²⁷. Еще хуже заканчивались более крупные замыслы. В 1921 году, по предложению М.В. Сабашникова, А.И. Анисимов взял на себя научное руководство серией альбомов-монографий под общим названием «Памятники художественной старины в России». В этой серии А.И. Анисимов готовил две книги: о Новгороде и Ярославле²⁸. А значительно позже, в 1928 году в кооперативном товариществе «Московское художественное издательство» он вместе с И. Э. Грабарем планировал серию альбомов, посвященных лучшим памятникам древнерусской живописи²⁹. Обе серии не были осуществлены. Не удалось опубликовать и книгу о собрании древнерусской живописи из отдела религиозного быта Исторического музея, печатать которую в 1927 году предлагало берлинское издательство Albertus-Verlag³⁰. Подготовленные А.И. Анисимовым материалы частично печатались им в других издательствах и изданиях³¹. В целом же его плодотворные идеи широко реализовались только в наше время, правда, учеными нового поколения и в иных формах.

Конец 1920-х годов ознаменовался не только значительными исследованиями памятников. Явилась настоятельная необходимость ознакомить научную общественность и широкие круги любителей искусства

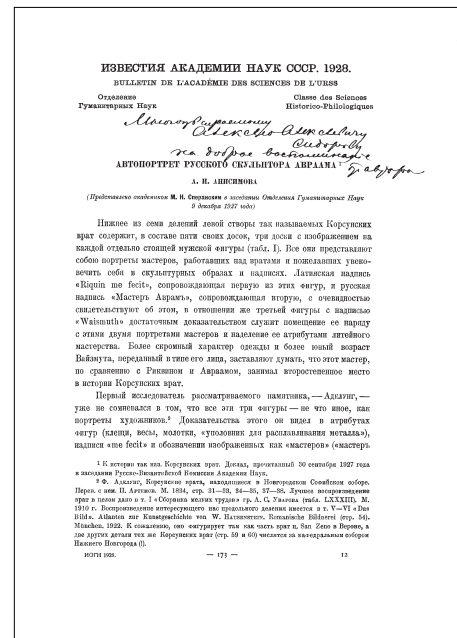
ки и только в ответственных случаях, когда требовалось строго последовательное изложение фактов, набрасывал тезисы или общий план доклада. В отдельных случаях из этих заметок вырастали затем статьи, в которых живо чувствуется характер устного сообщения. Многие лекции и доклады А.И. Анисимова не были записаны, но они немало способствовали формированию верных представлений об отдельных памятниках и древнерусской живописи в целом.

Хотя А.И. Анисимов, по его личному признанию, всегда неохотно брался за перо,

с подлинными произведениями древнерусской живописи. Такая задача, собственно, никогда не забывалась руководителями Комиссии и ЦГРМ: в 1918 году немногие расчищенные иконы были показаны на первой выставке памятников искусства из Национального музейного фонда³², в 1920 году открылась вторая, а в 1927-м — третья реставрационная выставка³³. Годом раньше состоялась аналогичная выставка филиала ЦГРМ в Ярославле³⁴, а в московском Историческом музее тогда же открылась выставка памятников религиозного быта, ядро которой образовали иконы и лицевое шитье. Все указанные выставки были рассчитаны прежде всего на русского зрителя. Заграничная публика, исключая немногих ученых, посещавших в это время Москву или знакомившихся с реставрационными работами по печатным материалам, не знала о выдающихся открытиях в Советской России. И вот в 1929 году появилась возможность устроить передвижную выставку русских икон, расчищенных за предшествующие десять лет. В наиболее полном варианте, который предназначался для Европы, выставка состояла из 130 вещей³⁵. Лишь очень немногие, особо ценные памятники, например, «Богородица Владимирская» и «Троица» Андрея Рублева, посылались за границу в копиях. Десятки других экспонатов представляли собой подлинные произведения, а в их числе новгородские и псковские иконы XIII–XIV веков и московские иконы XV–XVI веков. Выставка демонстрировалась в Германии (Берлин, Кёльн, Гамбург, Мюнхен)³⁶, в Австрии (Вена)³⁷, в Англии (Лондон)³⁸ и зимой 1931/32 года в США (Бостон, Нью-Йорк, Чикаго)³⁹. Она имела исключительный успех⁴⁰. Впервые за границей так широко была показана художественная культура Древней Руси. Эта выставка надолго определила интерес Западной Европы к русской иконе и средневековой русской живописи в целом.

Подготовительные работы по устройству выставки начались еще в 1928 году. Как и И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов готовил экспонаты, каталоги, статьи, афиши, иллюстративные материалы. Именно в это время в Париже и Лондоне вышли его статьи о русской иконописи, в общей форме знакомившие зарубежного читателя с историей и особенностями национального искусства России. Отчасти статьи обобщали и собственный опыт А.И. Анисимова по изучению русской иконы, так как с конца 1920-х годов он постепенно возвращался к первому увлечению, зародившемуся еще в Новгороде, — к изучению монументальной живописи на почве Новгорода и Пскова.

Подобно большинству научных работ А.И. Анисимова, его поздние статьи о фресках связаны с новыми расчистками. Материал накапливался, обдумывался и фиксировался в заметках либо устных сообщениях и статьях по мере того, как открывались новые изображения. Именно так возникли его статьи «La peinture russe du XIVe siècle» (о Феофане Греке) и «Les fresques de Pskov». Они давали не только свежий материал, но и сохраняли типичную для работ А.И. Анисимова свежесть восприятия публикуемых памятников. В статье «La peinture russe du XIVe siècle» А.И. Анисимов впервые четко сформулировал труднейшую задачу хронологического и авторского соотнесения трех знаменитых новгородских росписей этой эпохи: фресок в церквах Спаса Преображения, Феодора Стратилата и Успения на Волотовом поле. Мало доверяя историческим сообщениям, которыми обычно увлекались петербургские, а затем и ленинградские ученые, А.И. Анисимов опирался, прежде всего, на



А.И. Анисимов. Автопортрет русского скульптора Авраама. Отдельный оттиск статьи из «Известий Академии наук СССР» по Отделению гуманитарных наук (VII серия, 1928, № 3). Оттиск с автографом: «Многоуважаемому Алексею Алексеевичу Сидорову на доброе воспоминание от автора». Эта принципиальная для А.И. Анисимова работа перед ее сдачей в печать трижды читалась автором в 1926–1927 годах: в Секции искусствознания Научно-исследовательского института археологии и искусствознания (Москва), в Обществе любителей древностей (Новгород) и в Русско-византийской комиссии Академии наук СССР (Ленинград). Рекомендована к печати академиком М.Н. Сперанским. Именно эта статья была выбрана мишенью для «критики» А.И. Некрасовым и послужила поводом для выдавливания А.И. Анисимова из Исторического музея и его последующего ареста органами ОГПУ. Существенный «вклад» в травлю А.И. Анисимова внесла и Рогинская, печатавшая в газетах клеветнические статьи о нем. Немногим позже А.И. Анисимова был арестован и академик М.Н. Сперанский (1934). Нам известен еще один оттиск той же статьи А. И. Анисимова в частном архиве в Германии с автографом: «Профессору Рихарду Гаману с истинным уважением. Автор. Москва, 1930 г.»



Павел Иванович Юкин с женою и детьми в ФерAPONTOBOM монастыре, 1928. С оригинала в семье Юкиных (Москва). Начало реставрационной деятельности П.И. Юкина относится еще к дореволюционному времени, когда он принял заказ от новгородского

купца Л.И. Стальнова на расчистку древних фресок в церкви Феодора Стратилата на Ручью (1908–1912). После революции вошел в состав Кремлевской Комиссии по охране и открытию древнерусской живописи, а затем и Центральных Государственных

реставрационных мастерских. Неизменный спутник А.И. Анисимова в реставрационных экспедициях (Новгород, Вологда, ФерAPONTOBOM). Первые расчистки икон Дионисия в ФерAPONTOBOM произведены П.И. Юкиным еще в 1918–1928 годах



Семья Павла Ивановича Юкина в Киеве. Июль 1935 года. Снимок сделан в Дальних пещерах Киево-Печерской лавры. После ликвидации ЦГРМ и возвращения из северной ссылки в 1934 году П.И. Юкин работал на договорных условиях в Архитектурном музее в Москве и вел реставрацию мозаик и фресок Софии Киевской и Кирилловской церкви. С этим и были связаны его поездки на Украину. На фотографии представлены Валентин Павлович, Павел Иванович, Нина Павловна, Маргарита Павловна и Екатерина Ивановна Юкины

ская живопись, так неожиданно поразившая воображение всех русских людей в эпоху ее интенсивного открытия, была, прежде всего, выражением красоты, и как таковая она требовала особого к ней отношения и особого словаря. Эстетическое переживание, соотнесение видимых форм этой живописи с чувствами и духовной жизнью человека считались необходимым условием ее изучения. Только выполняя эти требования, ученый и критик могли правильно оценить новое художественное явление и сообщить свое понимание средневековой живописи еще не подготовленному зрителю или читателю.

В области изучения древнерусского искусства 1910-е и 1920-е годы текущего столетия были временем формирования совсем нового поколения ученых. Древнерусская живопись, изучавшаяся дотоле в рамках церковно-археологического направления, вошла, наконец, и в поле зрения художественной критики. При этом обозначился явный разрыв между академической школой, с одной стороны, и свободной художественной критикой – с другой. Началось увлечение формально-стилистическими и философскими построениями, которые давали широту исследованиям и вели к более верному пониманию средневековой русской живописи как искусства и формы мышления, а не только как предмета иконографии и культа. На этой почве возникли, в частности, работы П.П. Муратова, А.Н. Бенуа, Е.Н. Трубецкого, Н.М. Щекотова, Н.Н. Пунина и П.А. Флоренского. Одновременно, благодаря Д.В. Айналову, от мощного ствола академической школы отпочковалась активная поросль молодых исследователей, которые, сохраняя «строгий стиль» научного изучения, стремились освежить объективные наблюдения умеренно эмоциональными личными впечатлениями от изучаемых памятников. Это были В.К. Мясоедов, Н.П. Сычев, Н.Л. Окунев и Л.А. Мацулевич в Петрограде-Ленинграде и Г.В. Жидков, В.Н. Лазарев

опубликованных в 1910-е годы. Позже его литературный стиль становится строже, а терминология более точной и ясной. Но все ранние работы А.И. Анисимова – типичное порождение тех научных и художественных кругов, которые сознательно противопоставили свое понимание древнерусской живописи академической традиции, официальные представители которой, например Н. П. Кондаков, долгое время продолжали изучать русские иконы и фрески как памятники преимущественно церковно-археологического содержания. А для А.И. Анисимова и его товарищей, из которых мы назовем П.П. Муратова и В.М. Щекотова, древнерус-

и М.В. Алпатов в Москве. Московская группа определила свои новые задачи особенно четко, и вся дальнейшая история изучения древнерусской и византийской живописи в СССР обязана прежде всего московским ученым.

Какое место занял в этой сложной борьбе мнений и вкусов Александр Иванович Анисимов? Ответить на этот, казалось бы, ясный вопрос трудно. Даже читатель, хорошо знакомый с историей дореволюционной и советской искусствоведческой науки, может ошибиться в определении его «научного лица». Надо постоянно помнить, что А.И. Анисимов изучал искусство не в «школе», а самостоятельно, и он брал из разных



источников то, что казалось ему ценным и нужным применительно к его личному пониманию истории художественных идей. Так как его непосредственным наставником в университете был историк-философ С.Н. Трубецкой, а А.И. Анисимов бесконечно доверял ему и разделял взгляды учителя, его сочувствие художественно-критической и философской мысли при изучении средневековой живописи выяснилось вполне отчетливо. Но поскольку А.И. Анисимов желал подкрепить свои общие, нередко расплывчатые впечатления от икон и фресок твердыми фактами из области истории и развития иконографических типов, он не мог пройти мимо русских летописей или житий святых и капитальных иконографических исследований Н.П. Кондакова и Н.В. Покровского. Этим объясняется половинчатый характер многих его работ, равно далеких как от чисто художественных, свободных очерков П.П. Муратова и Н.М. Щекотова, так и от церковно-археологических штудий Н.В. Покровского и Н.П. Кондакова. С молодыми московскими учеными 1920-х годов — Г.В. Жидковым, В.Н. Лазаревым и М.В. Алпатовым, которые в своих книгах и статьях смело использовали широкие историко-стилистические сопоставления древнерусского искусства с искусством Византии, южных славян и Запада, — А.И. Анисимову, тогда уже зрелому человеку и ученому, тоже было не по пути. Они уходили вперед как совсем новое поколение исследователей. Ближе других, несмотря на постоянное взаимное недоверие, к А.И. Анисимову был И.Э. Грабарь, чьи художественные симпатии и стиль научных исследований также сформировались в 1910-х годах. Поэтому наиболее верным определением А.И. Анисимова как искусствоведа-медиевиста было бы его определение в рамках того периода истории нашей науки, который представлен И.Э. Грабарем и его последователями, включая сюда и такие их труды, которые возникли также в первое десятилетие после Октябрьской революции.

Павел Иванович Юкин и киевские деятели музейного и реставрационного дела у Софии Киевской. Не ранее 1935 и не позже 1938 года. Фотография не аннотирована, определить имена всех присутствующих почти невозможно. Четвертая справа, кажется, Е.А. Домбровская. Чрезвычайно характерная группа, где присутствуют «академически выдержанные» старые профессора (второй и четвертый слева), партработники (второй, третий и пятый слева) и реставраторы-практики

- 1 Долгое время личная и творческая биография А.И. Анисимова была предметом слухов и домыслов, хотя его собственный архив еще с начала 1930-х годов находился в Третьяковской галерее, а разрозненные части служебного архива ЦГРМ, где долгое время работал А.И. Анисимов, хранились в той же галерее и в ряде других столичных архивов. Использование и разработка этих документов начались с подготовки сборника избранных работ ученого, которому предшествовала краткая статья о нем и который имеет комментарии к его известным и ранее неизданным статьям (см.: *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. М., 1983). Вслед за этим сборником была напечатана специальная статья: *Вздорнов Г.И.* Александр Иванович Анисимов. – Советское искусствознание. 1982/2 (17). М., 1984, с. 297–317 (с приложением: Список трудов А.И. Анисимова, с. 317–320). В 1988 и 1994 годах вышли из печати вновь найденные работы А.И. Анисимова «Иконизация Кирилла Белозерского» и «Григорий Осипович Чириков». Немало новых сведений об А.И. Анисимове сообщила И.Л. Кызласова, которой были предоставлены ранее закрытые архивы КГБ и ФСБ: *Кызласова И.Л.* Александр Иванович Анисимов (1877–1937). М., 2000; *Ее же.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000, см. указатель имен. Все названные публикации достаточно полно выяснили роль А.И. Анисимова в истории открытия и изучения древнерусской живописи.
- 2 О первых публикациях или о местонахождении не печатавшихся ранее статей А.И. Анисимова читатель может узнать из перечня его трудов, который напечатан при моей статье о нем в 1984 году.
- 3 В семинарии А.И. Анисимов давал уроки истории и политической географии, а в неурочное время преподавал для желающих французский и латинский языки.
- 4 Существуют печатные обзоры сформировавшегося в это время древлехранилища: *Анисимов А.И.* Церковная старина на выставке XV археологического съезда в Новгороде. – Старые годы. 1911, октябрь, с. 40–47; *Его же.* Каталог выставки XV Всероссийского археологического съезда в Новгороде, отд. 2 (церковный). Новгород, 1911; *Его же.* Дополнение к каталогу выставки XV Всероссийского археологического съезда в Новгороде, отд. 2 (церковный). Новгород, 1911; *Нарбеков В.Л.* Новгородско-псковские древности на XV Всероссийском археологическом съезде в Новгороде (22 июля – 8 августа 1911 г.). Казань, 1912, с. 60–67 и др. Через несколько лет издан полный каталог музея: [*Никифоровский А.В.*] Каталог Новгородского епархиального церковного древлехранилища. Новгород, 1916. См. также: *Гордиенко Э.А.* История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи. – Музей, 1. М., 1980, с. 161–172.
- 5 См.: Древности. Труды Московского Археологического общества, т. 24. М., 1914, с. 385.
- 6 Кроме рукописи о фресках купола, в библиотеке Третьяковской галереи хранится комплект фототипических таблиц, заготовленных для книги (10. 257, К 5220).
- 7 ОР ГТГ, ф. 68, № 233, л. 1–2 (черновая рукопись).
- 8 Сообщение А.И. Анисимова С.К. Маковскому от 2 августа (СРГРМ, ф. 97, ед. хр. 9, л. 12) и И.Э. Грабарю от 12 августа 1916 года (ОР ГТГ, ф. 106). В открытом письме на имя И.Э. Грабаря он писал, что с Новгородом связи не теряет и будет там часто бывать, так как имеет в неделю три свободных дня.
- 9 Журнал «Аполлон» выходил в 1909–1917 годах, а двухмесячник «Русская икона» только в 1914 году (вышло три сборника) и прекратился из-за дороговизны бумаги и цветных клише в связи с началом мировой войны. Но С.К. Маковский предполагал возобновить это издание с ослаблением экономического кризиса, усиленно накапливая материал и приманивая будущих авторов.
- 10 См. письма А.И. Анисимова к С.К. Маковскому от 11 апреля, 1, 10 и 30 мая, 19 и 30 июня, 24 июля, 20 сентября и 12 декабря 1916 года в Секции рукописей ГРМ, ф. 97, ед. хр. л. 2–2 об., 3–4 об., 5, 6, 7–8 об., 9–9 об., 10–11, 14 и 15. Обе статьи об иконах, кажется, не были написаны. Статью о таблетках А.И. Анисимов предлагал назвать «Дух и плоть в древнерусской иконописи».
- 11 ОР ГТГ, ф. 68, № 220, л. 1 (удостоверение Комитета о вызове А.И. Анисимова в Москву за подписями И.Э. Грабаря и А.М. Эфроса от 20 июня 1918 года).
- 12 Из Комиссии рано вышел П.П. Муратов, которому, однако, принадлежат превосходные очерки о ее деятельности, где учтены и все узловые открытия, сделанные в дореволюционное время (*Муратов П.П.* Открытия древнего русского искусства. – Современные записки, XIV. Париж, 1923, с. 197–218; *Его же.* Вокруг иконы. – Возрождение, 1933, 28 и 30 января, 3 и 9 февраля). Обе названные работы неоднократно переиздавались в последние годы. См., в частности: Открытия древнего русского искусства. Публ. Ю. Садовской. – Наше наследие. 52, 2000, с. 35–47; Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи. 1923–1934. Сост. Ю.П. Соловьев. М., 2000, с. 47–67 и 260–279.
- 13 Ярославский университет был создан в ноябре 1918 года на базе Демидовского юридического лицея – одного из старейших высших учебных заведений России. А.И. Анисимов выбран профессором в ноябре 1918, а зачислен в штат университета в январе 1919 года. Преподавал здесь до 1923 (?) года на кафедре истории искусства и эстетического воспитания при общественно-историческом факультете. См.: Гос. архив Ярославской области, ф. 51, оп. 4, ед. хр. 3, л. 9, 29 и др.
- 14 По инициативе А.И. Анисимова в 1926 году официально открылись также реставрационные мастерские при музеях в Новгороде и Вологде. См.: *Порфиридов Н.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде. – Сборник Новгородского общества любителей древности, вып. 9. Новгород, 1928, с. 62 (мастер Н.Е. Давыдов); Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федышина (1924–1936). Подг. к печати Г.И. Вздорнов. М., 1975, с. 4 (мастер А.И. Брягин).
- 15 Здесь нелишне сказать, что в 1920 году наряду с Комиссией была создана образцовая лаборатория реставрационного дела в Институте историко-художественных изысканий и музееведения в Москве (МИХИМ). Предполагалось даже, что со временем лаборатория заменит Комиссию (заметка А.И. Анисимова на извещении о заседании Коллегии по делам музеев и охра-

- не памятников искусства и старины от 10 марта 1920 года в ОР ГТГ, ф. 68, № 118). Перед лабораторией, руководство которой взял на себя, как и в Комиссии, И.Э. Грабарь, были поставлены задачи научной проверки употребляемых при расчистке растворов и отыскания способов снятия позднейших записей сплошным полем с целью сохранения всех верхних и промежуточных слоев живописи. В лаборатории при МИХИМ были проведены и первые опыты по рентгенографированию записанных икон. См.: *Протасов Н.* О научных задачах в технике живописно-реставрационных работ. – Казанский музейный вестник, 1921, № 3–6, с. 121–127.
- 16 См.: *Павлуцкий Г.Г.* О происхождении древнерусской иконописи. Киев, 1915, с. 14.
- 17 См.: *Анисимов А.И.* Рец.: Г. Павлуцкий. О происхождении древнерусской иконописи. Киев, 1915. – Старые годы, 1915, ноябрь, с. 36–37.
- 18 Жанр монографии о «Богоматери Владимирской» с обширным текстом и отличными цветными репродукциями оказался удачным, и А.И. Анисимов мечтал издать в этой серии двустороннюю икону «Богоматерь Знамение» из Новгородского музея. Известия об этом, идущие от самого А.И. Анисимова, имеются в письмах секретаря Института имени Н. П. Кондакова в Праге Н. М. Беляева к А.И. Анисимову от 7 февраля, 3 апреля и 20 мая 1928 года (ОР ГТГ, ф. 68, № 281–283). Книга не была написана.
- 19 Краткую информацию о нем см. в журнале «Художественная жизнь», № 2, январь–февраль 1920, с. 11–12.
- 20 См., например, в ОР ГТГ, ф. 68, № 107, л. 1–2 об., 4–5 об., 6–10 и 11–13.
- 21 Сотрудниками А.И. Анисимова в Историческом музее были Е.И. Силин (консультант по всем предметам), Е.И. Брягин (реставратор), Е.П. Муратова (шитье), О.Н. Бубнова (литье), М.В. Будылина (церковная утварь) и Т.А. Сидорова (резьба по дереву, камню и кости). Эти сведения получены от Татьяны Андреевны Сидоровой, любезно сообщившей нам ряд ценных сведений об отделе церковных древностей и, в частности, об А.И. Анисимове.
- 22 См.: *Анисимов А.И.* Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. М., 1926.
- 23 См.: Московский городской университет имени А.Л. Шанявского. 1914–1915 академический год. М., 1914, с. 45. Возможно, именно для этих лекций был приготовлен А.И. Анисимовым чистовой конспект под названием «Древнерусская иконопись (1-я лекция)», сохранившийся в его личном архиве (ОР ГТГ, ф. 68, № 215, л. 1–5).
- 24 Сведения о занятиях в Ярославле см. выше.
- 25 Приглашение читать лекции о русской иконописи в мастерских А.И. Анисимов получил в январе 1919 года (ОР ГТГ, ф. 68, № 308). Сообщения об учениках-вхутемасовцах имеются в письмах А.И. Анисимова к И.В. Федышину от 18 июня и 3 и 11 июля 1927 года (см.: Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федышина, с. 64, 66 и 67).
- 26 См. примеч. 10.
- 27 Эта статья была написана в конце 1918 года. Она предназначалась для неосуществленного «Вестника Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины» (см. письмо А.И. Анисимова к И.Э. Грабарю от 18/31 декабря 1918 года в ОР ГТГ, ф. 106, № 1701, л. 2 об.). А.И. Анисимов сообщал о ней также в письме к Д.В. Айналову от 23 февраля 1926 года (Санкт-Петербургское отделение Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. хр. 4, л. 3). В 1926 году эта статья была им прочитана в Институте археологии и искусствознания в Москве (см.: Обзор деятельности секции искусствознания научно-исследовательского института археологии и искусствознания за 1925/26 и 1926/27 (по 1 июня) академ. года. – Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, вып. 2. М., 1928, с. 218). Первая публикация этой замечательной работы была осуществлена мною в 1988 году: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1987. М., 1988, с. 184–201. Переиздана в кн.: Иконизация Кирилла Белозерского. Сборник статей. Сост. Г.И. Вздорнов. Ферапонтово, 2001, с. 11–42.
- 28 Отдел рукописей РГБ, ф. 261, карт. 1, ед. хр. 26, л. 7 и карт. 2, ед. хр. 62, л. 1–2. См. также письмо А.И. Анисимова к М.В. Сабашникову от 25 августа 1923 года из Новгорода и недатированное письмо из Ярославля (там же, карт. 2, ед. хр. 61, л. 1–1 об. и 2–2 об.).
- 29 ОР ГТГ, ф. 68, № 102, л. 1.
- 30 Этому вопросу посвящено специальное письмо А.А. Сидорова к А.И. Анисимову от 5 ноября 1927 года, в котором А.А. Сидоров выступал как посредническое лицо между Albertus-Verlag, с одной стороны, и Гос. Историческим музеем и А.И. Анисимовым – с другой (ОР ГТГ, ф. 68, № 326).
- 31 Монография «Владимирская икона Божией Матери» тоже готовилась сначала в издательстве М.В. и С.В. Сабашниковых (в 1921–1923 годах) и только потом передана Институту имени Н.П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum) в Праге.
- 32 Первая выставка национального музейного фонда. М., 1918.
- 33 Вторая выставка (май–июнь 1920) не имела каталога, была выпущена только листовка с краткой информацией и перечнем лучших экспонатов (экземпляр в ОР ГТГ, ф. 68, № 127). О третьей выставке см.: III Реставрационная выставка Центральных государственных реставрационных мастерских. Апрель–май 1927. М., [1927].
- 34 *Анисимов А.И.* Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919–1926. М., 1926.
- 35 Заметим, что первой заграничной выставкой древнерусской живописи за годы советской власти была именно выставка копий, но не с икон, а с фресок. См.: Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Ausstellung der Faksimilekopien in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember 1926. Berlin, 1926. Выставка была подготовлена ленинградским Институтом истории искусств, где существовала специальная мастерская по изготовлению копий во главе с Л.А. Дуруново.

- 36 См.: *Denkmäler altrussischer Malerei. Ausstellung...* in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., München. Februar–Mai 1929. Berlin–Königsberg, 1929.
- 37 См.: *Denkmäler altrussischer Malerei. Ausstellung...* September–Oktober 1929. Wien, 1929.
- 38 См.: *Ancient Russian Icons. From the 12th to the 19th Centuries.* South Kensington, 18th November to the 14th December 1929. London, 1929.
- 39 См.: *Russian Icons. [Catalogue of Exhibition].* Museum of Fine Arts, Boston. October 14 – December 14. [Boston], 1930; *The Art Institute of Chicago. Catalogue of Russian Icons...* Chicago, December 22, 1931 to January 17, 1932. Chicago, 1931.
- 40 Достаточно сказать, что еще во времена демонстрации выставки в Германии вышел номер немецкого журнала «Ost-Europa» (4. Jahrg., Hf. 7/8, April–Mai 1929), где появились статьи о древнерусской иконописи А.И. Анисимова, И.Э. Грабаря, М. Винклера, Э. Редслоба, Х. Ионаса и Ф.И. Шмита, и тогда же, наряду с многочисленными откликами на выставку в немецкой и австрийской газетной и журнальной прессе, был напечатан профессиональный обзор «Выставка русских икон» Н.М. Беляева (*Seminarium Kondakovianum*, III. Prague, 1929, с. 308–314). А к ее открытию в Англии была издана роскошная книга «*Masterpieces of Russian Painting*» (London, 1930) с цветными воспроизведениями икон, бывших на выставке, и статьями М. Конуэя, Р. Фрая, А.И. Анисимова и И.Э. Грабаря. По словам П.И. Юкина, который сопровождал выставку в Англию в качестве реставратора, за полтора месяца ее посетило 25 тысяч человек (см.: Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федьшина, с. 97). Такой же наплыв зрителей наблюдался и в других странах.
- 41 См. публикации И.Л. Кызласовой, указанные в примеч. 1.

ГРИГОРИЙ ОСИПОВИЧ ЧИРИКОВ

В ОЦЕНКЕ А.И. АНИСИМОВА

Статья о выдающемся русском реставраторе Григории Осиповиче Чирикове была написана известным историком искусства Александром Ивановичем Анисимовым в 1923 году. По непонятным для нас причинам она отсутствовала в личном архиве А.И. Анисимова, хранящемся ныне в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (фонд 68). Именно поэтому она не вошла в сборник избранных трудов А.И. Анисимова¹ и не отмечена в списке его печатных и архивных работ, который был опубликован нами в виде приложения к его биографическому очерку². Подобно еще одной ранее неизвестной статье А.И. Анисимова – «Иконизация Кирилла Белозерского»³ – статья о Г.О. Чирикове нашлась в бумагах покойного П.А. Голубцова в Сергиевом Посаде и была доставлена нам для публикации А.С. Трубачевым (о. Андроником). Она заполняет досадную лакуну в истории отечественной реставрации, а вместе с тем и в истории науки о русской средневековой живописи.

Так же как и А.И. Анисимов, Г.О. Чириков вел обширную работу в области охраны и изучения древнерусского искусства: он руководил первыми советскими реставрационными учреждениями, устраивал экспедиции, наблюдал за подопечными мастерами-иконниками, открывал ранее неизвестные произведения иконописи и монументальной живописи. Приведу два ярких примера, которые свидетельствуют о единой направленности интересов реставратора и исследователя. В статье А.И. Анисимова верно замечено, что мастерство Г.О. Чирикова сыграло решающую роль в деле раскрытия иконы Богоматери Владимирской – раскрытия, представлявшего собой труднейшую техническую задачу. Было бы, однако, серьезным упущением не указать, в свою очередь, что капитальная научная публикация этого шедевра византийской живописи была предпринята как раз А.И. Анисимовым, приложившим немало сил и стараний для достойного издания иконы – издания, которое было признано мировой наукой образцом



Григорий Осипович Чириков (1882–1936). Портрет работы И.Э. Грабаря, 1931 (местонахождение неизвестно). Г.О. Чириков был ведущим реставратором в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России с 1918 по 1924 год, а затем в Центральных Государственных реставрационных мастерских (1924–1931). До революции содержал собственную иконописную и реставрационную мастерскую в Москве, поставлял древние иконы в Русский музей и частные собрания Н.П. Лихачева, И.С. Остроухова, А.В. Морозова и других коллекционеров

исчерпывающей публикации памятника. Другой пример имеет не столь конкретную, но не менее показательную историю. Известно, что Г.О. Чириков проявлял крайнюю осторожность при расчистке древних икон и фресок и призывал своих сотрудников, особенно на первых порах развития советской реставрации, к величайшей осмотрительности. Та же забота сквозит и во многих статьях

А.И. Анисимова, о чем, в частности, говорит его доклад «Раскрытие памятников древнерусской живописи», прочитанный в 1919 году в Казани и вскоре напечатанный в одном из местных журналов⁴. Практика и теория развивались параллельно, взаимно обогащая одна другую и формируя то, что следовало бы назвать ныне «высоким ремеслом» реставрации и науки.

Характернейшей особенностью статьи А.И. Анисимова о Г.О. Чирикове является ее насыщенность именами, датами, фактами – подробностями, которые могли быть известны только специалисту и человеку, долгое время общавшемуся с Григорием Осиповичем. И действительно, А.И. Анисимов многие годы сотрудничал с Г.О. Чириковым в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи (1918–1924) и в Центральных государственных реставрационных мастерских (1924–1930). Знал он Г.О. Чирикова и в дореволюционное время.

Характеристика Г.О. Чирикова в статье А.И. Анисимова может показаться чрезмерно похвальной, а потому представляется нелишним привести отзыв о нем другого деятеля в области реставрации и изучения древнерусского искусства – И.Э. Грабаря. А он говорил о Г.О. Чирикове так: «Главный специалист по реставрации древнерусской живописи, лучший знаток техники как фрески, так и станковой живописи глубокой древности, автор ряда научных трудов в этой области, исследователь стилистической и палеографической стороны живописи, обладающий огромным опытом и исключительными знаниями благодаря реставрационной работе над множеством памятников первостепенного значения и постоянным поездкам по всей России и за границей по поручению разных ученых обществ, главный руководитель и администратор государственных иконописно-реставрационных мастерских»⁵.

Долгое время нам была известна только дата смерти Г.О. Чирикова – 1936 год. Теперь, благодаря опубликованию следственных дел из архива ОГПУ/КГБ/ФСБ, мы можем говорить о последних годах жизни реставратора. С 1930 года после удаления из ЦГРМ И.Э. Грабаря и ареста А.И. Анисимова, стало очевидно, что ликвидация мастерских и репрессии в отношении других сотрудников ЦГРМ – вопрос времени. И действительно, в марте 1931 года были взяты на Лубянку П.И. Юкин, Г.О. Чириков и М.С. Лаговский. После недолгих допросов в августе того же года все трое были высланы в Котлас (Архангельской области) сроком на три года. Когда Г.О. Чириков был освобожден и где жил и работал с 1934 по 1936 год, остается неизвестным. Поскольку в записных книжках И.Э. Грабаря указана точная дата смерти (5 мая 1936), мы можем предполагать, что Г.О. Чириков умер в Москве.

Статья А.И. Анисимова представляет собой рукопись (автограф) на тринадцати листках из записной книжки в обычную восьмую долю листа, перенумерованных постранично (26 страниц). Текст записан фиолетовыми чернилами, сильно выцветшими на первом и последнем листках. Судя по относительной стройности изложения, мы имеем дело с беловиком, подвергшимся, однако, вторичному чтению, в ходе которого возникли отдельные исправления стиля и вставки уточняющего содержания. Хронологически статья охватывает деятельность Г.О. Чирикова с 1897 по 1915 год. Послереволюционная биография реставратора с 1918 по 1922 год эскизно обозначена лишь на шести неполных страничках (с. 10–15). Зато сведения, относящиеся к дореволюционному периоду, обладают ни с чем не сравнимой ценностью.

Статья издается с незначительными и не имеющими принципиального значения редакционными поправками. Примечания автора (А.И. Анисимова) обозначены звездочками. Примечания публикатора имеют цифровую нумерацию и являются отдельными для предисловия и комментариев. Пропущенные слова, части слов и одна из авторских ссылок заключены в прямые скобки.

1 *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983.

2 *Вздорнов Г.И.* Александр Иванович Анисимов (1877–1932). – Советское искусствознание, 82, вып. 2 (17). М., 1984, с. 297–317. «Список трудов А.И. Анисимова» помещен на с. 317–320.

3 *Вздорнов Г.И.* Неизвестная статья А.И. Анисимова «Иконизация Кирилла Белозерского». – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1987. М., 1988, с. 184–201; Иконизация Кирилла Белозерского. Сборник статей. Сост. Г.И. Вздорнов. Феррапонтово, 2001, с. 11–48.

4 *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи. – Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, т. XXX, вып. 3. Казань, 1920, с. 267–280. Перепечатано в кн.: *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей, с. 81–103 и комментарии на с. 391–408.

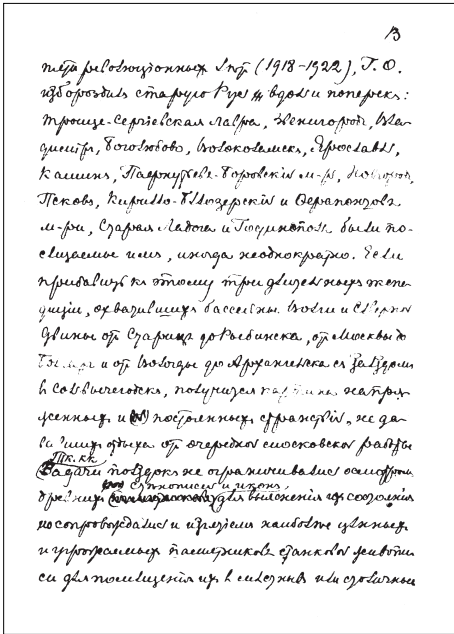
5 ОРГТГ, ф. 106, № 719, л. 1 (без даты). Сведения о Г.О. Чирикове кратко сообщают следующие авторы: *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. М.–Л., 1937, с. 274–276, 314, 334 (воспроизведение портрета Г.О. Чирикова работы И.Э. Грабаря 1931 года, место нахождения неизвестно); *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, с. 205–206 (в частности – о расчистке Г.О. Чириковым большой псковской иконы Троицы XVI века, принадлежавшей С.А. Щербатову и хранящейся теперь в Третьяковской галерее); *Нерадовский П.И.* Из жизни художника. Л., 1965, с. 13, 134, 138–139; *Грабарь И.* Письма. 1917–1941. М., 1977, указатель на с. 421 (Чириков Г.О.); *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000, с. 346–365.



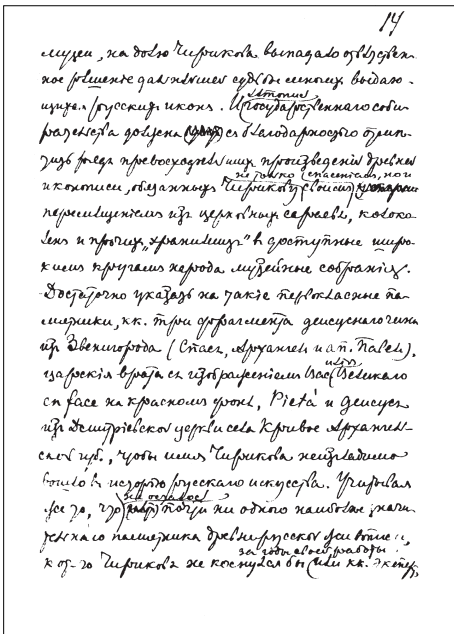
Реставраторы иконописцы и позолотчики, принимавшие участие в поновлении стеной росписи и древних икон в Успенском соборе Московского Кремля. Фото К. Фишера. Москва, 1896. Работа производилась к предстоящей коронации Николая II специальной комиссией под председательством А.А. Ширинского-Шихматова. Как и при

предыдущем поновлении собора к коронации Александра III, здесь было открыто немало фресок из первоначальной росписи 1481 года (в Похвальском приделе и на алтарной преграде). Фотография не аннотирована, определить имена присутствующих невозможно. Группа снята по строго иерархическому принципу: на перед-

нем плане мальчики-подмастерья, далее «киты» реставрационного дела в Москве, владельцы собственных мастерских (таковых семеро), в третьем и четвертом рядах представлены мастера. Фотография из архива Михаила Ивановича Тюлина, который, по всей вероятности, тоже представлен на этом снимке



Рукопись А.И. Анисимова о Г.О. Чирикове. Ярославль, 15 марта 1923. Страница с описанием поездок Г.О. Чирикова от Комиссии по раскрытию памятников древнерусской живописи в 1918–1922 годах. Из архива Г.И. Вздорнова (Москва)



Рукопись А.И. Анисимова о Г.О. Чирикове. Ярославль, 15 марта 1923. Страница с описанием поездок Г.О. Чирикова от Комиссии по раскрытию памятников древнерусской живописи в 1918–1922 годах, о находке им «Звенигородского чина» и древних икон из села Кривое на Северной Двине. Из архива Г.И. Вздорнова (Москва)

История русского государственного и частного собирательства не смогла своевременно отметить одной замечательной юбилейной даты, и, пока еще не слишком поздно, мы позволим себе исправить это серьезное упущение. Такую смелость мы берем на себя потому, что эта дата является одновременно юбилейной и в истории разработки науки о древнерусском искусстве. Мы хотим напомнить русской читающей публике о двадцатипятилетней деятельности Григория Осиповича Чирикова в области реставрации и собирательства памятников древнерусской живописи.

Григорий Осипович родился 28 октября 1882 года. Отец его Осип Семенович, происходивший из крестьян с. Мстера Вязниковского уезда Владимирской губернии, уже по вековой традиции наследовал художественное ремесло своих предков и был известным в свое время иконописцем-реставратором¹. Под его руководством и приобрел свои первые познания и навыки в области иконописи и реставрации Григорий Осипович, приступивший к обучению отцовскому делу с семи лет. Через три года, будучи еще десятилетним мальчиком, он помогал уже отцу в его работах, а через пять лет, пятнадцатилетним юношей, исполнял ответственные поручения, дававшиеся ему отцом вне Москвы. Таким образом, 1897 год мы можем со всем основанием считать начальной датой самостоятельной деятельности Григория Осиповича.

Эпоха и среда, в пределах коих протекали детство и юность Григория Осиповича и складывалось его воспитание в области избранной им специальности, заслуживают быть отмеченными особо. 80-е и 90-е годы [XIX века] были временем усиленного интереса к национальной старине. Памятники русской древности изучались в основных чертах своего стиля не только в целях удовлетворения научной любознательности, но и в практических интересах применения этих стилистических основ к вновь возникающим созданиям художественного творчества. Такое повышенное внимание к древнерусскому искусству в русском обществе не могло не оказать влияния на среду иконописцев-реставраторов: «восстановление» владимирского Успенского собора², святой Софии Новгородской³, церкви Успения в Свяяжском Богородицком монастыре⁴, Благовещенского собора (94–95 год)⁵ потребовало непосредственного участия в работе специалистов иконописно-реставрационной техники и, таким образом, привело последних в живое соприкосновение с представителями науки и искусства, призванными от лица государственных учреждений и ученых обществ руководить делом реставрации. Правда, совместные усилия молодой русской археологической науки и веками накопленного технического опыта нашей иконописи, упавшей до ремесла, имели результатом лишь порчу надолго, а в иных случаях и навсегда, замечательных стенописей. Но живое общение научной теории и традиционной техники на почве практического их применения имело и свои благие результаты: пришлось приступить к проверке не только принципиальных взглядов на древнерусскую живопись, но и технических навыков реставрации, уцелевших от практики прошлого.

В этой атмосфере горячих обсуждений и споров, новых технических исканий и усовершенствований рос и готовился к работе юный Чириков, и воздух, которым дышал тогда будущий замечательный реставратор, имел, мне кажется, решающее значение для всей последующей его деятельности. Серьезное, принципиальное и глубокое отношение к работе над древними

памятниками, неостывающая воодушевленность и напряженное искательство лучшего и совершеннейшего познания составляют отличительные черты Григория Осиповича как работника в области своей специальности. Понять предмет до конца, проникнуть в его основы, построить свои достижения на усвоении главного, существеннейшего, с тем чтобы добиться прочных, исчерпывающих результатов, а не поверхностного, хотя бы и привлекательного, успеха – таковы руководящие начала реставрационной деятельности Чирикова.

Последнее обстоятельство станет, впрочем, еще более понятным, если вспомнить, что непосредственными учителями Григория Осиповича были лучшие специалисты того времени во всех отраслях иконописно-реставрационной практики. Помимо его выдающегося отца, с ним занимались: М.И. Цепков, учивший его рисовать с прорисей⁶, В.П. Гурьянов⁷, О.И. Фомичев⁸ и Е.О. Витюгов⁹ – виртуозы в области личного, доличного и палатного письма, А.В. Тюлин, преподававший технику реставрации, – сам искатель и новатор, давший немало ценных усовершенствований¹⁰, М.И. Дикарев, указывавший на художественный подход в деле расчистки древней иконописи¹¹, и, наконец, ныне маститый и еще здравствующий о. Исаак Носов, разжигавший в своем юном ученике искру любви к древнерусскому искусству в непогасимое пламя¹². Если прибавить к именам этих малоизвестных в широкой среде, но славных в своей области учителей еще одно мировое имя – нашего знаменитого византиниста, гордости русской науки Н.П. Кондакова, введшего Чирикова во время одной из своих поездок по Италии в научное познание исторических основ древнерусской живописи¹³, то едва ли приходится удивляться тому исключительному феномену, каким в области научно-художественной реставрации является Григорий Осипович. Словно в сказке «La Belle au bois dormant», все добрые феи собрались к колыбели новорождавшегося реставратора древнерусской иконописи, чтобы принести от своих талантов ценнейшие дары и, каждый [реставратор] по своей специальности, завещать ему богатства, приобретенные долгой практикой жизни. Немудрено, что любимец этих добрых фей, наследник сказочных богатств, стал подлинным властелином своей специальности, королем среди русских иконописцев-реставраторов.

Область владычества Григория Осиповича, действительно, своего рода королевство не только качественно, но и количественно. За последнюю четверть века нельзя указать ни одного выдающегося памятника древнерусской живописи, подвергнувшегося реставрации, которого бы не коснулась рука Чирикова. После работ в Свяжском Успенском монастыре, где Григорию Осиповичу выпало на долю под руководством своего отца и под наблюдением Д.В. Айналова (тогда – профессора Казанского университета) «возобновлять» фрески главного храма, он в течение двух лет был занят реставрацией икон Троицкой церкви Звенигородского монастыря¹⁴. 1901–1902 годы прошли за



Михаил Осипович Чириков с дочерьми о. Исаака Носова Елизаветой и Пелагеей. Москва, 1910



расчисткой икон Рогожского кладбища¹⁵, а в 1907 году была реставрирована замечательная Владимирская икона Божией Матери в деяниях (из Вологды)¹⁶, датируемая XVI веком*. В 1910 году императорская Археологическая комиссия¹⁷ привлекла Григория Осиповича к своим работам в качестве эксперта, и с этого времени для него началась пора непрерывных и долгих разъездов по всей России в те места, где Комиссия реставрировала какие-либо памятники древнерусской живописи. Как раз на эти же годы пало начало обширных реставрационных работ в Новгороде, возникших по инициативе местного Общества любителей древности и открывших

О. Исаак Носов в иконостасной и реставрационной мастерской М.О. и Г.О. Чириковых. Москва, начало XX века. Повседневная работа подобных мастерских (а наиболее известными были мастерские Г.О. Чирикова, В.П. Гурьянова, М.И. Дикарева, Н.М. Сафонова) остается слабо изученной. Чириковское предприятие выделялось, однако, интеллектуальной атмосферой, где нажива и прибыль нередко отступали на второй план ради более высокой цели. О. Исаак Носов, возможно, играл роль посредника в приобретении и «устройстве» старинных икон в богатые старообрядческие коллекции, а М.О. и Г.О. Чириковы дорожили прочными связями с Русским музеем в Петербурге, где их всегда ожидала работа по расчистке древних икон или заказ на новые поступления. Организуя Комиссию по сохранению и раскрытию древней живописи, И.Э. Грабарь пригласил именно Г.О. Чирикова, а не В.П. Гурьянова, хотя последний уже успел прославиться первой расчисткой «Троицы» Андрея Рублева и публикациями своих реставрационных работ

собою целую эру в истории изучения древней фрески и иконы¹⁸. На средства образованного и гуманного инженера и промышленника Л.И. Стальнова стала расчищаться стенопись церкви Феодора Стратилата (на Торговой стороне), принадлежащая кисти приезжего художника-грека Феофана (конец XIV века), ставшего впоследствии знаменитым¹⁹. Раскрытие стенописи было поручено тогда еще молодому П.И. Юкину, теперь тоже известному русскому реставратору²⁰, а общее техническое руководство – Григорию Осиповичу. Наряду с новгородскими работами Чирикову пришлось одновременно заниматься реставрацией двух выдающихся икон: Успения Божией Матери в Псково-Печерском монастыре и Тихвинской Божией Матери, находящейся в соборном храме мужского монастыря в г. Тихвине Новгородской губернии²¹. В 1911 году Григорий Осипович был приглашен к участию в расчистке икон лучшего в то время государственного собрания – Музея Александра III, где и руководил в последующие годы работами своих мастеров²². В том же году начались работы по реставрации иконостаса кремлевской церкви Спаса на Бору, приведшие к открытию прекрасной – рублевской круга – иконы Преображения, со слов Чирикова описанной впоследствии покойным П.П. Покрышкиным**²³. Одновременно Григорий Осипович принимал чрез своих мастеров участие и в раскрытии икон Новгородского древлехранилища, составившегося из памятников церковной старины, собранных Предварительным комитетом XV-го Всероссийского археологического съезда, имевшего место в Новгороде летом 1911 года***²⁴. В 1914 году Чириков

* [См.: *Чириков М.О.* Храмовая икона Владимирской церкви г. Вологды и ее реставрация. Издание М. и Г. Чириковых. М., 1908].

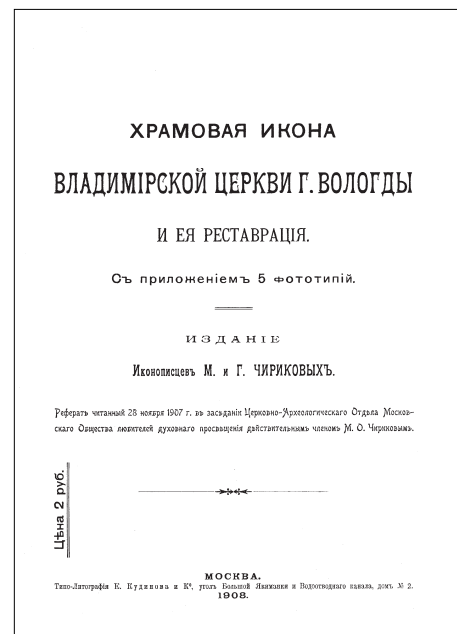
** Материалы по иконографии, изд. Комитетом попечительства о русской иконописи, I. Иконы московского придворного собора Спаса на Бору. СПб., 1913.

*** Следующий 1912 год ушел преимущественно на работы в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме, где было раскрыто и укреплено около 200 икон.

был привлечен к осуществлению сложного и обширного плана живописной реставрации московского Успенского собора, увидеть завершение которого предстоит лишь неопределенному будущему²⁵, и тогда же раскрыл замечательную Донскую икону Божией Матери, помещавшуюся в иконостасе кремлевского Благовещенского собора и являющуюся шедевром греко-русской иконописи второй половины XIV века²⁶.

Русская революция, сопровождавшаяся разрушением целого ряда художественных памятников и потому естественно выдвинувшая на первый план в деятельности Комиссариата Просвещения вопросы охраны старинных произведений искусства, была поводом к возникновению Всероссийской комиссии по раскрытию памятников древнерусской живописи. Вполне понятно, что в организации этой Комиссии и ведении ее работ Г.О. Чириков с самого же начала занял одно из руководящих мест²⁷. В кремлевской мастерской, наметившей к осуществлению широкий план раскрытия древнерусских икон, Чириков стал фактическим руководителем всего дела. И техническая, и хозяйственная часть были приняты им всецело на себя, и если вспомнить, как неимоверно трудно было в те тяжкие годы наладить именно материальную сторону всякой работы, станет ясно, какую героическую энергию и исключительную активность должен был проявить Григорий Осипович, чтобы достигнуть тех блестящих результатов, коими действительно увенчалась деятельность кремлевской мастерской. Руководя делом, Чириков успевал и сам непосредственно трудиться над раскрытием икон, избирая при этом на свою долю самые ответственные работы над наиболее выдающимися памятниками. Все эти работы отмечены высшею степенью мастерства, но кульминационным пунктом их можно считать раскрытие Владимирской иконы Божией Матери – древнего византийского оригинала Македонской эпохи, дошедшего до нас в виде комплекса дополняющих друг друга фрагментов XI, XIII, XV, XVI, XVIII и XIX веков. Возвращение этому наиболее почитаемому памятнику древней Руси его прежнего вида является делом не только виртуозного мастерства, но и подлинного художественного вдохновения²⁸.

Деятельность Всероссийской комиссии по раскрытию древнерусской живописи, распространившаяся из Кремля на Москву, а из Москвы на целый ряд древнейших памятников средней и северной России, потребовала от Чирикова продолжительных выездов в провинцию и работы на местах в качестве не только авторитетного эксперта, но и непосредственного участника в производстве реставрации. В течение пяти революционных лет (1918–1922) Григорий Осипович избородил старую Русь вдоль и поперек: Троице-Сергиева лавра, Звенигород, Владимир, Боголюбово, Волоколамск, Ярославль, Кашин, Пафнутьев-Боровский монастырь, Новгород, Псков, Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри, Старая Ладога и Гостинополье были посещаемы им, иногда неоднократно. Если прибавить к этому три длительные экспедиции, охватившие бассейны Волги и Северной Двины от Старицы до Рыбинска, от Москвы до Болгар и от Вологды до Архангельска с заездом в Сольвычегодск²⁹, получится картина напряженных и постоянных странствий, не дававших отдыха от очередной московской работы. Так как задачи поездок не ограничивались осмотром древних стенописей и икон для выяснения их состояния, но сопровождалась и изъятием наиболее ценных и угрожаемых памятников станковой живописи для помещения их в местные или столичные музеи, на долю Чирикова выпадало ответственное решение дальнейшей судьбы многих выдающихся русских икон. И летопись государственного собирательства должна с благодарностью



Храмовая икона Владимирской церкви г. Вологды и ее реставрация. Издание М. и Г. Чириковых. Москва, 1908. Икона, находящаяся ныне в Вологодском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, датируется 1549 годом. Получена на реставрацию в мастерской братьев М. и Г. Чириковых в Москве, расчищена в 1906–1907 годах. Большеформатное издание с прекрасными фототипическими таблицами, поднимающее авторитет художественно-иконописной мастерской Чириковых. Подзаголовок следующего содержания: «Реферат, читанный 28 ноября 1907 г. в заседании Церковно-археологического отдела Московского Общества любителей духовного просвещения действительным членом М. О. Чириковым»



Григорий Осипович Чириков и Михаил Иванович Тюлин за расчисткой «Богоматери Великой Панагии» (Оранты). Ярославль, 1924. Фото Мартина Винклера

что не осталось почти ни одного наиболее значительного памятника древнерусской живописи, которого Чириков не коснулся бы за годы своей работы или как эксперт, или как техник-реставратор, приходится признать, что в области сохранения и реставрации старых фресок и икон мы имеем в лице Григория Осиповича самого выдающегося и крупного деятеля, связавшего свое имя с целой замечательной эпохой. Когда мгновениями я схватываю в воображении пройденный Чириковым путь реставратора всероссийского масштаба, мне кажется, что свершил его не один человек, что пути этого хватило бы на нескольких и притом незаурядных по активности деятелей и что впоследствии такие работники, как Григорий Осипович, будут героями легенды.

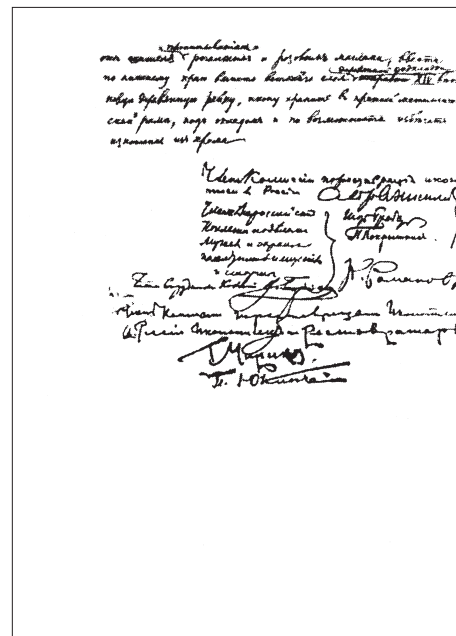
От своего отца и, более, от своих предков и земляков-мстеров Григорий Осипович наследовал традиционно и профессию антиквара иконописи. С давних пор ежегодно отправлялись из Мстеры иконники-офени совершать по селам и деревням свои иконные «полюдьа» и возвращались к весне с обильною добычей, влача с собою целые возы старинных икон. Из старых церквей, с колоколен и из церковных сторожек, чуланов и сараев извлекали они путем покупки и мены многочисленные памятники иконописи, обветшавшие, переписанные, измазанные, потравленные голубиным пометом. В Мстере уже производилась классификация, чинка и отбор этих наудачу набранных досок, и отсюда шли они на ярмарку, в магазины или прямо к старообрядцам в молельни. От личной опытности, степени понимания и от воспитания глаза отдельного антиквара зависело выбрать из этой массы искаженных, почерневших и часто фрагментарно лишь уцелевших икон подлинно ценные памятники живописи³². От его же такта и разумно понятых задач собирательства зависело и дальнейшее направление этих отборных памятников в государственные и частные собрания. Не только в начале XX века, когда собственно и началось собирание икон как произведений искусства, а не как предметов религиозного культа или материала церковной археоло-

отметить ряд превосходнейших произведений древней иконописи, обязанных Чирикову не только своим спасением, но и перемещением из церковных сараев, колоколен и прочих «хранилищ» в доступные широким кругам народа музейные собрания. Достаточно указать на такие первоклассные памятники, как три фрагмента деисусного чина из Звенигорода (Спас, Архангел и Апостол Павел)³⁰, царские врата с изображением Василия Великого en face на красном фоне, Pieta и Деисус из Дмитриевской церкви села Кривое Архангельской губ.³¹, чтобы имя Чирикова неизгладимо вошло в историю русского искусства. Учитывая же то,

гии, но даже и теперь еще частные и государственные коллекционеры плохо разбираются в подлинности икон, особенно не реставрированных, то есть не очищенных еще от покрывающей их грязи, прописей и почерневшей олифы. Еще и теперь коллекционеры иконописи — не говоря о начинающих собирателях, но имея в виду даже самые крупные имена в этой области, — нуждаются в «рекомендации» иконы, в том, чтобы памятник представлен был на продажу не только в расчищенном или достаточно ясном виде, но и был растолкован и комментирован с чисто материальной стороны. Надо иногда убеждать коллекционера, доказывая ему не только подлинность, но и значительность, оригинальность и индивидуальный акцент той или иной иконы как памятника живописи или иконографии, борясь с предвзятыми и ограниченными вкусами, словом — буквально воспитывать собирателя, подготавливать в нем серьезного, чуткого и тонко понимающего икону коллекционера.

Таким воспитателем пришлось быть Чирикову для русских собирателей и для официальных хранителей музеев, и потому история нашего иконного коллекционирования должна быть ему особенно признательна. Тем обстоятельством, что многие памятники иконописи вошли через частные собрания и музеи в обиход истории древнерусской живописи и стали известны широким массам, [мы] обязаны главным образом Григорию Осиповичу, его глубокому и проникновенному знанию русской иконы, его тонкому глазу, его многоопытности, его такту и, наконец, его способности жертвовать своими личными интересами во имя высших задач. Говоря последнее, я имею в виду умение Чирикова отрешаться в отдельных случаях от собственных материальных выгод в целях служения широко и просвещенно понятым задачам научной и художественной культуры. Не всякий собиратель и, еще чаще, не всякий музей может заплатить за покупаемый памятник достойную его сумму, и тогда от продающего требуется самопожертвование, если он хочет, чтобы памятник, по тем или иным бескорыстным и высшим соображениям, не скрылся в непроницаемых тайниках старообрядческой молельни, не скрылся за границу или просто не попал в ненадежные руки. В таких случаях, а они весьма многочисленны, Григорий Осипович всегда находил в себе силы отказаться от следуемой ему лично материальной выгоды и делал это свободно и легко, так как широко и просвещенно понятое служение России и ее художественной культуре было [его] истинным и органическим призванием. Для отношения Г.О. Чирикова к любимому делу не менее характерно и то обстоятельство, что ему не раз приходилось бескорыстно, совершенно пренебрегая материальной стороной, проявлять собственную инициативу в вопросах реставрации, чтобы преодолеть косность и равнодушие государственной власти: так, по личному почину им были расчищены фреска с изображением Одигитрии над входом церкви Спаса Преображения в Новгороде и часть стенописи Никольской церкви Гостинополья³³. Единственной формой участия в этой работе со стороны государства было разрешение Археологической комиссии на производство пробной расчистки.

Моя юбилейная памятка выросла бы в целую статью, если бы я вздумал перечислить хотя бы наиболее выдающиеся иконы, поступившие от Чирикова в частные и государственные собрания. Я ограничусь лишь краткими, наиболее характерными упоминаниями и укажу [на] главнейших русских коллекционеров, получавших иконы из рук Григория Осиповича в порядке хронологической последовательности, с которой следовало возникновение этих отношений. С 1903 года Чириков начинает продавать иконы старообрядческому священнику И.П. Носову, у которого в дальнейшем их переку-



Последняя страница Акта о проведенных реставрационных работах Комиссии по раскрытию памятников древней живописи во Владимире в июле—августе 1918 года с подписями участников осмотра фресок Дмитриевского и Успенского соборов, а также Боголюбской иконы Божией Матери. Акт подписан А.И. Анисимовым, И.Э. Грабарем, П.П. Покрышкиным, К.К. Романовым, В.Т. Георгиевским, Г.О. Чириковым и П.И. Юкиным. Из архива Г.И. Вздорнова (Москва)



Григорий Осипович Чириков и Петр Дмитриевич Барановский. Вторая северная экспедиция Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, сентябрь 1920. Крест указывает, что снимок сделан около церкви, но не представляется возможным уточнить местоположение и название этого храма

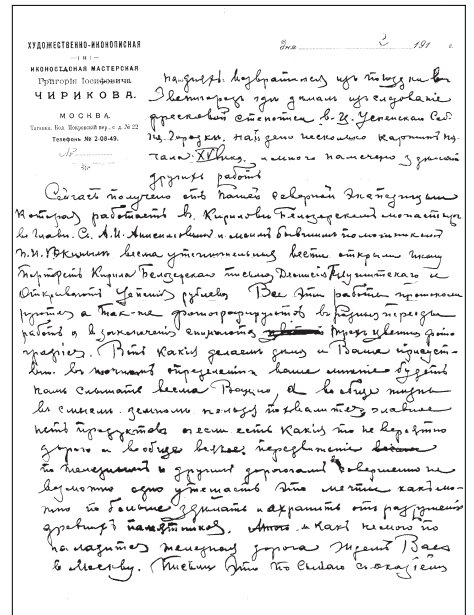
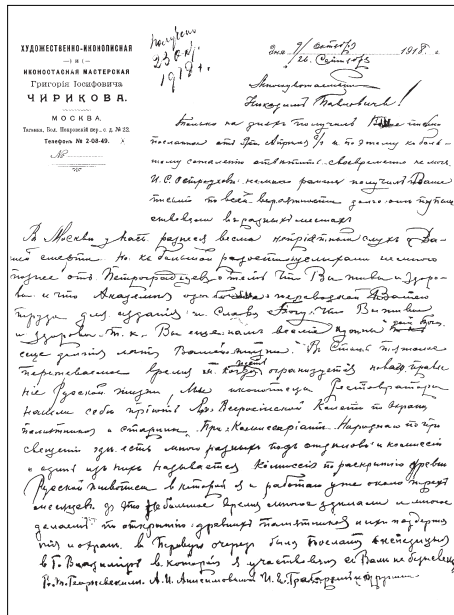
рейшего реставратора А.В. Тюлина³⁸, которому Рябушинский исключительно доверял, полагаясь, видимо, на его опытность больше, чем на собственный, хотя и очень чуткий глаз. В результате этой коллекционерской дипломатии в собрании С.П. Рябушинского нашли себе место все теперь известные иконы: Архангел Михаил (из поясного деисуса), Рождество Божией Матери и Одигитрия (с молитвою на полях), не раз привлекавшие потом ученое внимание специалистов и неоднократно описанные в отдельных статьях³⁹. В 1909 году Чириков познакомился с И.С. Остроуховым, и эта встреча будущего замечательного коллекционера иконописи⁴⁰ с тогда уже замечательным знатоком и реставратором иконы выросла впоследствии в прочный и дружеский союз. От Чирикова вошли в остроуховское собрание теперь особенно популярные среди широкой публики Снятие с креста и Положение во гроб⁴¹, не говоря о целом ряде других, не менее выдающихся и еще более древних икон. С 1910 года у Григория Осиповича возникают связи со старейшим из современных коллекционеров иконописи, Н.П. Лихачевым – основоположником русского коллекционирования иконы как произведения искусства, а не как объекта археологических изысканий⁴². Чириков с детских лет знал этого знаменитого русского собирателя через своего отца, реставрировавшего ему когда-то иконы. Теперь они встретились снова, и прежний мальчик мог уже не только учиться у выдающегося ученого, но и быть полезным ему советчиком в вопросах, касавшихся древнерусской живописи. Возобновившееся знакомство тогда же было закреплено приобретением в лихачевское собрание одной из самых известных икон – св. кн. Бориса и Глеба в рост – вещи новгородского происхождения (теперь в Русском музее)⁴³. В том же году стали приобретать у Чирикова иконы П.И. и В.А. Харитоненко, быть может, самые состоятельные, но и наименее подготовленные к собирательству из русских коллекционеров. Свое замечательное собрание они скрыли в своей усадебной церкви в Харьковской губернии⁴⁴. Поэтому мало кто даже из специалистов

пают другие собиратели: например, греческие Одигитрию (ныне в храме Успения на Апухтинке) и Спаса (ныне в Натальевке [у] Харитоненко), обе XIV века³⁴. С того же времени стали покупать у Г.О. антиквары братья Е.И. и Д.И. Силины³⁵ и выдающийся собиратель из старообрядческой среды Г.М. Прянишников³⁶. В 1904 году Чириков становится поставщиком петербургского Русского музея (бывш. имп. Александра III), отношения с которым еще более укрепляются у него с момента организации там систематических работ по укреплению и реставрации икон, о чем я уже говорил выше. Из наиболее прославленных столичных собирателей первым (с 1908 года) стал покупать у Чирикова С.П. Рябушинский³⁷. Покупки эти производились, однако, не непосредственно, а чрез ста-

знает поступившие туда от Чирикова иконы Иерусалимской Божией Матери (большая вещь XIV века) [или] Архангела Михаила (поясная греческой работы)⁴⁵. В 1911 году Григорий Осипович познакомился с В. М. Васнецовым и помогал ему в собирании памятников иконописи⁴⁶, а на следующий год судьба свела его с интереснейшим русским коллекционером – Варварой Николовной Ханенко, теперь покойной⁴⁷. Наделенная очень тонким чутьем, но крайне недоверчивая и своенравная, привнесшая в коллекционирование некоторые утонченные приемы женской истерии, В.Н. много покупала у Чирикова, и Киев должен теперь благодарить их обоих за такие прекрасные вещи, как Тайная вечеря и Усекновение главы Иоанна Предтечи (из ряда вышеупомянутых Страстей остроуховского собрания)⁴⁸ и царские врата со святителями на зеленом фоне новгородской школы XV века⁴⁹. С самым молодым из среды выдающихся русских коллекционеров, но обещавшим стать, быть может, самым крупным и последовательным представителем чистого, систематического и широко поставленного собирательства А.В. Морозовым Чириков встретился в 1911 году. Наследовав от родителей-старообрядцев небольшое, но ценное собрание икон, А.В. Морозов положил его в основу своего собирательства как малое зерно обширной галереи иконописи, долженствовавшей представить в избранных, но многочисленных образцах все эпохи и течения древнерусской живописи⁵⁰. К сожалению, коллекционеру-энтузиасту не удалось осуществить своего грандиозного плана, и революция катастрофически пресекла рост этого исключительного собрания. Из многих икон, поступивших от Чирикова в морозовское собрание, достаточно указать хотя бы на одно новгородское Умиление XV века⁵¹, чтобы оценить результаты личных связей Г.О. с А.В. Морозовым.

Список моих «упоминаний» далеко еще не исчерпан. Но и его достаточно, чтобы показать, что только серьезная, обширная и обстоятельная статья, сопровождаемая целым каталогом произведений древнерусской живописи, могла бы исчерпать поставленную мною тему. Количество памятников, прошедших через руки Г.О. Чирикова как реставратора, как эксперта и как антиквара, исчисляется сотнями, если иметь в виду хотя бы только такие, которые вошли уже или неминуемо войдут в историю русского искусства. Многие из них представляют крупные вехи на пути этой истории, и говорить о Чирикове значило бы писать целую главу из истории русских художественных открытий на протяжении четверти века. Эту блестящую эпоху открытий нельзя отделить от Григория Осиповича, ибо роль его в ней слишком значительна и центральна. Будем надеяться, что историки русского искусства выполнят в отношении Г.О. Чирикова и этот долг.

Ярославль
15—III—23
А. Анисимов



Письмо Г.О. Чирикова Н.П. Кондакову (из Москвы в Софию). 26 сентября/6 октября 1918 года. Литературный архив Чешской Академии наук и искусств в Праге. Две страницы письма на бланке Художественно-иконописной и иконостасной мастерской Григория Иосифовича Чирикова (Москва, Таганка, Большой Покровский пер., собственный дом № 22). Письмо имеет пометку Н.П. Кондакова: «Получено 23 окт. 1918 г.» Г.О. Чириков сообщает о находке в Успенском соборе на Городке в Звенигороде так называемого «Звенигородского чина» начала XV века письма Андрея Рублева и о расчистке А.И. Анисимовым и П.И. Юкиным в Кирилло-Белозерском монастыре портретной иконы преподобного Кирилла письма Дионисия Глушицкого и большой иконы «Успение Богородицы», первоначально приписывавшейся Рублеву, но позже датированной 1497 годом. В том же письме Г.О. Чириков сообщает: «Мы, иконописцы-реставраторы, нашли себе приют во Всероссийской Коллегии по охране памятников [искусства] и старины при Комиссариате народного просвещения, где есть много разных подотделов и комиссий, и одна из них называется Комиссия по раскрытию древнерусской живописи, в которой я и работаю уже около трех месяцев»

- 1 Год рождения неизвестен. Умер 5 августа 1903 года. См.: *Троицкий Н.* Новосильская икона св. Николая «доброе». – *Светильник*, 1915, № 9–12, с. 75, примеч. 1. Хорошее представление об О.С. Чирикове-иконописце дают его подписные и датированные иконы, хранящиеся в Эрмитаже: *Побединская А.Г., Уханова И.Н.* Произведения мастеров художников М.И. Дикарева и О.С. Чирикова в собрании Эрмитажа. – В кн.: *Культура и искусство России XIX века. Новые материалы и исследования. Сборник статей.* Л., 1985, с. 159–163; *Косцова В.С., Побединская А.С.* Русские иконы XVI – начала XX века с надписями и датами. Каталог выставки. Л., 1990, см. по указателю на с. 67.
- 2 В 1881–1884 годах. См.: *Виноградов А.И.* История кафедрального Успенского собора в губ. гор. Владимире. Изд. 3-е. Владимир, 1905, с. 47–50, 92–99; *Его же.* Воспоминания (на память детям). Владимир на Клязьме, 1915, с. 93–103.
- 3 В 1893–1900 годах. См.: Обсуждение проекта стеной росписи новгородского Софийского собора. СПб., 1897 (Материалы по археологии России, 21).
- 4 *Айналов Д.В.* Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свяжском мужском Богородицком монастыре. – *Древности. Труды Московского Археологического общества*, т. XXI, вып. 1. М., 1906, с. 1–38. О последствиях поновления собора в 1899–1900 годах см.: *Кочетков И.А.* Росписи Успенского собора Свяжска. Реставрация и исследование. – В кн.: *Древнерусское искусство. Мону­ментальная живопись XI–XVII вв.* М., 1980, с. 376–378.
- 5 *Успенский А.И.* Фрески паперти Благовещенского собора в Москве. – *Золотое руно*, 1906, № 7–9, с. 33–45; *Его же.* Стенопись Благовещенского собора в Москве (по поводу реставрации 1884 года). – *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского Археологического общества*, т. III. М., 1909, Протоколы, с. 153–177. Специального отчета о поновлении Благовещенского собора в 1894–1895 годах нет. Все четыре упомянутые А.И. Анисимовым «реставрации» были произведены артелью палехского иконописца Н.М. Сафонова.
- 6 Цепков Михаил Иванович (1860 – ?) – иконописец, родом из Мстеры, около 1886 года поступил в мастерскую О.С. Чирикова, находившуюся на Большой Андрониевской улице в Рогожской части Москвы. С 1888 года – учитель иконописной школы в Мстере. См. о нем: *Илларионов В.* Иконописцы-суздальцы. (Поездка в сс. Мстеру, Холуй и Палех). – *Русское обозрение*, 1895, март, с. 191.
- 7 Василий Павлович Гурьянов (1866–1920) – иконописец и реставратор. Получил известность своей расчисткой «Троицы» Андрея Рублева в Троице-Сергиевой лавре в 1905 году. См.: *Гурьянов В.П.* Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация. – *Московская старина. Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии*, т. III, вып. 2. М., 1906, с. 37–43 (отд. изд.: М., 1906). Как и всякий другой иконописец, В.П. Гурьянов обладал обширным собранием «переводов» и собственно икон, эта коллекция известна по публикации: *Успенский А.* Переводы с древних икон из собрания В.П. Гурьянова. – *Московские церковные ведомости*, 1902, № 11, 15, 16/17, 35–38 и 41 (страницы не указываю). Отд. изд.: *Успенский А.* Переводы с древних икон, собранные
- В.П. Гурьяновым. М., 1902. Был поставщиком императорского двора и пользовался на этой почве большим влиянием в среде других иконописцев.
- 8 Сведения не найдены.
- 9 Сведения не найдены.
- 10 См. о нем в примеч. 38.
- 11 Дикарев Михаил Иванович. Биографических сведений нет. Об иконах его работы см.: *Побединская А.Г., Уханова И.Н.* Произведения мастеров художников М.И. Дикарева и О.С. Чирикова в собрании Эрмитажа, с. 151–159; *Косцова В.С., Побединская А.Г.* Русские иконы XVI – начала XX века с надписями и датами. Каталог выставки. см. по указателю на с. 66.
- 12 Носов Исаак (Исаакий) Павлович (1847–1940) – старообрядческий священник (протоиерей), собиратель и торговец иконами и древним шитьем. Экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года, на которой было представлено семнадцать вещей из его собрания. См.: *Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году...* М., 1913, отд. I, № 56, 62, 76, 97, 99, 120, 124, 132–135; отд. III, № 9; отд. IV, № 136, 143, 145, 162 и 178.
- 13 Кондаков Никодим Павлович (1844–1925) высоко ставил не только реставрационный талант Г.О. Чирикова, но и его способность почти безошибочно распознавать эпохи и стили в мало еще тогда изученной русской иконописи, а заодно – его исключительную осведомленность в области иконографии. Готовя двухтомное издание «Иконография Богоматери» (СПб/Пг., 1914–1915) и намереваясь также написать большой очерк о русской иконе, он постоянно общался с Г.О. Чириковым и, действительно, предоставил ему возможность совместного путешествия по Италии в 1911 году. См. об этом: *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., изд-во Московского университета, 1985, с. 82 (сведения из письма Н.П. Кондакова к А.И. Соболевскому от 28 июня 1911 года). Известно также о переписке Г.О. Чирикова с Н.П. Кондаковым после эмиграции последнего в Чехословакию, куда Г.О. Чириков сообщал, в частности, о расчистке в 1918 году иконы XII века «Богоматерь Боголюбская» (*Кондаков Н.П.* Русская икона, III. Текст, часть 1. Прага, 1931, с. 39). См. также: *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000, с. 227–228, 232–234.
- 14 Речь идет об иконах, находившихся в надвратной Троицкой церкви Савво-Сторожевского монастыря в подмосковном Звенигороде, построенной в середине XVII века.
- 15 Сведения не найдены.
- 16 Богоматерь Владимирская с праздниками, 1549 год. Ныне находится в Вологодском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, ранее принадлежала Владимирской церкви в Вологде. Имеется печатный отчет о реставрации: *Чириков М.О.* Храмовая икона Владимирской церкви г. Вологды и ее реставрация. Изд. М. и Г. Чириковых. М., 1908. Новейшие сведения о памятнике: *Живопись вологодских земель XIV–XVIII веков.* Каталог выставки.

М., 1976, № 47; Рыбаков А.А. Вологодская икона. М., 1995, табл. 60, 61, каталог, № 60/61. Двумя годами ранее М. и Г. Чириковы реставрировали еще одну икону из Вологодской губернии, отчет о работах над которой был также опубликован: Чириков М.О. О реставрации древней иконы «Спас Ярое Око» из Воскресенской Расловской церкви Грязовецкого уезда Вологодской губернии. М., 1905.

17 Существовала с 1859 по 1918 год. Первоначальная цель этого государственного учреждения заключалась в наблюдении за раскопками и собирании древностей. Но уже в конце XIX века Комиссия вела обширные архитектурные исследования, а затем на нее были возложены обязанности по сохранению и реставрации памятников архитектуры и монументальной живописи. В связи с этим Археологическая комиссия стала систематически публиковать сборники «Вопросы реставрации» (с 1901 по 1918 год вышло девятнадцать таких сборников).

18 Новгородское общество любителей древности основано 24 ноября 1893 года (дата утверждения устава) и официально открыто 17 января 1894 года. Его деятельность протекала параллельно с деятельностью другого научного учреждения – Церковно-археологического общества, возникшего, правда, десять лет спустя (1913). В 1910–1911 годах, накануне открытия в Новгороде XV Всероссийского археологического съезда, задачи и цели этих двух Обществ совпали, что не привело к их слиянию. Общество любителей древности наиболее активно действовало с 1908 года, когда вышел первый сборник его трудов (последний, девятый, выпуск был издан в 1928 году). Об этом Обществе см.: Гордиенко Э.А. История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи. – Музей, 1. М., 1980, с. 164–166.

19 Стальнов Леонид Иоакимович (ум. 1919) – почетный член Общества любителей древности. Выбор для расчистки фресок XIV века в церкви Феодора Стратилата, а не Спаса Преображения на Ильинской улице, как это предполагалось вначале, объясняется, вероятно, тем, что Л.И. Стальнов жил в приходе именно Феодора Стратилата. На расчистку им было пожертвовано пять тысяч рублей (архив Новгородского музея, фонд НОЛД, № 1929). Стенопись расчищена в 1910–1912 годах. Принадлежность фресок в церкви Феодора Стратилата кисти Феофана Грека, на чем настаивал А.И. Анисимов, была отвергнута позже всеми исследователями древнерусского искусства.

20 Юкин Павел Иванович (1885–1945), родом из Мстеры, учился иконописно-реставрационному делу у А.И. Цепкова. С 1904 по 1908 год работал в московской мастерской братьев М.О. и Г.О. Чириковых. Расчистка фресок в церкви св. Феодора была первой крупной самостоятельной работой П.И. Юкина.

21 «Богоматерь Тихвинская» датировалась около 1383 года. О реставрации см.: Известия имп. Археологической комиссии, 28. (Вопросы реставрации, 2). СПб., 1908, с. 90. Во время Второй мировой войны была вывезена немцами в Псков, затем в Ригу и Регенсбург, а в 1949 году в Нью-Йорк и Чикаго, возвращена в Тихвин в 2004 году. См.: Jaaskinen A. The Icon of the Virgin of Tikhvin. A Study of the Tikhvin Monastery Palladium in the Hodegetria Tradition. Helsinki, 1976.

22 В действительности начало этих работ приходится, кажется, не на 1911, а на 1910 год, когда Г.О. Чириков и его помощники в

течение трех месяцев расчистили около сорока икон (Нерадовский П.И. Из жизни художника. Л., 1965, с. 138–139; см. также: В[рангель] Н. Художественная жизнь Петербурга. Музеи. – Аполлон, 1910, № 11, с. 31–32). Но обычной практикой была не посылка Г.О. Чириковым своих мастеров в Петербург, а посылка икон для их реставрации в Москву. В дальнейшем необходимость обращаться к услугам Г.О. Чирикова отпала, так как Русский музей учредил штатную должность реставратора древнерусской живописи, которую занял выдающийся мастер – Николай Иванович Брягин (1885–1933, работал в Русском музее с 1913 по 1920 год).

23 Имя Петра Петровича Покрышкина (1870–1922), штатного архитектора-реставратора имп. Археологической комиссии, связано, естественно, больше с Петербургом/Петроградом, чем с Москвой. Поскольку, однако, церковь Спаса на Бору входила в обширный комплекс императорского Большого Кремлевского дворца, работы по ее реставрации, являвшиеся одной из частных мер по обновлению Кремля к 300-летию дома Романовых, были поручены официальному столичному учреждению, а не Московскому Археологическому обществу. О проведенной здесь в 1911–1912 годах реставрации и о расчистке «Преображения» в частности см.: Анисимов А. Реставрация иконостаса церкви Спаса на Бору. – Русские ведомости. 1912, № 34 (11 февраля), с. 4; Покрышкин П.П. Иконы московского придворного собора Спаса на Бору, I. Иконы, писанные ранее начала XVII века. СПб., 1913 (Материалы по иконографии, издаваемые... Комитетом попечительства о русской иконописи, № 1), с. 9–11, табл. I–VI.

24 Новгородское епархиальное древлехранилище возникло из икон, собранных в 1910 и 1911 годах А.И. Анисимовым и сопровождавшим его П.И. Юкиным в церквях Новгорода и Новгородской епархии. Наиболее значительными поступлениями были две исторические иконы из местной церкви Николы Кочанова («Молящиеся новгородцы» и «Битва новгородцев с суздальцами»), серия таблетьек из собора св. Софии, житийная икона Варлаама Хутынского XVI века из Боровичей. Две первые из названных икон и житийный образ Варлаама Хутынского три года спустя были опубликованы А.И. Анисимовым в журнале «София» (1914, № 3, с. 9–28 и № 5, с. 5–21) и в «Трудах Новгородского церковно-археологического общества» (т. I. Новгород, 1914, с. 148–158). Расчистку всех этих икон вел П.И. Юкин. Подробнее см.: Гордиенко Э.А. История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи, с. 165.

25 Подготовительные работы по расчистке стенописи Успенского собора начались еще в 1913 году, когда происходил и конкурсный отбор мастеров. Основная реставрация началась в 1914 году и продолжалась вплоть до 1917 года, причем наряду с фресками XVII века раскрывались и древние иконы. В 1915 году Г.О. Чириков расчистил здесь монументальную икону «Митрополит Алексий с житием», вышедшую, вероятно, из мастерской Дионисия. См. об этом: Качалова И.Я. История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора. – Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985, с. 176–179.

26 Отчет о реставрации «Богоматери Донской» опубликован: Остроухов И. Доклад о реставрации Донской иконы Божией Матери (XIV в.) в Московском Благовещенском соборе. – Известия имп. Археологической комиссии, 61. (Вопросы реставрации, 17). Пг., 1916, с. 200–202.

27 См.: *Вздорнов Г.И.* Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (в настоящем издании, с. 62, 67 и др.).

28 Специально о расчистке Г.О. Чириковым «Богоматери Владимирской», реставрация которой и по сей день остается образцом научного раскрытия памятника древнерусской иконописи, см.: *Анисимов А.И.* История Владимирской иконы в свете реставрации. – Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАН ИОН, II. М., 1928, с. 92–107.

29 Две волжские экспедиции состоялись в мае–июне и августе–сентябре 1919 года, а северная экспедиция – в августе–сентябре 1920-го. Наиболее представительной была первая волжская экспедиция, в состав которой входило двенадцать человек (И.Э. Грабарь, Г.О. Чириков, Н.Д. Протасов, Н.Н. Померанцев, представитель Музейного отдела Главнауки С.А. Детинов, архитекторы И.В. Рыльский, И.Е. Бондаренко, Т.Г. Трапезников, Н.К. Жуков, Н.В. Марковников, И.И. Дюмулен, фотограф А.В. Лядов). Более подробно о них см.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. М., 1966, с. 233 и сл. (раздел «Письма И.Э. Грабаря из экспедиций» с комментариями О.И. Подобедовой); *Вздорнов Г.И.* Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (в настоящем издании, с. 67–70).

30 Обстоятельства находки звенигородского чина (найжены в сарае при Успенском соборе на Городке под грудой дров) были в свое время сообщены И.Э. Грабарем в его обширной статье о творчестве Андрея Рублева (*Грабарь И.* О древнерусском искусстве, с. 192).

31 Царские врата XIII века с изображениями Благовещения (в навершии) и святителей Иоанна Златоуста (утрачено) и Василия Великого, а также икона «Христос во гробе» XIV века и трехчастный деисус (Христос на троне, Богоматерь и Иоанн Богослов) были обнаружены 15 сентября 1920 года северной экспедицией Музейного отдела Наркомпроса. См. выписку Н.Н. Померанцева из экспедиционного дневника: ОР ГТГ, ф. 67, № 576, л. 1–4. Новейшие сведения об этих иконах см. в издании: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1993, № 85–88.

32 Своеобразный промысел офеней-иконников возник из мелкой торговли вразнос различными товарами. Имеются сведения о закупке у офеней икон целыми возами уже в 40-х годах XIX века (*Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, примеч. 69 на с. 290). Вторая половина XIX и начало XX столетия ознаменовались еще большим ростом собирания икон мастерскими офенями, а одновременно и отдельными иконниками-реставраторами, не желавшими терять проценты на перекупке изначальных партий товара (из этих последних назову, в частности, Е.И. Брягина и Ф.А. Каликина). По сообщению П.И. Юкина, учившегося иконному делу в Мстере в 1902–1903 годах, хозяин мастерской А.И. Цепков покупал собранные офенями иконы возом в расчете на то, что на 40–50 плохих икон будет до 10–12 старых и ценных, и в случае удачи даже запивал от радости (ОР ГТГ, ф. 4, № 813, л. 5 об.).

33 Фреска с изображением Богоматери Одигитрии в нише на внешней западной стене церкви Спаса Преображения

в Новгороде, датирующаяся концом XIV века, была частично раскрыта Г.О. Чириковым в 1913 году. Выборочная расчистка фресок в Гостинополье произведена им осенью 1914 года. См.: *Анисимов А.* Новооткрытые фрески Новгорода. – Старые годы, 1913, декабрь, с. 54; *Репников Н.* Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. – Известия Комитета изучения древнерусской живописи, I. Пг., 1921, примеч. 1 на с. 17; *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 261.

34 Об Исаакии Носове см. примеч. 17. Его личная коллекция перешла позднее к Михаилу Ивановичу Тюлину (сведения получены от близких родственников последнего). Упомянутая греческая «Одигитрия» перешла от И.П. Носова к братьям А.И. и И.И. Новиковым, которыми была помещена в старообрядческую церковь Успения на Апухтинке, а затем поступила в Третьяковскую галерею. В каталоге галереи неверно определена как новгородская, правда, со знаком вопроса и с указанием на греческие черты стиля (*Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи в Гос. Третьяковской галерее, I. М., 1963, № 19, ил. 55). Более правильную оценку иконы («написанной, по всей вероятности, византийским мастером XIV столетия») дал еще до революции П.П. Муратов: Обзор печати. Старообрядческое искусство. – Слово Церкви, 1915, № 38, от 20 сентября, с. 881 (из перепечатанной статьи П.П. Муратова «Художественные заметки», опубликованной в газете «Русские ведомости»).

35 Силины Евгений Иванович (1872–1928) и Дмитрий Иванович (даты жизни не установлены) – владельцы двух самостоятельных магазинов по продаже и покупке икон, крестов и других церковных вещей, находившихся на Никольской улице в Москве. В первые годы после революции Е.И. Силин был сотрудником Музейного отдела Главнауки, а с 1921 года – научным сотрудником Отдела религиозного быта Гос. Исторического музея (в частности – заведующим музеем-собором Василия Блаженного с 1923 по 1928 год).

36 Прянишников Григорий Матвеевич (1859–1915) – городецкий купец, любитель и собиратель церковной старины. Многие вещи из его коллекции после революции поступили в Нижегородский областной художественный музей.

37 Рябушинский Степан Павлович (1879–1943) – один из крупнейших промышленных и финансовых деятелей дореволюционной России, соиздатель газеты «Утро России» и старообрядческого журнала «Церковь», коллекционер. Его собрание икон было широко представлено на выставке 1913 года, в предисловии к каталогу которой сообщается, что «ученый археолог» С.П. Рябушинский является одним из составителей этого каталога (Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых. М., 1913). После революции выехал за границу, обосновался в Италии. Опубликовал несколько ценных работ о реставрации иконописи, в которых попутно сообщил сведения о собственной коллекции и о сотрудничавших с ним реставраторах-иконниках. См.: *Рябушинский С.П.* О реставрации и сохранении древних икон. – Церковь. Старообрядческий церковно-общественный журнал, 1908, № 50, с. 1071–1075; *Его же.* Заметки о реставрации икон. – *Seminarium Kondakovianum*, IV. Prague, 1931, с. 289–295 (статья написана в 1929 году в Милане).

38 Тюлин Алексей Васильевич (?–1918) – один из представителей многочисленного семейства реставраторов-иконочников из Мстеры. Консультант, поставщик и руководитель частной мастерской по расчистке древних икон, принадлежавшей С.П. Рябушинскому и находившейся в его доме на Малой Никитской в Москве. В 1918 году работал в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, руководимой И.Э. Грабарем. О нем и его сыне Александре Алексеевиче Тюлине (1883–1920), также работавшем у С.П. Рябушинского и в Комиссии И.Э. Грабаря, см.: *Рябушинский С.П.* Заметки о реставрации икон, с. 290; *Грабарь И.* Александр Алексеевич Тюлин. – *Художественная жизнь*, 1920, № 2, с. 43–44.

39 Речь идет о трех иконах, хранящихся ныне в Третьяковской галерее. См.: *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи, I, № 22 («Архангел Михаил»), 16 («Рождество Богоматери») и 301 («Одигитрия»). Все они еще до революции были изданы в специальных статьях: *Сычев Н.П.* Икона Архангела Михаила из собрания С.П. Рябушинского. – *Русская икона*, 2. СПб., 1914, с. 99–109, табл.; *Мацулевич Л.А.* Две иконы Рождества Богоматери. – Там же, 3. СПб., 1914, с. 169–171, табл.; *Рябушинский С.* Икона Божией Матери («Одигитрии Смоленской»). – *Церковь. Старообрядческий церковно-общественный журнал*, 1913, № 30, с. 713–714, ил. на с. 715; *Его же.* Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. М., 1913; *Соболевский А.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П. Рябушинского. – *Русская икона*, 2, с. 110–113, ил.; *Айналов Д.В.* Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. – *Библиографическая летопись*, I. [СПб.], 1914, раздел «Критика и библиография», с. 34–36 (рец. на публикацию С.П. Рябушинского). В новейших изданиях эти три иконы датируются и определяются следующим образом: «Архангел Михаил» – конец XIV века, Новгород, «Рождество Богоматери» – первая половина либо середина XIV века, Новгород, «Одигитрия Смоленская» – конец XIV – начало XV века, вологодский Север. См.: *Смирнова Э.С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века, № 23; *Вздорнов Г.И.* Вологодские иконы XIV–XV веков. – *Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей*, 30. М., 1975, с. 136–138. Авторы последнего каталога икон Третьяковской галереи в целом принимают датировки и происхождение двух икон, предложенные В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой, а «Одигитрию» датируют второй половиной XIII века и приписывают среднерусской художественной мастерской (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. I. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1993, № 50). Общий обзор коллекции С. П. Рябушинского см.: *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – *Русская икона*, 2, с. 115–142; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Там же, 3. СПб., 1914, с. 181–197.

40 Остроухов Илья Семенович (1858–1929) – художник, коллекционер, общественный деятель. Владелец музея в Москве, помещавшегося в его собственном доме в Малом Трубниковском переулке (ныне здание принадлежит Литературному музею), в котором были собраны первоклассные произведения русской и западноевропейской живописи. Если с С.П. Рябушинским сотрудничали отец и сын Тюлины, то И.С. Остроухов пользовался

услугами Е.И. Брягина. Специально об иконописной части остроуховского собрания см.: *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, с. 115–142; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, с. 181–192; *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914; *Грищенко А.* Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, с. 153–171; *Среди коллекционеров*. 1921, № 4 (июнь), с. 1–10 (статьи П.П. Муратова, И.Э. Грабаря и Н.М. Щекотова); *Щербатов С.* Художник в ушедшей России, с. 202–204 и 207–209, 211–212; *Овсянникова С.А.* Частное коллекционирование в России в пореформенную эпоху (1861–1917 гг.). – В кн.: *Очерки истории музейного дела в России*, 11. М., 1960, с. 108–110; *Яковлев В.Н.* Художники, реставраторы, антиквары. Л., 1966, с. 145–147.

41 Эти две иконы (как, впрочем, и все другие произведения древнерусской живописи из собрания И.С. Остроухова) перешли затем в Третьяковскую галерею. Происхождение точно не установлено (скорее всего, они вывезены из Вологды). Датируются концом XV века. См. о них: *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1983, с. 70–71 и 245–246, ил. 66. Жулническая история покупки этих икон в числе пяти других (они попали в собрания В.Н. Ханенко в Киеве и А.В. Морозова в Москве) изложена И.Э. Грабарем и П.И. Нерадовским: *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. М.–Л., 1937, с. 256–257; *Нерадовский П.И.* Из жизни художника. Л., 1965, с. 140–141 (факт подтверждается документами из архивов В.Н. Ханенко и И.С. Остроухова).

42 Лихачев Николай Петрович (1862–1936) – выдающийся ученый-историк, палеограф, искусствовед, специалист по дипломатике, генеалогии, геральдике, сфрагистике и другим вспомогательным историческим дисциплинам. Собирает икон, рукописей, печатей. Огромная коллекция русских, византийских и поствизантийских икон была им в 1913 году продана Русскому музею имени Александра III. Специально о собрании икон см. также: *Пунин Н.* Заметки об иконах из собрания Н.П. Лихачева. – *Русская икона*, 1. СПб., 1914, с. 21–47; Из коллекций Н.П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993, с. 77–126 и 128–194 (авторы этих двух разделов Ю.А. Пятницкий и Т.Б. Вилинбахова). О Н.П. Лихачеве в целом см.: *Соболевский А., Карский К., Перетц В., Платонов С.* Записка об ученых трудах Н.П. Лихачева. – *Известия Академии наук*, 6 серия, т. 19, № 18, 1925, с. 844–849, на с. 849–859 «Список ученых трудов Н.П. Лихачева» (эта коллективная публикация была предпринята на предмет избрания Н.П. Лихачева в члены Академии наук СССР); *Климанов Л.Г.* Ученый и коллекционер, «известный всей России, еще более – Европы». – *Репрессированная наука*. Л., 1991, с. 424–441; *Бенешевич В.Н.* Николай Петрович Лихачев (некролог). – Там же, с. 441–443; Из коллекций Н.П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993 (исчерпывающая на сегодня публикация по Н.П. Лихачеву); Н.П. Лихачев: Византиноведение в рукописном наследии ученого. – *Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге*. Под ред. И.П. Медведева. СПб., 1995, с. 181–212.

43 По данным Русского музея, расчистка этой иконы произведена в 1908 году в московской мастерской братьев Чириковых (Гос. Русский музей. Икона Борис и Глеб. Сост. С.И. Голубев и В.К. Лаурина. Л., 1987). Куплена Н.П. Лихачевым у Г.О. Чирикова

в 1910 году, то есть именно тогда, когда, по свидетельству А.И. Анисимова, возобновились их деловые связи; это подтверждается письмом Н.П. Лихачева к И.С. Остроухову от 25 ноября 1910 года (ОР ГТГ, ф. 10, № 3514, л. 1–1 об.), где Н.П. Лихачев жалуется на «заделывание» Чириковыми продаваемых ими икон, а в частности «Бориса и Глеба». Вскоре после этой покупки, а точнее после поступления иконы в Русский музей в составе всей лихачевской коллекции, она возбудила всеобщий интерес и была опубликована хранителем музея П.И. Нерадовским (*Нерадовский П.И.* «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева. – Русская икона, 1. СПб., 1914, с. 63–78). Первоначальное предположение о новгородском происхождении иконы отвергнуто впоследствии всеми исследователями: считается, что это памятник среднерусского искусства первой половины XIV века.

44 Харитоненко Павел Иванович (1852–1914) и Вера Андреевна – миллионер-сахарозаводчик и его жена, коллекционеры. В своем имении Натальевка Харьковской губернии (неподалеку от ст. Гуты) ими по проекту А.В. Щусева и под его непосредственным наблюдением была выстроена в формах древней русской архитектуры церковь, расписанная в духе Нередицы и Ферапонтова художником А.И. Савиновым и усиленно наполнявшаяся затем древними иконами. См.: Натальевка (Харьковской губ. Богодуховского уезда им[ение] П.И. Харитоненко). – Столица и усадьба, № 32, 15 апреля 1915, с. 4–9 (общая стоимость старых икон в церкви равнялась 150 000 рублей). О П.И. и В.А. Харитоненко и о Натальевке см. также: *Щербатов С.* Художник в ушедшей России, с. 45–47; *Нерадовский П.И.* Из жизни художника, с. 96, 133–134; *Коненков С.Т.* Мой век. М., 1971, с. 188.

45 Не установлено.

46 Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926). Отдав в своем творчестве немало времени, сил и таланта церковным росписям, В.М. Васнецов, естественно, проявлял интерес и к древнерусской живописи. Какие именно иконы из васнецовского собрания идут от Г.О. Чирикова, сказать нелегко, но очевидно, что еще до встречи с ним В.М. Васнецов успел сформировать значительную часть своей коллекции. На выставке в Академии художеств в январе 1912 года, приуроченной к Всероссийскому съезду художников, им были выставлены 44 иконы, иными словами, около половины всего иконного отдела выставки. См.: *Георгиевский В.Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912, т. III. Пг., [1915], с. 163–168. После смерти В.М. Васнецова в его собрании было зарегистрировано 200 икон (ОР ГТГ, ф. 68, № 147, л. 8 об.). Отдельные вещи перешли затем в частные руки (например, в собрание Н.В. Кузьмина и Т.В. Мавриной или П.Д. Корина), а оставшиеся составляют ныне собственность Дома-музея В. М. Васнецова (Москва). См. также: *Щербатов С.* Художник в ушедшей России, с. 57–58.

47 Ханенко Варвара Николовна (1857–1922) – жена крупного промышленного и финансового деятеля, члена Государственного Совета Богдана Ивановича Ханенко (1848–1917). В своем киевском особняке Б.И. и В.Н. Ханенко собрали первоклассную коллекцию западноевропейской и русской живописи, в 1919 году национализированную и превращенную в общедоступный музей. См.: *Лукомский Г.* Памяти В.Н. и Б.И. Ханенко. Страничка музейно-художественной жизни Киева. – Среди коллекционеров, 1923, № 11–12 (ноябрь–декабрь), с. 40–44; *Его же.* Художник в русской революции. Записки художественного деятеля. [На обложке: Художник и революция. 1917–1922]. Берлин, 1923, с. 61–72; *Макаренко М.* Музей мистецтв ім. Ханенків. Київ, 1924; Музей мистецтв Всеукраїнської Академії наук. Каталог картин. Склад С.О. Гіляров. Київ, 1931; *Гіляров С.* Музей западного искусства в Киеве. – Искусство, 1940, № 1 (январь–февраль), с. 153–165 и др. издания. О петроградской части коллекции см.: *Воинов В.* Собрание Ханенко в Петрограде. – Аполлон, 1916, № 1, с. 1–12 (об иконах на с. 11–12).

48 См. примеч. 47. Покупка этих двух икон состоялась в 1912 году. Расчищены Е.И. Брягиным. Воспроизведены в изд.: Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. [Альбом]. Сост. Н.В. Розанова. М., [1970], табл. 81, 82. В ходе предварительной договоренности о покупке В.Н. Ханенко просила И.С. Остроухова держать это дело в полном секрете: «...мой Богдан Иванович икон не любит, их не понимает и недоволен, когда я их покупаю» (ОР ГТГ, ф. 10, № 6652, л. 1). Расчистка дала, однако, такие поразительные результаты, что Б.И. Ханенко примирился с дорогостоящей покупкой жены.

49 Не совсем ясно, о каких именно вратах говорит А.И. Анисимов: в той части иконной коллекции Ханенко, которая находилась в Киеве, лишь одни царские врата с фигурами святителей и Благовещением датировались XV веком, но они были куплены у Н.И. Репникова (Музей мистецтв Всеукраїнської Академії наук. Каталог картин. Склад С.О. Гіляров, с. 61, № 540).

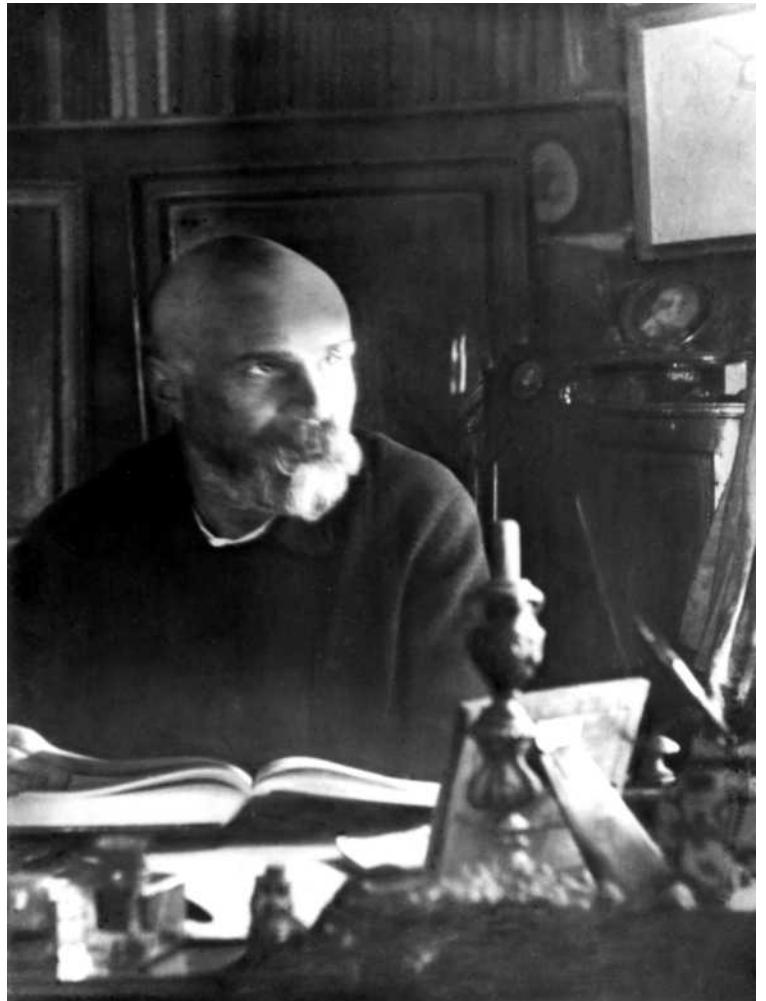
50 Морозов Алексей Викулович (1857–1934) – один из трех братьев, владельцев крупного текстильного предприятия, коллекционер древнерусской живописи, фарфора, гравюр и других предметов искусства. Специально о морозовском собрании икон см.: *Грищенко А.* Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи, с. 173–208. К началу революции морозовское иконное собрание насчитывало 219 номеров. Помещалось оно в особой пристройке 1895 года (по проекту И.Е. Бондаренко), находившейся при особняке А.В. Морозова во Введенском переулке.

51 Из всех хранящихся в государственных музеях икон, принадлежавших А. В. Морозову, под краткое упоминание А.И. Анисимова не подпадает ни одно новгородское (?) «Умиление» XV или XVI века.

ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ОЛСУФЬЕВ

Имя Юрия Александровича Олсуфьева обыкновенно припоминают в связи с его небольшими книжечками и каталогами художественных произведений Троице-Сергиевой лавры, которые издавались Сергиевским музеем в 20-х годах прошлого века. Если же спросить кого-либо из нынешнего поколения о личности Ю.А. Олсуфьева, то ответом скорее всего будет нечто неопределенное. А между тем речь идет о незаурядном человеке и выдающемся деятеле в области охраны и изучения русского искусства.

Юрий Александрович Олсуфьев родился в 1878 году в Петербурге¹. Родителями его были Александр Васильевич Олсуфьев (1843–1907) и Екатерина Львовна, урожденная Соллогуб (1847–1902), а в числе родственников по отцовской и материнской линиям насчитывалось немало известных лиц, так или иначе проявивших себя в истории России. Это Васильчиковы, Голицыны, Горчаковы, Долгорукие, Зубовы, Комаровские, Мейендорфы, Мухановы, Розены, Салтыковы, Толстые, Трубецкие, Энгельгардты и многие-многие другие из титулованного русского дворянства XVIII и XIX веков. Среди предков Ю.А. Олсуфьева со стороны отца известны такие исторические фигуры, как генерал-адмирал эпохи Петра I и Екатерины I князь М.М. Голицын и адмиралы Г.А. и А.Г. Спиридовы, из которых второй Спиридов прославился в морской битве при Чесме. Представители ряда названных семей, и семьи Олсуфьевых в частности, находились в непосредственной близости ко двору. Прапрадед Юрия Александровича, Адам Васильевич Олсуфьев, был статс-секретарем Екатерины II, дед, Василий Дмитриевич Олсуфьев, много лет состоял гофмаршалом при Александре II, отец был флигель-адъютантом Александра III и генерал-адъютантом Николая II, а мать – фрейлиной при дворах императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны. Нет ничего удивительного в том, что и Юрий Александрович, по своему происхож-



Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938). Между 1928 и 1938



Павел Александрович Флоренский (1882–1937). Москва, 1928 (?). Выдающийся ученый и мыслитель. Получил хорошее образование в области физики, математики, биологии, философии, истории культуры. Прославился книгой «Столп и утверждение истины» (1914). В 1918 – участник Поместного собора Русской Православной Церкви. С 1918 по 1923 год – член Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. В 1918–1920 ученый секретарь Комиссии и хранитель ризницы. В 1922 году написал книгу «Иконостас» (первое научное издание вышло в издательстве «Искусство» в 1994 году). Составитель проекта Музея Троице-Сергиевой лавры и автор доклада об издании каталогов музея (1918). В 1933 репрессирован, сослан в Восточную Сибирь, в 1934 переведен на Соловки, в 1937 расстрелян

дению и положению родителей, в молодые годы постоянно находился в придворных кругах: он был дружен с детьми Александра III Михаилом Александровичем и Ольгой Александровной², пользовался расположением Марии Федоровны, случалось ему общаться (и притом в домашней, интимной обстановке) и с великим князем Николаем Александровичем.

Имея такую родословную и такие связи, можно было бы ожидать, что Ю.А. Олсуфьев пойдет по военному или придворному ведомству, а в конечном счете окажется в эмиграции. Однако все случилось совершенно иначе. Завершив юридическое образование в Петербургском университете, он в 1902 году женился на Софье Владимировне Глебовой, тогда же переселился на постоянное жительство в родовое имение отца в селе Красное (Буйцы) Епифанского уезда Тульской губернии³ и до 1917 года покидал доставшуюся ему по наследству деревенскую усадьбу лишь на недолгие поездки в Москву, Петербург и за границу. Испытывая неодолимую потребность заниматься вопросами истории и искусства, он постепенно расширяет свои интересы, получает известность в качестве специалиста-искусствоведа и еще до революции становится членом Московского Археологического института, председателем Тульского Общества охраны памятников искусства и старины, действительным членом Тульской Архивной комиссии и активным членом многих

других ученых обществ, в изобилии возникавших около 1910 года в столицах и губернских городах России⁴. Более того, всячески перенимая прогрессивные способы сельского производства, Ю.А. Олсуфьев сумел наладить в Буйцах доходное хозяйство⁵ и направил значительную часть прибыли на нужды искусства и культуры. В 1912–1914 годах через Тульский отдел Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины он предпринимает шеститомное издание «Памятники искусства Тульской губернии», получившее лестные отзывы в журналах «Старые годы» и «Аполлон»⁶. Он входит, наконец, в дружеское общение с художниками Д.С. Стеллецким и В.А. Комаровским, с замечательным портретистом и хранителем Русского музея П.И. Нерадовским, которые часто и подолгу гостили в буйском доме Олсуфьевых⁷, наполняя его разговорами о старом искусстве и современной художественной жизни.

Усадьба в Буйцах будила немало исторических воспоминаний: она находилась на берегу Непрядвы, поблизости от Куликова поля, где в 1380 году произошла битва соединенных русских войск с ордынским войском Мамай, ознаменовавшая собою поворотный пункт в истории Русского государства. Еще при родителях Юрия Александровича неподалеку от монументального чугунного обелиска, поставленного в середине XIX века на Красном холме, замышлялась постройка храма-па-

мятника во имя Сергия Радонежского. Проект церкви был разработан в духе старинной русской архитектуры А.В. Щусевым. С незначительными изменениями он был осуществлен в 1913–1917 годах под наблюдением самого А.В. Щусева и Ю.А. Олсуфьева. Последний, в качестве председателя строительного комитета, привлек для украшения церкви Д.С. Стеллецкого, В.А. Комаровского и П.И. Нерадовского, а для изготовления церковной утвари – известного мастера-ювелира Ф.Я. Мишукова. В свою очередь под наблюдением С.В. Олсуфьевой вышивались хоругви и плащаница, причем и Ф.Я. Мишуков, и С.В. Олсуфьева также работали по эскизам Д.С. Стеллецкого⁸. Такова была художественная среда, в которой Юрий Александрович накапливал знания в области старинного русского искусства – знания, имевшие немалое значение в его дальнейшей жизни и научной работе.

«Бывают периоды в жизни государств и отдельных личностей, когда все кажется неизменным, почти вечным. Таким периодом в моей жизни были годы, прожитые мною в Буйцах от 1879 по 1917 год», – писал несколько лет спустя после революции Ю.А. Олсуфьев⁹. Не следует, однако, принимать это слегка ностальгическое воспоминание за чистую правду. Уже 1905 год прозвучал грозным предупреждением старому режиму, а Первая мировая война окончательно приговорила его к осуждению и поражению. В 1915 году Ю.А. Олсуфьев направляется в качестве уполномоченного Всероссийского земского союза на Кавказ, в Персию и в район военных действий на территории турецких частей Армении и Грузии. Имея местом постоянного пребывания Мцхету, Ю.А. и С.В. Олсуфьевы и здесь продолжали проявлять интерес к старине, причем стараниями Софьи Владимировны была восстановлена древняя грузинская церковь Успения Богородицы в русском монастыре равноапостольной Ольги. Резная каменная алтарная преграда храма была исполнена здесь по рисунку С.В. Олсуфьевой, а иконы написаны В.А. Комаровским¹⁰.

Зимой 1917 года, после прекращения военных действий на турецком фронте, Олсуфьевы возвращаются в Буйцы. Разворошенная революцией Тульская губерния, как и вся бывшая Российская империя, начинает жить по-новому, и не остается никаких иллюзий относительно дальнейшего существования буецкой усадьбы и пребывания в ней прежних владельцев.

При родителях Ю.А. Олсуфьева Буйцы использовались в основном для летнего отдыха семьи. Только в начале текущего века, перестраиваясь и видоизменяясь, первоначальный небольшой жилой дом конца XVIII столетия приобрел характер просторного, благоустроенного и достаточно уютного жилья. Постепенно Буйцы наполняются семейными вещами из петербургского особняка Олсуфьевых на Фонтанке и множеством разнообразных сувениров, привезенных молодыми Олсуфьевыми из зарубежных путешествий и путешествий по России или подаренных им друзьями. Написанные в 1921–1922 годах воспоминания Юрия Александровича «Из недавнего прошлого одной усадьбы» ведут читателя от одной вещи к другой и рисуют, по существу, целую историю рода и родовых связей. Фотоснимки, сделанные в 1910-х годах С.В. Олсуфьевой и тогда же опубликованные в одном из выпусков серии «Памятники искусства Тульской губернии» и в журнале «Золотое руно», дают некоторое представление как о самой усадьбе, так и о предметах, наполнявших дом¹¹. А в числе последних

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЗАБЫТЫХ ИМЕН

Павел Флоренский

Советский Фонд Культуры. Возвращение забытых имен. Павел Флоренский. Каталог выставки. Составители каталога А.С. Трубочев, М.С. Трубочева, С.З. Трубочев, П.В. Флоренский. Автор статьи Д.С. Лихачев. Москва, 1989. Макет и оформление Г.М. Буниной и С.И. Серова. В начальный период существования Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, а затем и Сергиевского музея П.А. Флоренский играл если и не ключевую, то все же очень заметную роль. Уже с 1920 года его гораздо больше увлекали научно-технические исследования. Однако им были подготовлены и опубликованы «Опись панагий Троице-Сергиевой лавры XII–XV веков» (1923) и совместно с Ю.А. Олсуфьевым книга «Амвросий, троицкий резчик XV века» (1927), а много позже статья «Моленные иконы преподобного Сергия». Был составителем «Проекта музея Троице-Сергиевой лавры» и доклада об издании описей художественных древностей монастыря (впервые опубликованы в 1984 году). Настоящий каталог дает очень хорошее представление о многообразной работе П.А. Флоренского, его личности и его влиянии на российское и международное научное сообщество

**Комиссия по охране памятников искусства и старины
Троице-Сергиевой Лавры.**

(Ее цели и задачи).

С Ноября 1918 г. в Сергиевом Посаде начала работать Комиссия, которую в обиходе называют Комиссией по охране Лавры.

За тысячелетнее свое существование русский народ много создал прекрасного и ценного, много мы получили от трудов и творчества народного, и мы обязаны не только сами пользоваться, узнавать, наслаждаться, но должны сберечь и передать будущим поколениям эти памятники искусства и старины. Немного таких мест, как Троице-Сергиева Лавра, где на небольшом сравнительно пространстве, сложилось веками так много ценного и прекрасного искусства.

В течение пяти веков упорным трудом и могучим творчеством собирал сюда русский народ плоды своего вдохновения: каждое новое поколение вносило сюда прекрасные характерные образцы своего творчества и искусства. Каждый век имеет здесь им созданный храм или иное проявление своего архитектурного творчества в какой-либо постройке. Каждое поколение несло сюда свои вылады иконы — эти прекрасные образцы древне-русской живописи, полные художественного вдохновения.

Русская женщина своими приношениями создала здесь замечательное собрание шитья, плоды большого вкуса и упорного труда женского мира древней Руси.

Любовь к книге, к чтению спокойному, вдумчивому, сосредоточенному дала Лавре библиотеку рукописей и книг, где значительная доля рукописей не только знакомит нас с мировоззрением древне-русского читателя, но, с любовью и вкусом изукрашенные, рукописи эти сделались драгоценными предметами искусства. Трудно сказать, какая сторона русской жизни так или иначе не нашла себе верного отражения в пределах Троицкой Лавры.

Охранить, сберечь такое ценнейшее национальное Всероссийское достояние долг русского народа.

Эту задачу и взялась исполнять Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры,

при Всероссийской Коллегии по делам Музеев и охране памятников искусства и старины, Народного Комиссариата по Просвещению. Комиссией привлечены как местные научные и художественные силы, так и сотрудники из Москвы.

Ближайшая задача Комиссии — учесть, и привести описание, всего художественного и исторического ценного в Лавре и округе.

Все зарегистрированное поступает таким образом под охрану Комиссии. По мере возможности она заботится о сохранности принятых ею предметов, о ремонте зданий и т. д.

Но не достаточно только сохранить под ключом те сокровища, которые веками собирались в стенах Лавры. Нужно показать и объяснить народу это искусство: возможно шире и глубже сделать доступным культурное богатство Лавры.

Реставрационные работы открывают во всем величии и красоте лучшие памятники прежних веков. Так, например после расчистки явились в своей лучезарной красоте произведения древней живописи напр. икона Троицы Андрея Рублева и делается доступною вся древняя живопись, перед которой блещут даже величайшие образцы западного искусства.

Подобны же работы производятся и в других областях: в архитектуре, в шитье.

Тогда выявятся, какая неоцененная сокровища искусства таит Лавра.

Подготавливаются к печати путеводители, каталоги, описания, обзоры трудов Комиссии.

Десятки лет народ воспитывался в школах и в обстановке лишенной по возможности понимать и ценить свое лучшее достояние. Систематически отравлялся вкус его, затемнялось понимание его и только недавно стало возвращается понимание сперва древне-русской архитектуры, а затем и живописи. Но предстоит еще грандиозная работа, к участию в которой призван весь русский народ, чтобы художественно переосмыслиться, восстановить творческие силы народа и в этом направлении ближайшая задача выявлять в народным массам художественные сокровища Троице-Сергиевой Лавры.

Вот одна из главных задач Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры.

Листовка «Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. (Ее цели и задачи)». 1924 или 1925.

Текст:

«С ноября 1918 г. в Сергиевом Посаде начала работать Комиссия, которую в обиходе называют Комиссией по охране лавры.

За тысячелетнее свое существование русский народ много создал прекрасного и ценного, много мы получили от трудов и творчества народного, и мы обязаны не только сами пользоваться, узнавать, наслаждаться, но должны сберечь и передать будущим поколениям эти памятники искусства и старины. Немного таких мест, как Троице-Сергиева лавра, где на небольшом сравнительно пространстве скопилось веками так много ценного и прекрасного искусства.

В течение пяти веков упорным трудом и могучим творчеством собирал сюда русский народ плоды своего вдохновения: каждое новое поколение вносило сюда прекрасные характерные образцы своего творчества и вкуса. Каждый век имеет здесь им созданный храм или иное проявление своего архитектурного творчества в какой-либо постройке. Каждое поколение несло сюда свои вклады — иконы, эти прекрасные образцы древнерусской живописи, полные художественного вдохновения.

Русская женщина своими приношениями создала здесь изумительное собрание шитья, плоды большого вкуса и упорного труда женского мира Древней Руси.

Любовь к книге, к чтению спокойно, вдумчивому, сосредоточенному дала Лавре библиотеку рукописей и книг, где значительная доля рукописей не только знакомит нас с мировоззрением древне-русского читателя, но, с любовью и вкусом изукрашенные, рукописи эти сделались драгоценными предметами искусства. Трудно сказать, какая сторона русской жизни так или иначе не нашла себе верного отражения в пределах Троицкой лавры.

Охранить, сберечь такое ценнейшее национальное всероссийское достояние — долг русского народа.

Эту задачу и взялась исполнять Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры при Всероссийской Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата по просвещению. Комиссией привлечены как местные научные и художественные силы, так и сотрудники из Москвы.

Ближайшая задача Комиссии — учесть и произвести описание всего художественного и исторического ценного в лавре и округе.

Все зарегистрированное поступает, таким образом, под охрану Комиссии. По мере возможности она заботится о сохранности принятых ею предметов, о ремонте зданий и т. д.

Но недостаточно только сохранить под ключом те сокровища, которые веками собирались в стенах лавры. Нужно показать и объяснить народу это искусство: возможно шире и глубже сделать доступным культурное богатство лавры

Реставрационные работы открывают во всем величии и красоте лучшие памятники прежних веков. Так, например, после расчистки явились в своей лучезарной красоте произведения древней живописи, напр[имер] икона Троицы Андрея Рублева, и делается доступною вся древняя живопись, перед которой бледнеют даже величайшие образцы западного искусства.

Подобны же работы производятся и в других областях: в архитектуре, в шитье.

Тогда выявятся, какие неоцененные сокровища искусства таит лавра.

Подготавливаются к печати путеводители, каталоги, описания, обзоры трудов Комиссии.

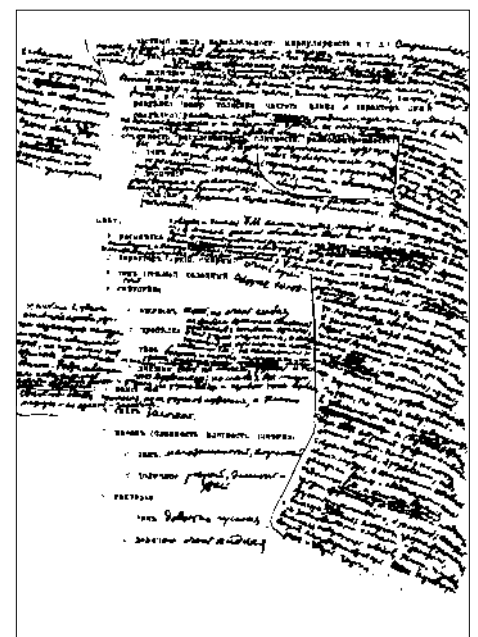
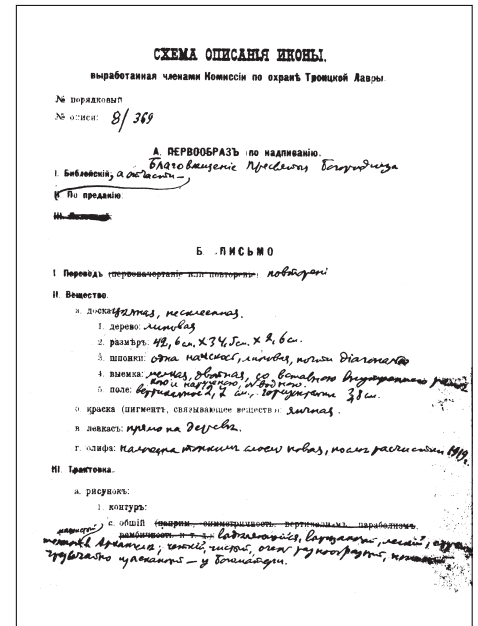
Десятки лет народ воспитывался в школах и в обстановке, лишавшей по возможности понимать и ценить свое лучшее достояние. Систематически отравлялся вкус его, затемнялось понимание его и только недавно стало возвращается понимание сперва древнерусской архитектуры, а затем и живописи. Но предстоит еще грандиозная работа, к участию в которой призван весь русский народ, чтобы художественно перевоспитаться, восстановить творческие силы народа, и в этом направлении ближайшая задача выявить народным массам художественные сокровища Троице-Сергиевой лавры.

Вот одна из главных задач Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры»

было немало не только исторических, но и высокохудожественных произведений, в частности большой портрет С.В. Олсуфьевой работы В.А. Серова, находящийся ныне в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве (1911)¹², и портрет десятилетнего сына Олсуфьевых Миши работы Д.С. Стеллецкого, поступивший после революции в Епифанский краеведческий, а затем в Тульский областной художественный музей (1913)¹³.

Теперь, спустя многие десятки лет, невозможно в точности указать причины резкой перемены в жизни Олсуфьевых: 5 марта 1917 года они навсегда покидают Буйцы. Оставляя дом и все находившиеся в нем вещи и предметы искусства в целости и сохранности, Олсуфьевы в легком возке направляются сначала в Оптину пустынь и после недолгого совещания с о. Анатолием (Потаповым) принимают его совет поселиться в Сергиевом Посаде, где ими был куплен добротный двухэтажный дом на Валовой улице¹⁴. Здесь они жили затем ровно десять лет. В 1918 году Юрий Александрович поступил на службу в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. В разные годы он занимает в лавре должность председателя и заместителя председателя Комиссии, эксперта, научного сотрудника. Сближается, наконец, с выдающимся филологом, религиозным мыслителем и ученым-естественником Павлом Александровичем Флоренским и в его лице приобретает надежного единомышленника в своих научных изысканиях.

Труды и дни вышеназванной Комиссии освещены в обстоятельной статье М.С. Трубачевой, опубликованной в журнале «Музей»¹⁵. В этой статье попутно с основной целью публикации прибавлены и разного рода фактические сведения, касающиеся Ю.А. Олсуфьева. Комиссия была учреждена 1 ноября 1918 года для отбора, научной классификации и описания художественных произведений, которыми в течение веков наполнялись ризница и храмы Троице-Сергиевой лавры и которые декретом от 5 ноября 1918 года отчуждались от церкви и переходили в собственность государства. Комиссия замыслилась и затем функционировала как промежуточное учреждение на пути к созданию историко-художественного и архитектурного музея. Начинала она почти с нуля. Когда вся предварительная черновая работа была проделана, один из наиболее активных членов Комиссии, П.А. Флоренский, докладывая о необходимости издания каталогов наиболее ценных предметов из лаврских собраний, охарактеризовал деятельность Комиссии следующим образом: «Я позволю себе напомнить, что в богатейшую сокровищницу русского и всемирного искусства мы, члены Комиссии, вступили как в темный лес, ибо она была не только не изучена, но даже и не расставлена удобнообозримо; мы хорошо помним, как приходилось лазить по приставным лестницам, чтобы рассмотреть ту или другую икону, рыться в тряпье, чтобы извлечь иногда первоклассное шитье, отыскивать в старом ломе любопытные памятники, из пыльных чердаков, заплесневелых чуланов и темных закоулков лавры вытаскивать портреты, иконы, посуду и т. п. Вещи первоклассные, делающие честь любому музею, были перемешаны с второстепенными или даже с вещами, стоящими ниже критики, и тем затеривались среди них. Отыскание некоторых вещей... напоминало извлечение предметов из земли при раскопках... Мы имели дело



Начало описания иконы Благовещения конца XIV века из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Автограф о. Павла Флоренского. Схема описания лаврских икон была разработана Ю.А. Олсуфьевым и П.А. Флоренским. Печатные бланки, набранные в типографии и предназначенные для заполнения исследователями, заверены составителями и датированы ноябрем 1918 года. Чистые экземпляры бланков сохранились в архивах о. Павла Флоренского и Сергиево-Посадского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. «Благовещение» из лавры с 1930 года находится в Третьяковской галерее



Одно из помещений ризницы лавры к моменту начала деятельности Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. В таком ужасающем виде находились, по существу, все лаврские хранилища ценностей, доведенные до катастрофического состояния. Потребовались годы усиленной работы первых сотрудников Комиссии, чтобы в 1924 году они получили, наконец, возможность показать лучшие памятники на специально устроенной выставке

и источниками для исследователей-медиевистов – с другой. Мысль о публикации каталогов первым подал Ю.А. Олсуфьев, сделавший на эту тему доклад в Комиссии, основные положения которого были одобрены и приняты к практическому осуществлению. И автором подавляющего большинства упомянутых каталогов был также Ю.А. Олсуфьев. Из двенадцати изданных каталогов, включая в это число и три дополнительные описи, десять подготовлены Юрием Александровичем, а именно: опись икон с тремя дополнениями (1920, 1922, 1925 и 1927), описи крестов (1921), лицевых и орнаментированных рукописных книг (1921), серебряных чарок и братин (1925), серебряных ложек (1925), серебряных ладьевидных ковшей (1925) и, наконец, капитальная опись древнего церковного серебра (1926). И все это – не считая целой серии специальных работ, общее число которых с 1919 по 1928 год простирается до пятнадцати, что составляет едва ли не две трети всех печатных работ Комиссии и Сергиевского музея в целом¹⁷. Легко понять, что именно здесь Юрий Александрович впервые осознал свое настоящее призвание научного работника, музейного работника в частности, и что именно в нем Комиссия и Музей нашли целенаправленного и на редкость продуктивного исследователя. А ведь рядом с ним в той же Комиссии, а затем в музее работали П.А. Флоренский, М.В. Шик, С.П. Мансуров, В.Д. Девиз, А.Н. Свирин и другие известные ученые, отличавшиеся не только высокой образованностью, но и глубиной острого, пытливого ума.

Научные изыскания Ю.А. Олсуфьева за десятилетний период его пребывания в лавре развивались в двух направлениях. С одной стороны – это инвентаризация художественных сокровищ лавры, преимущественно памятников иконописи и золотого и серебряного дела, с другой – теоретические исследования, вызывавшиеся необходимостью разработки новой терминологии и осмысления произведений ста-

с некоторым неопределенным кругом музейных объектов не выясненного состава, неизвестных дат, вообще неизученных, и если бы тогда от нас потребовался ответ на вопрос о числе и виде нужных для музея комнат, то мы вынуждены были бы ограничиться неопределенным указанием, что комнат нужно много, а сколько именно – неизвестно»¹⁶.

При таком состоянии лаврских собраний в начале зимы 1918 года представляется почти невероятным, что ровно через год работниками Комиссии был поднят вопрос об издании первых каталогов, предназначенных служить печатными охранными описями основных коллекций лавры, с одной стороны,

155
 В КОМИССИИ ПО ОХРАНЕ
 ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВСКОЙ
 ЛАВРЫ
 Коллегия по делам музеев
 и охране памятников искусства и старины
 Народного Комиссариата по Просвещению
 № 13
 № 1
 Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата по Просвещению № 13
 № 1
 1-го
 ноября с г. заслушав доклад Члена Коллегии И.Е. БОНДАРЕНКО об образовании Коллегии при Троице-Сергиевской Лавре постановила, приняв во внимание исключительное художественно-историческое значение Лавры национализировать таковую и назначить для охраны Лавры образованную 28 Октября Коллегию, переименовав ее в Комиссию по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевской Лавры.
 Состав Комиссии утверждается в лице Членов Всероссийской Коллегии И.Е. БОНДАРЕНКО и Сотрудников В.А. Олсуфьева, П.А. ФЛОРЕНСКОГО, М.В. БОСКИНА, П.Н. КАПТЕРЕВА, Н.Д. ПРОТАСОВА и Т.Н. АЛЕКСАНДРОВЫХ-ДОЛЬНИКОВ, а также привлекается к участию представитель местного Ревкома или Совета.
 Комиссия находится в прямом подчинении Всероссийской Коллегии и содержание Комиссии проходит по сметам Коа-

Постановление Коллегии по делам музеев Народного комиссариата по просвещению о национализации Троице-Сергиевой лавры и об учреждении в лавре Комиссии по охране памятников искусства и старины в составе И.Е. Бондаренко, Ю.А. Олсуфьева, П.А. Флоренского, М.В. Боскина, П.Н. Каптерева, Н.Д. Протасова и Т.Н. Александровой-Дольник. 1 ноября 1918 года

Краткий отчет о деятельности Комиссии по охране Лавры
 с 9-го ноября 1918 г. (начала ее существования) по 15-ое января 1919 года.
 1. Расчищена икона Троицы, древний оклад с каменными временно поставлен в ризницу и будет надан на конию той же иконы в Троицком Соброре.
 2. Расчищены две иконы из ряда праздников иконостаса Троицкого Собора; на основании расчистки установлено, что иконостас высокого мастера XV века.
 3. Производится расчистка двух икон того же иконостаса и некоторых икон ризницы.
 4. Принят и зарегистрирован отдел утвари ризницы (Мишуковым).
 5. Принят и зарегистрирован отдел шитья ризницы (Александровой-Дольник, М. П. Боскиным, П. Н. Каптеревым).
 6. Произведены обследования членами комиссии церкви Лавры, митрополичьих покоев, академии, Пятищипы и Бведенской церкви, Выфаня, древнего храма села Благовещенского и ружадной Лавры, где обнаружены предметы старины, имеющие музейное значение.
 7. Приняты и зарегистрированы орнаментированные рукописи Лаврской библиотеки.
 8. Разобраны следующие рукописи Лаврской библиотеки:
 I. Из описи 1642 года описание церкви Преподобного Никона.
 II. Указ Пресв. Симона арх. Вологодского Игумну Ферантонова монастыря о беззачем сообщении Разина казаке Артюшке, XVII века.
 III. Челобитная Грозному по поводу межевания земель Ферантонова монастыря, XV века.
 IV. Указ Вологодского арх. Ферантонову монастырю по поводу Степана и Фрола Разных, XVII века.
 V. Вкладная запись о землях в Ферантоновом монастыре XV века.
 9. Особым составом архитекторов предпринят и ведется ряд обмеров зданий Лавры (существующие старинные планы не точны).
 10. Фотографированы здания и архитектурные детали Лавры.
 11. Принят и зарегистрирован отдел икон ризницы.
 12. Проф. Флоренским и Ю. Олсуфьевым произведена научная опись более ста типичнейших икон ризницы по особо составленной ими схеме.
 13. Написаны следующие рефераты:
 I. Профессором Флоренским: Троице-Сергиева Лавра и Россия, о храмовом действе как синтезе искусств, о древних названиях камней в окладах

ДЕКРЕТ
 ОБ ОБРАЩЕНИИ В МУЗЕЙ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВСКОЙ ЛАВРЫ.

1. Все находящиеся в пределах лавры историко-художественные здания и ценности обрабатываются в музей, находящиеся в ведении Наркомпроса.
2. Отдел по делам музеев и охраны памятников старины и искусства вырабатывает инструкции и вводит в действие положение об управлении зданиями и ценностями, имеющими художественно-историческое значение для использования в целях демократизации убогих зданий и коллекций в музей.
3. Мелкие помещения, хозяйственные постройки, инвентарь, находящиеся в пределах старых и новых стен лавры и не имеющие художественного или исторического значения, а также хотя и имеющие художественно-историческое значение, но использование которых в хозяйственном или культурно-просветительном отношении не может нанести ущерба первому их назначению, передаются в ведение местного исполнительного Комитета для рациональной утилизации в интересах города и района, преимущественно в целях социального обеспечения и народного просвещения.

ПРИМЕЧАНИЕ: Всякая перестройка или ремонт зданий, имеющих историческое и художественное значение, производится с ведома Наркомпроса.

4. Для передачи художественно-исторических зданий и ценностей в ведение Наркомпроса составляется Комиссия из представителей Наркомпроса /два/, Рабоче-крестьянской инспекции /один/, Губисполкома /один/ с правом ввоза экспертов.
5. Поручить этой комиссии в месячный срок выделить для передачи в ведение Н.К. Просвещения, все художественные и археологические ценные имущество и здания, выработать правила по охране их и составить инвентарную опись всего ценного в художественном и археологическом отношении имущества, а также всего имущества Лавры вообще.

Председатель Совета Народных Комиссаров:

Управляющий делами Совета Народных Комиссаров:

секретарь:

Москва, Кремль.
 20 апреля 1920 г.

Краткий отчет Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры с 9 ноября 1918 по 15 января 1919 года. Публикация в газете Сергиевского уисполкома «Трудовая неделя», 1919, № 4 (27). Отчет делал открытыми Комиссию и ее работу в лавре, все еще оставшейся центром не только религиозной, но и ученой деятельности в Сергиевом Посаде

Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР об обращении в музей Троице-Сергиевой лавры. 20 апреля 1920. Подписан Председателем Совета В.И. Ульяновым (Лениным) и управляющим делами Совета В.Д. Бонч-Бруевичем

ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА

ЛАВРА.

Комиссия по охране памятников искусства
и старины Троице-Сергиевой Лавры.
1919.

Троице-Сергиева лавра. [Сборник статей]. Сергиев Посад, издание Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1919. Первое печатное издание Комиссии, созданной в ноябре 1918 года (П.А. Флоренский, П.Н. Каптерев, И.Е. Бондаренко, Ю.А. Олсуфьев и Т.Н. Александрова-Дольник). Ф.Я. Мишуков был привлечен «со стороны», С.П. Мансурова включили в Комиссию в 1919 году, о времени вхождения в Комиссию М.В. Шика сведений нет. Сборник открывается статьей П.А. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия», статья П.Н. Каптерева посвящена истории монастыря, И.Е. Бондаренко – художественному облику, две работы Ю.А. Олсуфьева – иконам и лицевым рукописям, статья Т.Н. Александровой-Дольник – шитью, две статьи М.В. Шика – митрополичьим покоям и колокольне, Ф.Я. Мишуков дал обзор металлической утвари и, наконец, С.П. Мансуров – обзор библиотеки. Еще до выхода из типографии сборник был арестован за пропаганду религиозных идей, по распоряжению Наркомата юстиции изъят из обращения и, по всей видимости, тогда же уничтожен. Сведения об этом содержатся в следственном деле патриарха Тихона (№ 60). Сохранились единичные несброшюрованные экземпляры из двухтысячного тиража. Известны варианты оформления (с обложкой, авантитолом, титульным листом в другой композиции). Издание редчайшее из всех других изданий Комиссии и Сергиевского музея (сохранилось не более десяти экземпляров)

ринного русского искусства в общей истории восточноевропейского и ближневосточного художественного наследия. Любопытную картину ежедневного научного труда Ю.А. Олсуфьева дают сохранившиеся материалы по описанию лаврского иконного собрания, в которых его заметки нередко перемежаются с заметками П.А. Флоренского. Отлично понимая свои задачи и памятуя о крайней неопределенности ранее применявшейся терминологии, члены Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры составили «схему описания» икон. Отпечатанные типографским способом бланки «схемы» заполнялись затем подробнейшими сведениями решительно о всех материально-технических признаках каждой иконы. Достаточно сказать, что только по разделу «письмо» требовались ответы по более чем сорока пунктам! ¹⁸. В наше время подобная детализация представляется излишней, но надо помнить, что в первые годы революции, когда началась массовая расчистка произведений древнерусской живописи, ученые столкнулись с множеством никак ранее не затронутых наукой вопросов. Не приходится говорить о темных даже и поныне вопросах стиля или о значении при определении времени написания той или иной иконы палеографических признаков находящихся на ней надписей.

Если бы научное наследие Ю.А. Олсуфьева за первые годы революции ограничилось только составленными им описями икон и произведений прикладного искусства из ризницы лавры и фондов Сергиевского музея, то и этого было бы более чем достаточно, чтобы его имя вошло в историю русской науки и музейного дела. Но он пошел дальше. Как и П.А. Флоренского, его постоянно волновали и вопросы стиля, и вопросы качества, и, наконец, глубинная сущность вещей, за которыми он угадывал далеко не простое мышление людей минувших эпох.

Уже по ходу подготавливавшейся к печати описи икон Ю.А. Олсуфьев и П.А. Флоренский задумали большую работу «Символы горнего», содержание которой разъяснялось ее подзаголовком: «Анализ икон Троице-Сергиевой лавры как опыт иконологии». Первая часть «Символов», основанная на анализе икон до XV века включительно, была закончена в 1922 году ¹⁹. Сохранились даже образцы набора, но по неизвестным причинам «Символы» так и не появились в печати. Близкая тема была, однако, освещена Ю.А. Олсуфьевым в 1926 году в докладе под названием «Схема византийских основ теории творчества (в частности, теории иконы)», где в самом сжатом виде сформулировано учение о Творце и о человеке как творце по подобию и, соответственно, о первообразе и образе, в которых распознаются идея и ее материальное воплощение. Здесь нелишне привести выдержку из олсуфьевской «Описи крестов Троице-Сергиевой лавры», изданной в 1921 году и разъясняющей его теоретические размышления применительно к конкретно поставленной задаче. «В предлагаемой описи кресты распределены по векам, – сообщает Ю.А. Олсуфьев. – В основу такого распределения была положена принадлежность предмета описания к известному стилю, свойственному той или иной эпохе, являющейся, таким образом, как бы синонимом стиля. Стилль есть результат накопления однородных художественных восприятий в определенную эпоху, иначе говоря – соборность художественного восприятия и выражения. Мы гово-

рим „восприятия“, так как искусство, по природе своей, связано с первообразом в качестве объекта постижения и выявления. Языком стиля служат символы, которые, в частности в искусствах изобразительных, мы понимаем в смысле воплощенных формул „зрения, совпадающего с созерцанием ума“, по выражению одного древнего писателя, будь то линия, форма, краски, архитектурное целое. Чем глубже стиль, чем глубже постижение первообраза, чем ярче озаряется последний светом невещественности, тем выше символ, тем ближе возводит он к горным высотам ноуменального единства; наоборот, чем натуралистичнее или периферийнее восприятие, тем затемненнее правда целого, тем меньше творчества, которое уступает место подражанию. Периферийное восприятие разрушает стиль и творчество, открывая путь для рассудочности и лжи. Творчеством не может почитаться то, что стремится повторить или воспроизвести позитивные стороны изображаемого явления, а к такому воспроизведению приводит периферийное восприятие; чистое творчество, по существу как выявление, иначе оно не было бы творчеством, черпает свои формы, свои символы лишь в идее своего первообраза. Спешим оговориться, что высказанное здесь о стиле и творчестве, как не наше, еще достаточно полного признания в теории искусства, звучит в значительной степени афоризмом; однако, разделяя изложенный взгляд на искусство, мы не могли им пренебречь при художественной оценке предметов нашего описания...»²⁰.

В аналогичном плане построены все описи, изданные Ю.А. Олсуфьевым. В наиболее полной, до сих пор не превзойденной описи золотых и серебряных изделий из лаврских коллекций мы читаем следующие примечательные слова: «Конечно, не всех предметов собрания серебра коснулось творчество; многие являются произведениями ремесленными, но и эти последние, в том или ином преломлении, отражают стиль эпохи, и потому церковное серебро лавры в целом представляет очень последовательный подбор вещей, подбор, выдвинутый, отметим, бытом начиная с половины XIV века, благодаря полноте которого представляется возможность проследить изменения в стиле и технике всех затронутых собранием видов творчества»²¹.

Прошло около девяноста лет с тех пор, как Ю.А. Олсуфьев приступил к работе в Троице-Сергиевой лавре. Ушли из жизни все, кто вместе с ним начинал историю Сергиевского музея – ныне одного из самых значительных историко-художественных музеев России. К величайшему сожалению, никто из сотрудничавших с ним ученых не написал воспоминаний об этой героической эпохе из жизни зарождавшегося музея, и только чудом уцелевшие документы (наподобие уже процитированного нами доклада П.А. Флоренского) дают неко-



Юрий Александрович Олсуфьев. Портрет работы В.А. Комаровского. Холст, масло. 1923–1925. Ю.А. Олсуфьев и В.А. Комаровский были в дружеских отношениях еще в предреволюционное время. Оба принадлежали к старым графским родам, в 1923–1925 годах жили и работали в Сергиевом Посаде, когда, по всей вероятности, и был исполнен этот портрет. Постоянно хранился в семье Олсуфьевых, а после их смерти – в семье Екатерины Павловны Васильчиковой (Москва). Настоящее местонахождение неизвестно. На левом поле вверху – герб графов Олсуфьевых, внизу – герб графов Комаровских



Дом Олсуфьевых в Сергиевом Посаде (Валовая, 8). Здесь, во втором этаже, Олсуфьевы жили с лета 1917 по февраль 1928 года. В первом этаже находилась квартира С.П. и М.Ф. Мансуровых. Поблизости, на соседней улице, помещался дом Флоренских. Несмотря на крайнюю необщительность Ю.А. Олсуфьева, не приходится сомневаться в том, что он и о. Павел

Флоренский нередко встречались не только в служебной обстановке, но и по месту жительства. Далеко не все, но все же многое перешло в Сергиев Посад из Буецкого дома Олсуфьевых: картины, гравюры, серебро, родовые вещи, портрет С.В. Олсуфьевой работы В.А. Серова, старинные книги, рукописи. Но многое осталось и в Буйцах, в частности все картины Д.С. Стеллецкого и

портрет его же работы Миши Олсуфьева, оказавшийся в конце концов в Тульском художественном музее. Автор настоящего очерка имел возможность видеть часть «коллекции» Олсуфьевых, например шитые иконы и хоругви, предназначенные для церкви Сергия Радонежского на Куликовом поле, неподалеку от Буец, открытой в ноябре 1917 года

торое представление о трудах и днях Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Еще меньше сохранилось воспоминаний о самом Ю.А. Олсуфьеве, и потому приходится дорожить всяким личным свидетельством о нем. Татьяна Васильевна Розанова, старшая дочь известного философа В.В. Розанова, служившая с 1918 года в канцелярии Комиссии и почти ежедневно общавшаяся со всеми ее сотрудниками, оставила следующие краткие строки, характеризующие Ю.А. Олсуфьева.

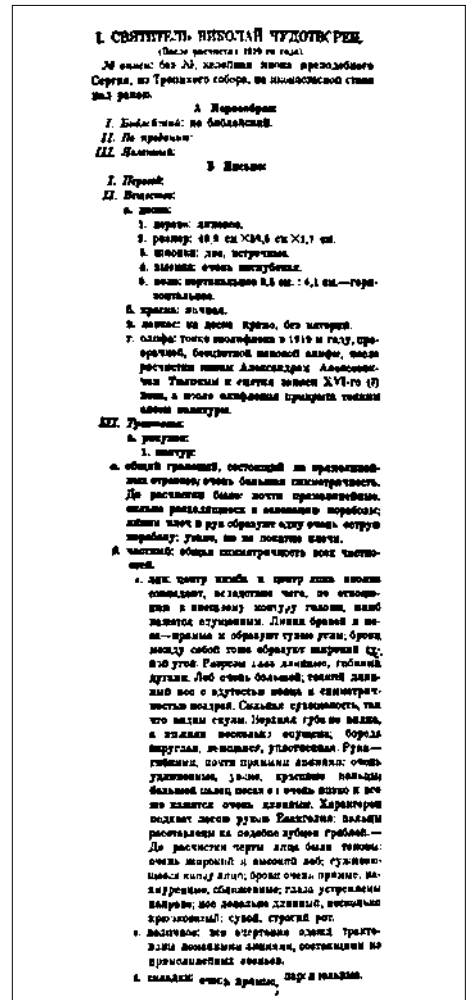
«...Председателем Комиссии был назначен Бондаренко²², затем он был вскоре снят с работы, а его должность занял Ю.А. Олсуфьев. Ученым секретарем Комиссии был назначен П.А. Флоренский. Оба они очень много вложили труда и работы в это дело. Юрий Александрович и Павел Александрович произвели инвентаризацию всех ценностей ризницы, фондов, с полным научным описанием музейных предметов, так, что в настоящее время многие научные работники удивляются тому, как двое ученых смогли сделать такую огромную работу. Раньше в ризнице монастыря предметы были записаны только под номером, без научных описаний и без их точного определения.

Обыкновенно Юрий Александрович и Павел Александрович брали из ризницы или из фондов церковные предметы или книги, делали описи и определяли время их создания. Всю эту работу они производили в комнате рядом с нашей канцелярией. Я часто заходила в ту комнату и видела их работу. В комнате у них было очень холодно. Я удивлялась их терпению и выносливости, но они, погруженные в работу, ничего не замечали. Сделав на нескольких страницах опись, Юрий Александрович сдавал их мне перепечатать. Сколько через мои руки прошло его работ! Но я была еще молода и не понимала всей ценности его трудов.

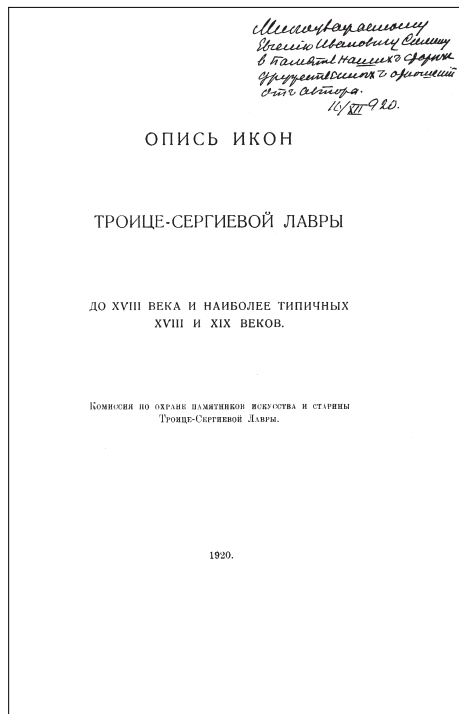
...Он был невысокого роста, широкоплечий, с довольно большой головой, с небольшой лысиной. Волосы были каштановые, прямые, лоб большой, умный, глаза карие, несколько выпуклые, миндалевидной формы, густые брови, небольшие бакенбарды и борода. Руки у него были полные, выразительные, с крепкими выпуклыми ногтями. На правой руке он носил красивый, очень богатый перстень с крупным изумрудом. Вся же одежда была очень простая – толстовка из сурового материала, поверх нее синяя тужурка и шаровары из того же материала со штрипками. На ногах у него были мягкие, черные, высокие сапоги. Походка у него была твердая, он шагал широко и уверенно.

Юрий Александрович был на работе всегда подтянут, аккуратен, исполнительен, молчалив, погружен всецело в свои занятия. На собраниях он редко бывал. Таким же молчаливым, серьезным был он и дома. Так же много работал по вечерам над своими научными трудами. Я часто по вечерам у них бывала, заходила, главным образом, к Софье Владимировне. Бывало, сижу у нее в комнате, а Юрий Александрович уже зовет ее: „Соня, Соня, поди сюда“. Без Софьи Владимировны он не мог быть ни минуты, всегда ему надо было чувствовать ее присутствие... Но вообще он был строгий и молчаливый и особенно не любил гостей, да, правда, к ним редко кто и приходил...»²³.

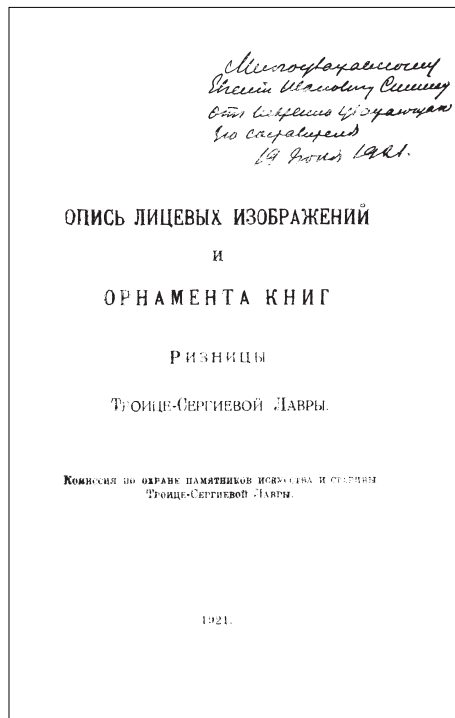
Насколько верна эта характеристика, подтверждает конспективно-краткая, но выразительная запись в черновиках П.А. Флоренского, относящаяся, несомненно, к тому же времени, что и воспоминания



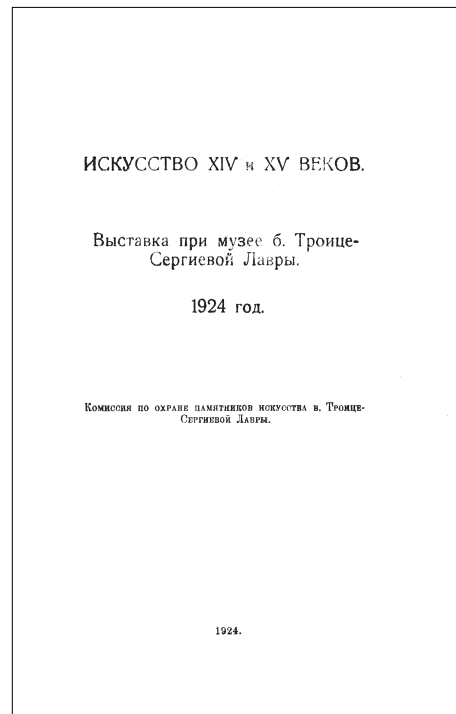
Описание келейной иконы Сергия Радонежского «Николай Чудотворец». 1919. Корректурa описания, составленного Ю.А. Олсуфьевым и П.А. Флоренским. Комиссия по охране и описанию памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры придавала исключительное значение научному описанию икон лавры, и этим объясняются поиски оптимальной оценки изучаемых произведений древнерусской живописи. Икона датировалась второй половиной XIV века и приписывалась ростовской школе живописи (Т.В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Ленинград, 1968, № 1). В 1995 году «Николай» и «Богоматерь Одигитрия», также считающаяся келейным образом Сергия Радонежского (там же, № 2), были переданы из музея в собственность лавры. О. Павел Флоренский подготовил в свое время статью об этих двух иконах, впервые напечатанную в 1969 году (П. Флоренский. Моленные иконы преподобного Сергия. – Журнал Московской патриархии, 1969, № 9, с. 80–90)



Ю.А. Олсуфьев. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, издание Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. Одна из наиболее фундаментальных работ Ю. А. Олсуфьева, подготовленная им в Комиссии. Описано более шестисот икон из восьми лаврских церквей, а также все иконы, находившиеся в ризнице, причем описание «Троицы» Андрея Рублева и ее драгоценного оклада – многостраничное исследование вдумчивого автора. Экземпляр с автографом: «Многоуважаемому Евгению Ивановичу Силину в память наших старых дружественных отношений от автора. 16.XII.1920». Опись икон имеет три печатных дополнения того же автора (1922, 1926 и 1927)



Ю.А. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, издание Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1921. Издание существует в двух полиграфических разновидностях: на плохой желтой и белой мелованной бумаге. Тираж не указан (вероятно, 100 экземпляров). В издании описаны 29 рукописей и одна печатная книга, имевшие высокую художественную ценность и хранившиеся не в общей библиотеке, а в особо охраняемой ризнице (обычная практика монастырского обихода). Под № 7 и 10 описаны Евангелие Федора Кошки (1392 год) и Евангелие Хитрово (начало XV века). До 1930 года ризничные рукописи находились в музее и только в указанном году были вывезены в Российскую Государственную библиотеку в Москву, где они хранятся и теперь. Лаврская ризница, таким образом, лишилась одной из своих драгоценнейших частей. Экземпляр с автографом: «Многоуважаемому Евгению Ивановичу Силину от искренно уважающего его составителя. 19 июня 1921»



Искусство XIV и XV веков. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой лавры. 1924 год. Сергиев, издание Комиссии по охране памятников искусства б. Троице-Сергиевой лавры, 1924. Каталог существует в двух изданиях. 2-е, дополненное и исправленное, издание называется так: Искусство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в Музее б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1924. Оба издания подготовлены к печати Ю.А. Олсуфьевым. На выставке, являвшейся своеобразным итогом работы Комиссии по разборке лаврских сокровищ, были представлены лучшие произведения искусства, такие как ризничные иконы, Евангелия Федора Кошки и Хитрово, шитые плащаницы, утварь из золота и серебра. Троицкий собор со всеми находящимися в нем иконами и «Троицей» Рублева включен в каталог как часть общей экспозиции. Выставка просуществовала до 1929 года, когда «Троица» была передана в Третьяковскую галерею, рукописи – в Румянцевскую библиотеку, отдельные предметы – в Оружейную палату. Основная часть ризничного собрания осталась в музее, где она хранится до сих пор



Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427. Один из очень немногих старых русских иконостасов, дошедших до нас в первоначальном виде. Иконы расположены в четыре регистра: местный ряд, деисус, праздники и пророки. Исполнен большой артелью мастеров, во главе которой был Андрей Рублев. Справа от царских врат находилась его знаменитая икона «Троица», перемещен-

ная в 1929 году в Третьяковскую галерею. В 1918–1919 годах «Троицу» расчищали Г.О. Чириков, В.А. Тюлин, И.И. Суслов и Е.И. Брягин. Тогда же были раскрыты местные иконы Богоматери Одигитрии и Сергия Радонежского, «Богоматерь» и «Апостол Петр» из деисуса и ряд других икон. Подлинную «Троицу» замещает копия, исполненная в 1919 году Г.О. Чириковым по предварительно-

му рисунку Н.А. Баранова. С 1924 года началась планомерная расчистка икон всего иконостаса Н.А. Барановым, законченная только в 1946 году. В своей «Описи икон Троице-Сергиевой лавры» Ю.А. Олсуфьев дал пространное описание всех икон иконостаса, остающееся и поныне самой полной научной информацией по уникальному памятнику русской культуры



Алексей Николаевич Сви́рин (1886–1976). Сергиев Посад, 1928. Директор Сергиевского историко-художественного музея в 1925–1929 годах, сменивший на этом посту В.Д. Дервиза. Основным научным интересом А.Н. Свирина на протяжении всей его жизни оставались старинные ткани и книжная миниатюра. В 1926 году опубликовал «Опись тканей XIV–XVII вв. б. Троице-Сергиевой лавры» (она вышла с посвящением памяти Василия Тимофеевича Георгиевского) и книжечку о шитом деисусном чине XV века из лаврского собрания (с посвящением Д.В. Айналову), в 1928 году совместно с Н.А. Щербаковым – статью «К вопросу о творчестве Андрея Рублева», в 1925 году – книжку «Сергиевский историко-художественный музей» в серии путеводителей по подмосковным музеям и, наконец, в том же году книжечку «Корбуха». По числу изданий, посвященных лавре, А.Н. Сви́рин уступает только основному автору работ по данной тематике – Ю.А. Олсуфьеву

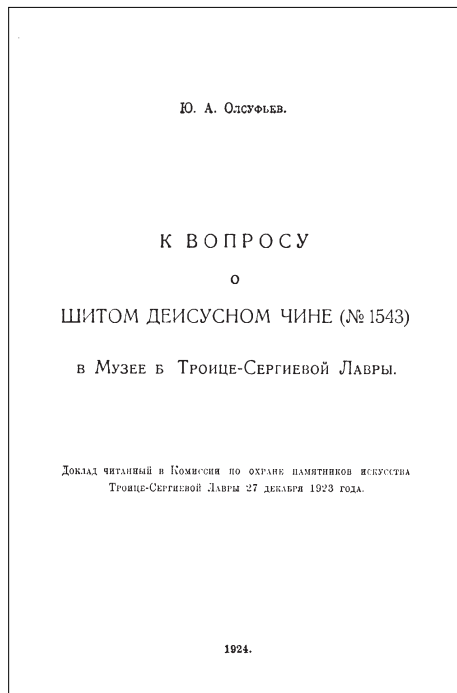
Т.В. Розановой. Павел Александрович отмечает в Ю.А. Олсуфьеве деловитость, умение ставить максимальные задачи и находить для них определенные пути достижения и обозначает эту черту как «немецкое начало»²⁴.

Весной 1928 года журнал «Безбожник у станка», редколлегия которого на волне начинавшейся культурной революции потеряла всякое подобие совести, опубликовал «списки личного состава церковных советов города Сергиева». В эти проскрипции, сопровождавшиеся, для наибольшей верности, фотографиями названных лиц, вошли «граф Олсуфьев» и «барон фон Дервиз» – бывшие помещики и участники Всероссийского церковного собора 1917 года, а ныне, по сообщению журнала, научные сотрудники Сергиевского музея²⁵. В обстановке организованного гонения на представителей бывшего господствующего класса такая информация была чрезвычайно опасной, и Олсуфьевы немедленно меняют место жительства. Они переезжают в деревню Мешаловку рядом с Котельниками под Москвой. Пользуясь связями с Музейным отделом Главнауки в Москве, где Ю.А. Олсуфьева ценили как выдающегося специалиста и дисциплинированного работника, Юрий Александрович принимает приглашение И.Э. Грабаря и становится научным

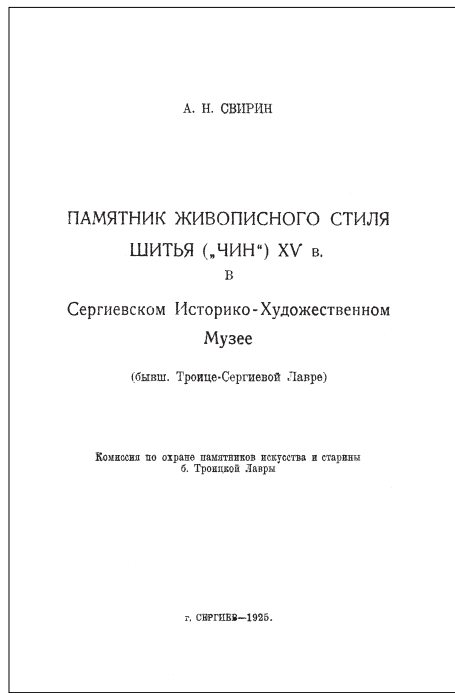
сотрудником Центральных государственных реставрационных мастерских, размещавшихся в то время в здании бывшего Московского Археологического общества на Берсеневской набережной, более известном как палаты Аверкия Кириллова.

Сразу же после перехода из лаврского музея в ЦГРМ Ю.А. Олсуфьев был привлечен к работе по комплектованию заграничной выставки русской иконописи. Неофициально эта последняя формировалась Торгсином и задумывалась как широкомасштабная реклама с последующей продажей икон непосредственно с выставки. Но официально подготовку выставки взял на себя Наркомат просвещения РСФСР, в ведении которого находились реставрационные мастерские. С ноября 1928 года вся работа живописной секции ЦГРМ была сосредоточена на выставке: заканчивалась расчистка наиболее интересных вещей, находившихся в мастерских, из провинциальных музеев запрашивались ранее расчищенные памятники, для отбора экспонатов рассылались представители ЦГРМ и чиновники Госторга, опытные мастера-реставраторы были выделены для копирования «Богоматери Владимирской», ярославской «Оранты», «Ангела Златые власы» и «Троицы» Андрея Рублева – произведений, которые в силу их особой ценности было решено не вывозить за границу.

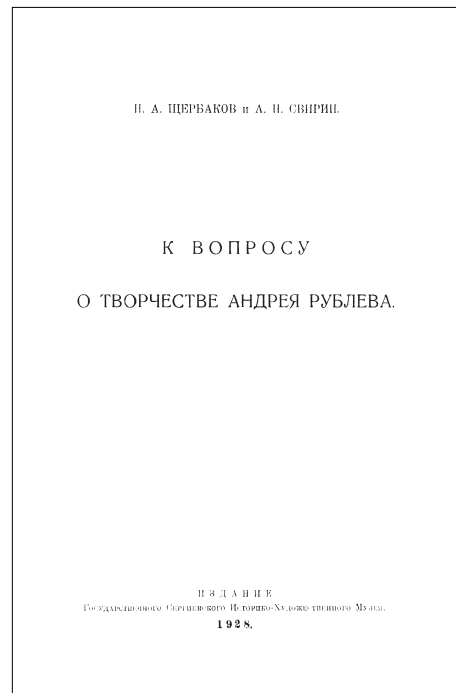
Поскольку вопрос о выставке решался в Госторге и людьми, заботившимися о коммерческой стороне дела, выставка возбудила немало опасений в музеях и реставрационной среде в целом²⁶. Петр



Ю.А. Олсуфьев. К вопросу о шитом деисусном чине (№ 1543) в Музее б. Троице-Сергиевой лавры. Доклад, читанный в Комиссии по охране памятников искусства Троице-Сергиевой лавры 27 декабря 1923 года. Сергиев, 1924. Тираж 300 экземпляров. Чин был найден в 1919 году в шкафу с фелоньями и не значился ни в одной из новейших описей монастыря. Определен автором как памятник новгородского искусства времени архиепископа Евфимия II (1435–1458) на том основании, что в числе святых на чине представлен соименный ему Евфимий Великий. Одно из самых прекрасных произведений древнерусского лицевого шитья, живописность которого соответствует новгородской иконописи XV века



А.Н. Свирин. Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее (бывш. Троице-Сергиевой лавре). Сергиев, издание Комиссии по охране памятников искусства и старины б. Троице-Сергиевой лавры, 1925. Тираж 200 экземпляров. Вторая (после Ю.А. Олсуфьева) публикация выдающегося памятника лицевого шитья XV столетия, доклад о котором был заслушан одновременно с докладом Ю.А. Олсуфьева 27 декабря 1923 года. На авантитуле этого издания посвящение: «Глубокоуважаемому профессору Дмитрию Власиевичу Айналову посвящает автор». В репродуцированном экземпляре имеется вторая дарственная: «Глубокоуважаемому Евгению Ивановичу Силину на память от автора. 24. X. 1925». С переходом А.Н. Свирина в 1928 году из Сергиевского музея в Третьяковскую галерею чин «перекочевал» туда же и ризница лавры потерпела очередной художественный урон



Н.А. Щербаков, А.Н. Свирин. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, издание Государственного Сергиевского историко-художественного музея, 1928. А.Н. Свирин (к моменту издания этой книжки директор Сергиевского музея) выступил здесь в сотрудничестве со своим давним другом Николаем Арсеньевичем Щербаковым, специалистом по античному искусству, с 1911 по 1933 год работавшим в Музее изящных искусств в Москве. Содержанием статьи явились давно всеми замеченные стилистические черты, общие для «Троицы» Рублева и греческих памятников искусства классического периода, дававших о себе знать в византийской живописи эпохи Палеологов и оказавших влияние на русскую живопись XIV–XV веков. С творчеством Рублева авторы связывают не только «Троицу», но и надгробную шитую икону Сергия Радонежского и расчищенную Н.А. Барановым в 1920-х годах икону Архангела Гавриила из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Несмотря на то, что брошюра вышла тиражом в 200 экземпляров, на первой странице текста обозначено: «Изложение конспективное на правах рукописи»



А.Н. Свирин. Сергиевский историко-художественный музей. Б[ывшая] Троицкая лавра. Москва–Ленинград, 1925 (в серии «Подмосковные музеи», вып. 5). Путеводитель осуществлен Обществом изучения русской усадьбы. Текст А.Н. Свирина задуман как подведение итогов по разборке, классификации и изучению художественной старины Троице-Сергиевой лавры. Значительнейшую часть книжки занимают обзоры ризницы и отделов иконописи, рукописной книги и лицевого шитья

Дмитриевич Барановский, работавший в то время в архитектурной секции ЦГРМ, в своем письме хранителю Вологодского областного краеведческого музея И.В. Федьшину обрисовал сложившуюся ситуацию следующим образом. «Здесь, в Москве, – сообщал он, – ходит слух, что Ваш музей имел смелость отказать в выдаче лучших икон своего собрания на выставку иконы за границей, которую устраивает Госторг, пригласив к участию в этом деле Грабаря и Анисимова. Здесь ходят очень нехорошие разговоры о том, что задачей Госторга является не прославление русского искусства, а распродажа, и, конечно, лучших вещей... Ученый совет архитектурной секции Государственных реставрационных мастерских... подал свой протест в Главнауку, указывая на недопустимость вывоза, хотя бы и на выставку, уникальных памятников по целому ряду соображений. Получился неприятный раскол с руководителями нашего дела в реставрационных мастерских, так как они настойчиво ведут свою линию. Не знаю, выйдет ли какой толк из этого протеста, но во всяком случае мы выполнили долг нашей совести... Мы все, музейщики и искусствоведы, сбиты с толку всей этой историей после 11 лет дружной совместной работы на пользу дела музейного строительства в Республике...»²⁷.

Приведенные сведения о выставке свидетельствуют, что Ю.А. Олсуфьев поступил на службу в ЦГРМ в кризисное время: задуманная выставка была, разумеется, достойным подведением итогов за десять послереволюционных лет, и реставрационной науке молодой Советской республики было чем похвалиться в Европе; с другой стороны, хищническая хватка Госторга и Торгсина внушала опасение растерять заново обретенные национальные художественные ценности. К счастью для всех, открывшаяся в 1929 году сначала в Берлине, а затем в Кёльне, Гамбурге и Мюнхене иконная выставка из СССР имела настолько ошеломительный успех²⁸, что ни о какой продаже даже и части хороших икон, как предполагалось Наркоматом внешней торговли и И.Э. Грабарем²⁹, нечего было и думать: соображения о национальном престиже оказались на некоторое время выше, чем соображения о валютной выгоде. Сразу после Берлина выставку запросили Австрия и Англия, а затем Соединенные Штаты Америки, где она и состоялась соответственно в 1929, 1930 и 1931–1932 годах. Напрасно было бы, однако, искать фамилии составителей каталога выставки – А.И. Анисимова, Ю.А. Олсуфьева и Е.И. Силина – в первом, берлинском варианте издания: их имена появляются только в каталоге, изданном специально для экспозиции в Кёльне, и повторяются затем в каталогах всех последующих экспозиций³⁰. В Лондоне, где выставка нашла особенно теплый прием, по ее материалам был издан прекрасно иллюстрированный альбом, и Ю.А. Олсуфьев совместно с М.С. Лаговским подготовил описание таблиц³¹. А к концу года журнал «The Art Bulletin» опубликовал представленную им статью об эволюции русской иконописи с XII по XIX век³² – своего рода итоговую работу по изучению древнерусской станковой живописи, проведенную Ю.А. Олсуфьевым с 1918 по 1930 год.

С переходом Юрия Александровича в ЦГРМ его деятельность развивается преимущественно в рамках охраны и реставрации произведений искусства. В структуре ЦГРМ, которые под конец своего существования имели не только секции древней живописи и шитья,



Коллектив Музея в Троице-Сергиевой лавре. Лето 1925. После национализации лавры в 1918 году и создания специальной комиссии по учету и описанию памятников искусства и старины началась история будущего Сергиево-Посадского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Здесь работали такие выдающиеся ученые, как о. Павел Флоренский и Ю.А. Олсуфьев. В 1925 году Музей возглавил А.Н. Свирин (он в центре). По правую и по левую руку от него рес-

тавраторы по шитью Ю.С. Карпова и А.Д. Белякова (золотошвейки из бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле). Между Ю.С. Карповой и А.Н. Свириным – реставратор музея Н.А. Баранов, правее А.Д. Беляковой – директор музея до А.Н. Свирина В.Д. Дервиз, а рядом с ним (в шляпе) – Ю.А. Олсуфьев (?). В музее работало немало бывших иноков Троице-Сергиева монастыря (их на фотоснимке не менее девяти). На фотографии представлен в частности и быв-

ший хранитель ризницы лавры о. Диомид (Егоров) – он в заднем ряду в белой блузе и шляпе. Левее его – о. Ипатий (Милютин), а за А.Н. Свириным, рядом с Н.А. Барановым, о. Варнава. В этом же ряду второй справа о. Максимилиан (Марченко). Все музейщики-монахи были арестованы в мае 1928 года и почти все они погибли позже в лагерях и ссылках. Группа снята у входа в Митрополичьи покои (к югу от Троицкого собора и церкви преподобного Никона)

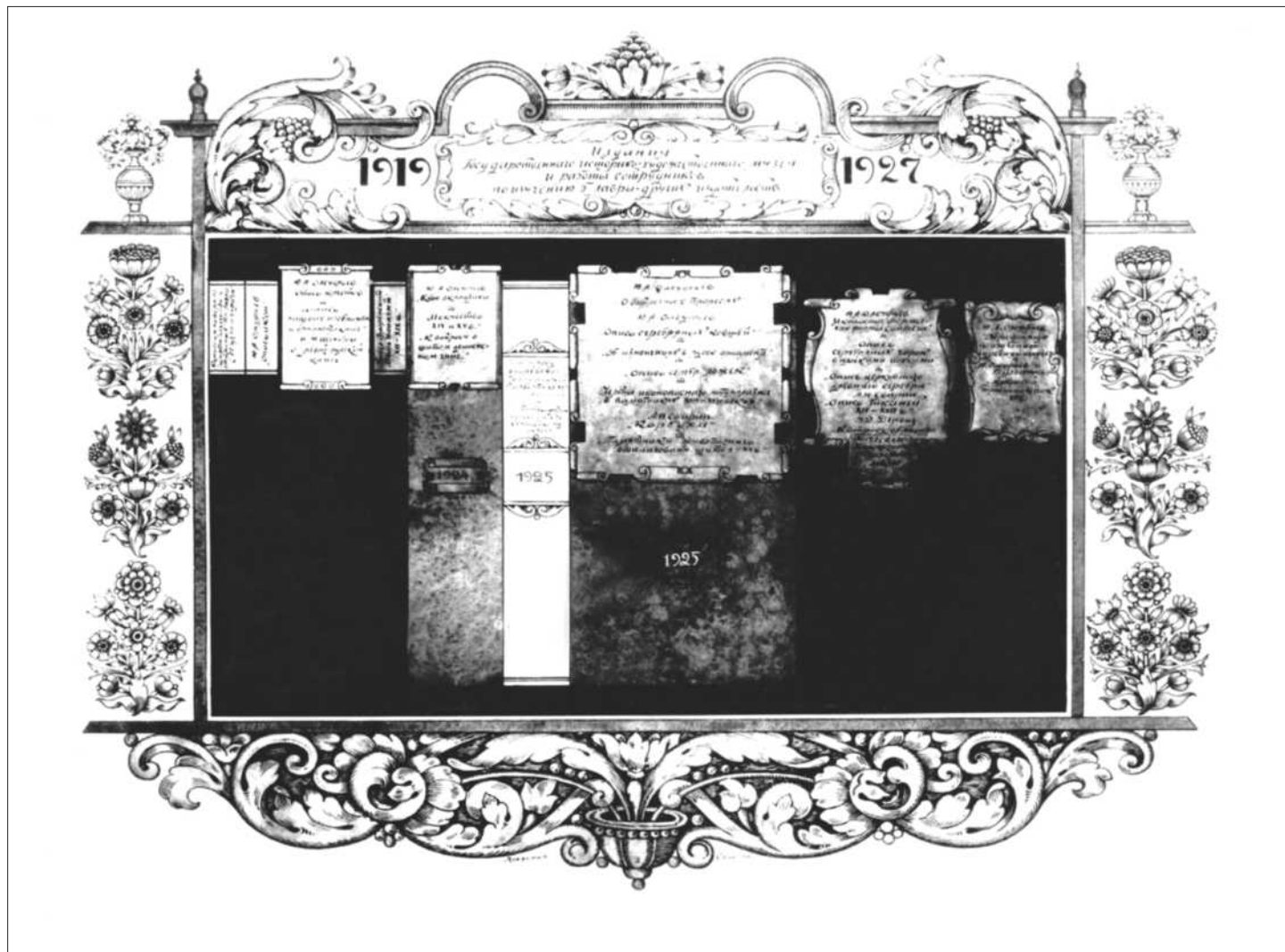


А.Н. Свирин. Государственный историко-художественный и бытовой музей в г. Сергиеве (б. Троицкая лавра). Сергиев, 1927. Информационное издание, распространявшееся бесплатно. В 1927 году Музей состоял из трех отделов: историко-художественного, бытового и культурно-исторического. Автором описаны основные этапы организации музея и его переустройства с 1919 по 1926 год, а также дана характеристика реставрационной, научной и культурно-просветительской работы музея. Реставрация икон началась здесь в 1918 году, приостановилась в 1920 и возобновлена в 1924 году

но и новой масляной живописи и архитектуры, он занял должность эксперта-консультанта по русской иконописи и монументальной живописи, а с 1932 года — должность заведующего секцией древнерусской живописи: заполнял учетные карточки по памятникам, числившимся в производственных планах мастерских, вел протоколы расчистки и укрепления разрушающейся живописи, определял негативы, выезжал в другие города для обследования и регистрации произведений древнерусского изобразительного искусства в музеях и действующих либо уже закрытых церквях. Эти поездки, ни в какой мере не напоминая позднейшие многочисленные «комиссии», для которых заранее покупались билеты «туда» и «обратно», заранее бронировались номера в благоустроенных гостиницах и даже, случалось, заказывались обеды в привилегированных столовых местных партийных или советских учреждений, Ю.А. Олсуфьев совершал особенно часто. Благодаря ему спасены от гибели и в буквальном смысле слова извлечены на свет божий многие сотни разнообразных произведений, сваленных в эпоху массового закрытия и разрушения церквей в непригодные хранилища маломощных и тесных со всех сторон краеведческих музеев.

Рабочий дневник Ю.А. Олсуфьева за 1931 год рисует любопытную картину условий, в которых ему приходилось обследовать местные музеи. Сообщая о своем прибытии в Сольвычегодск в ночь с 25 на 26 сентября 1931 года, он делает следующее примечание о первой ночевке в этом медвежьем углу России. «В Сольвычегодске нет Дома крестьянина, — записывает Юрий Александрович. — Решаюсь направиться к заведующему музеем тов. Грехневу Василию Николаевичу. Его квартира освещена. Стучусь. Слышу взволнованный голос. Тов. Грехнев, не открывая двери, извиняется, принять не может, несмотря ни на какие мандаты, и советует переночевать в пожарном депо, где принимают случайных заезжих, и наконец говорит, что он объяснит свой образ действий на следующий день. Я прошу его открыть музей возможно раньше утром и иду на свой совершенно необычный ночлег»³³. А на следующий день выяснилось, что заведующий музеем накануне получил сведения о предполагавшемся нападении на музей бандитов, которые в эти годы наводняли северный край, и принял Ю.А. Олсуфьева за уголовника, пытавшегося под видом специалиста из центра проникнуть в квартиру и захватить ключи от музея. И это далеко не исключительный случай из полупоходного быта Ю.А. Олсуфьева, который ему приходилось вести на протяжении почти десяти лет. Он не был белоручкой и, мирясь с неизбежными трудностями, изъездил всю центральную часть России, весь Север, Новгород и Псков с их окрестностями. Архив ЦГРМ, хранящийся ныне в Отделе рукописей Третьяковской галереи, переполнен отчетами и протокольными списками вещей, просмотренных Ю.А. Олсуфьевым в провинциальных музеях и храмах. Сохранность, классификация по различным категориям их ценности, наличие записей и пробных расчисток, раскрытие или экспонирование той или иной вещи в столичных мастерских и музеях — все отмечено зорким глазом специалиста и записано в его дневниках и последующих официальных отчетах.

И вновь драгоценное личное свидетельство о Юрии Александровиче, на этот раз В.С. Попова, работавшего недолгое время в Центральном



«Издания Государственного историко-художественного музея и работы сотрудников [музея] по изучению лавры других издательств. 1919–1927». Настенный лист исполнен В.И. Соколовым к 10-летию Сергиево-Посадского музея. В диа-

грамме погодно распределены издания музея, причем наибольшее количество изданий приходится на 1925 год. Автором подавляющего числа публикаций был Ю.А. Олсуфьев. Им изданы, в частности, «Опись икон» и «Опись

лицевых изображений и орнамента книг» в собраниях Троице-Сергиевой лавры. Представлены также книги о Павла Флоренского, А.Н. Свирина и В.Д. Держиза. Местонахождение оригинала этого листа неизвестно



Сергиевский историко-художественный музей. 15 сентября 1925. Оформление Святых врат Троице-Сергиевой лавры в связи с прибытием иностранных гостей, принимавших участие в юбилейных торжествах 200-летия Российской Академии наук. На транспаранте надпись на французском языке: «Приветствуем науку всех стран. Добро пожаловать»

Сергиевский историко-художественный музей. 15 сентября 1925. Оформление главного входа в музей по случаю приезда иностранных ученых, принимавших участие в торжествах в связи с двухсотлетием Российской Академии наук. Плакат с приветствием на русском и английском языках: «Привет представителям всемирной науки». Скопление публики и мальчишек вызвано, по всей вероятности, прибытием иностранной делегации и ее проходом в музей



ТОГО ЖЕ АВТОРА:

1. Из прошлого села Красного М. 1908.
2. Памятники искусства Тульской губернии. Материалы. Годы 1912, 1913 и 1914 в шести выпусках. Москва.
3. Заметки о иконописи и иконописцах. Сергиев Посад. 1918.
4. Статьи „Иконопись“ в сборнике „Троице-Сергиева Лавра“, 1919.
5. Статьи „Лицевые книги и их орнамент“—там же.
6. Опись икон Троице-Сергиевой Лавры. 1920.
7. Опись крестов „ — — — — — 1921.
8. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой Лавры. 1921.
9. Дополнение к Описи икон Лавры. 1922.
10. Кто выдался воздуха № 1479 и покровы № 1541 в музее б. Тр.-С. Л. (доказ.) 1924.

ПРИГОТОВЛЕННЫ К ПЕЧАТИ:

1. Опись Окладов книг ризницы Троице-Сергиевой Лавры.
2. Древнейшая Опись Лавры (1641 года), снабженная предисловием (совместно с С. Н. Дураковым).
3. Древнейший Синодик Лавры, снабженный предисловием и фамиллярным указателем.
4. Анализ икон Тр.-С. Л., как опыт иконологии (совместно с П. А. Флоренским).

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

1. Комментария к Вызданию Книго Лавры 1673 года.
2. Опись чарок б. Тр.-С. Лавры.

— 6 —

творчества, какими были VI-ой и XI, XII века. У нас их постепенная эволюция от натурализма XIII и начала XIV века к законченным формулам абстракции завершается к концу XIV века.

Мы видели их, как говорилось, на иконах Деисусного чина Троицкого Собора б. Троице-Сергиевой Лавры, которые могут быть отнесены к произведенным Рублева; здесь они представлены с исключительной наглядностью.

На иконе Троицы Рублева, на правом руке левого от зрителя ангела, видны лишь две грани пробела, положенного в горизонтальном направлении: его верхняя грань освещена сильнее и имеет, благодаря очерчиванию рукава, форму треугольника, с „прилиском“ по наружному контуру, а нижняя грань, в общем, — формы параллелограмма, с также ясно выраженными контурами, как и у верхней грани, причем ее боковые стороны обозначены очень глубокими складками. ~~Нижняя~~ пробела видна на иконах и из иконостаса села Васильевского, перенесенных, как известно, туда из Успенского собора во Владимире и, по всей вероятности, ~~испущен~~ Рублева; так, на иконе Воскресения, ~~нижняя~~ пробела имеют место на одежде, драпированной ногу ап. Петра видны две гнomo—смысловые грани; на иконе Воскресения того же иконостаса ~~нижняя~~ пробела—на одежде двух фигур, изображенных в рост, с правой стороны от зрителя; на правой фигуре такой пробел заключает в себе три продолговатые части, расположенные, в общем, в вертикальном направлении, и разделенные складками; он состоит из двух граней: левой от зрителя—освещенной более ярко и правой—менее освещенной; ~~нижняя~~ пробел на одежде левой фигуры—из двух частей, причем верхняя, более длинная часть, направленная почти вертикально,

— 7 —

состоит из трех определенно выраженных граней, с более яркой освещенностью средней. На иконе ап. Петра того же иконостаса, по видимому, был ~~нижняя~~ пробел на одежде, спускающейся по левой ноге апостола, но теперь заметны лишь его следы. Укажем, также, на ~~нижняя~~ пробела на иконе Вознесения из собрания Рабушинского, находящегося теперь в Историческом Музее, по видимому XIV—XV века; тут, взоим одежде на иконе ап. Петра, идут прямые, дугообразные ~~нижняя~~ пробела, со строго ограниченными границами, а на одежде другого апостола, виден короткий такой пробел, состоящий из трех также резко выраженных граней, из которых первая, левая от зрителя, освещена наиболее ярко; таким образом, этот пробел состоит из трех разных оттенков, по конструкции его не совсем повята. На иконе Успения Кириллов монастыря, иконы (поблизости Гулицкого (? 1437), на фигуре ап. Петра,—длинная, трехгранная ~~нижняя~~ пробел с совершенно выраженными прямыми гранями ~~нижняя~~ пробела, выходящими также на иконах недавно расчищенного Деисусного чина из Московского Благовещенского собора, где такой пробел готый, направленный вертикально, пробел, и где определено ограниченнее: прямые грани, видны на одежде, спускающейся сверху по правой ноге ап. Петра, повернутой вперед, причем ярче освещена левая от зрителя грань, с „прилиском“, идущим вдоль правой ее стороны; грани ~~нижняя~~ пробела имеют складки, образующими угол, а снизу—слабкой, образованной дугой; не исключена возможность утраты третьей грани с право от более освещенной ~~нижняя~~ пробела на иконах Иоанна Предтечи и архангела Гавриила того же чина выражены очень ясно, но было ли это так первоначально, или является следствием утрат, мы сказать затрудняемся. На одежде, покрываю-

Перечень авторских работ Ю.А. Олсуфьева, приложенный к его каталогу «Опись серебряных ковшей (формы ладьи) б. Троице-Сергиевой лавры». Сергиев, 1925. Список замечателен тем, что здесь указаны приготовленные к печати, но неизданные работы Ю.А. Олсуфьева, в числе которых до сих пор остающиеся неопубликованными Синодик лавры и ее древнейшая опись (1641)

Цена 8 руб.

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

1. Из прошлого села Красного. М. 1908.
2. Памятники искусства Тульской губернии. Материалы. Годы 1912, 1913 и 1914, в шести выпусках.
3. Заметки о иконописи. 1918.
4. Статьи „Иконопись“ в сборнике „Тр.-Сергиева Лавра“. 1919.
5. Статьи „Лицевые книги и их орнамент“—там же.
6. Кто выдался воздуха № 1479 и покровы № 1541 в Музее б. Тр.-С. Л. (доказ.). 1924.
7. Искусство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Тр.-С. Л., 1924.
8. К вопросу о шитом деисусном чине (№ 1543) в музее б. Тр.-С. Л. (доказ.), 1924.
9. Черты первоначальной натурализма в памятниках XIII и XVII веков. Прологий и Синод Успенский (доказ.). 1925.
10. Об изменениях в риском орнаменте в эпоху Возрождения. (доказ.). 1925.
11. О „встречных“ пробелах (доказ.), 1925.
12. Иконописные формы, как формам синтеза. 1926.
13. Опись икон Троице-Сергиевой Лавры. 265 стр. 1920.
14. Опись крестов „ — — — — — 143 стр. 1921.
15. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Тр.-Серг. Лавры, 95 стр. 1921.
16. Дополнение I к Описи икон Тр.-С. Лавры. 1922.
17. Опись серебряных ковшей б. Тр.-С. Л., 24 стр. 1925.
18. Дополнение II к Описи икон б. Тр.-С. Л., 1925.
19. Опись лозек б. Тр.-С. Л., 24 стр. 1925.
20. Опись серебряных чарок и братии б. Тр.-С. Л., 120 стр. 1926.

Корректурa статьи Ю.А. Олсуфьева «О встречных пробелах». Сергиев, 1925. В корректуре изменено название работы, которая ранее называлась «О граненых пробелах». На воспроизводимых шестой и седьмой страницах издания речь идет о «Троице» Андрея Рублева, Васильевском чине и деисусе из иконостаса собора Троице-Сергиева монастыря

Еще один список опубликованных работ Ю.А. Олсуфьева, приложенный к его книге «Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века)». Сергиев, 1926. Опись серебра — самая фундаментальная из описей, изданных Ю. А. Олсуфьевым, куда вошел и каталог книжных окладов, названный в предыдущем списке



Приезд в Сергиево-Посадский музей Д.В. Айналова. Лето 1925 года. В первом ряду Владимир Дмитриевич Дервиз, Надежда Ростиславовна Айналова и Дмитрий Васильевич Айналов, а во втором ряду – Евгения Васильевна Георгиевская-Дружинина (дочь В.Т. Георгиевского), Алексей Николаевич Свириин и Елена Васильевна Калинина. За исключением В.Д. Дервиза все другие участники фотоснимка были прямыми либо заочными учениками Д.В. Айналова.

Посещение лавры было использованно Д.В. Айналовым для занятий в ризничной части рукописной библиотеки Троице-Сергиева монастыря. Конкретным следствием этих занятий явился отчет Обществу древней письменности и искусства «Миниатюры древнейших русских рукописей в Музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке» (1925), а также две статьи о миниатюрах «Хроники Георгия Амартола» (1929–1936) и аналитичес-

кий обзор «Trois manuscrits du XIV^e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev», напечатанный в сборнике памяти Ф.И. Успенского («L'art byzantin chez les slaves», 1932) – о Хронике Георгия Амартола и Евангелиях Федора Кошки и Хитрово. Выставка, о которой идет речь, существовала с 1924 по 1931 год. В январе 1931-го все лучшие рукописи были перемещены из лавры в Государственную библиотеку СССР имени В.И. Ленина в Москву

Посещение Сергиевского музея специалистами из Москвы, Ленинграда и Берлина. Около 1928. На паперти Трапезной церкви слева направо стоят проф. Заппе (Берлин), Мария Васильевна Кальфа (Ленинград), Алексей Васильевич Орешников (Москва), Наталья Аполлинарьевна Бакланова (Москва) и директор музея Алексей Николаевич Свирин



Совещание по вопросам реставрации и изучения русского шитья и древних тканей в Троице-Сергиевой лавре. Осень 1924. Крайняя слева – Ю.С. Карпова, выше ее директор Сергиевского музея А.Н. Свирин, в центре В.Д. Дервиз, рядом с ним Е.В. Георгиевская-Дружинина, второй справа – В.К. Клейн. В совещании принимали участие сотрудники Сергиевского, Ярославского, Ростовского и Рязанского музеев, а также представители Государственной Академии истории материальной культуры и Института истории искусств в Ленинграде





Софья Владимировна Олсуфьева в своем доме в деревне Мешаловка около Люберец под Москвой. 1932 (?). Семья Олсуфьевых с начала XX века почти постоянно проживала в усадьбе «Буйцы» Епифанского уезда Тульской губернии. Но уже Февральская революция сломала их привычный быт и они бежали из Буец в Сергиев Посад, а в 1928 году переселились в Мешаловку, надеясь в деревне пережить лихолетье большевиков. В своих скитаниях они сохраняли многие реликвии, и за немногими утратами до нас дошли наиболее ценные произведения искусства из Буец, например портрет Софьи Владимировны Олсуфьевой, исполненный великим Серовым в 1911 году (теперь он хранится в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве)

реставрационных мастерских и неоднократно встречавшегося с Ю.А. Олсуфьевым в последующие годы³⁴.

«Отличительной особенностью Юрия Александровича было стремление ничем не выделяться из окружающих, но личность, облик его и скромность поведения с первой же встречи оставляли впечатление незаурядного ума, выдержки и врожденной порядочности, культивированных воспитанностью многих поколений его семьи. В нем не было ни подавляющей претенциозности проф. А.И. Некрасова, ни медоточивой навязчивости проф. Н.А. Кожина, не проявлялось и благостной смиренности А.Н. Свирина и уж тем более – болтливости Н.Н. Померанцева, вечно бродившего по комнатам мастерских и пускавшегося в воспоминания о собственной деятельности, зацепившись за любой, даже вовсе и не идущий к делу, повод. Даже не припоминаю случая, чтобы Олсуфьев приходил в другие комнаты без какого-то служебного дела.

Будучи невысок ростом, Юрий Александрович обладал крепкой, кряжистой фигурой, свидетельствующей о физической силе и хорошей подготовке в молодости, военной или спортивной. В 1930-х годах он уже немного сутулился, голову слегка склонял к плечу, особенно когда работал, имел лысину, но волосы, почти совсем седые, стриг коротко и носил усы и небольшую бородку. Одевался он просто, но очень опрятно. Обычно

ходил в куртке серого сукна, переделанной, видимо, из какой-то форменной офицерской одежды, а летом – в темно-серой толстовке. Вместо шубы зимою у него была какая-то бекеша, а на голове теплая шапка типа папахи.

Палата, в которой размещались мастерские древней и новой живописи, была самым холодным из наших помещений, так как при большой высоте сводов приходилась над неотапливаемой лестницей, к тому же имела по три окна в трех ее стенах. При тогдашней необеспеченности топливом температура в мастерских была очень низкой, и как реставраторам, так и Юрию Александровичу часто приходилось работать в перчатках с обрезанными пальцами, но у него мерзла и голова, и он часто надевал каракулевую кубанку (или, как их звали в просторечии, „бадейку“), введенную для военной формы во времена Александра III.

Работал Олсуфьев за небольшим столом подле задней, глухой стены палаты. В ряд с ним, ближе к входу, работал младший сотрудник подчиненной мне фототеки К.А. Фомичева, к которой я часто заходил. В фототеке скопилось за долгие годы много не записанных в инвентарь негативов, нуждавшихся в определении, что требовало напряженного труда, так как текущая работа мастерских сильно разрослась и от фиксации большого числа архитектурных памятников и



Комиссия по обследованию памятников монументальной живописи в Новгороде. 30 июня 1931 года. Слева направо: Николай Петрович Тихонов, Софья Владимировна Олсуфьева, Юрий Александрович Олсуфьев, Екатерина

Александровна Домбровская, Дмитрий Петрович Сухов, Николай Петрович Сычев, Николай Иванович Брягин, местный рыбак. На одном из отпечатков из частного собрания в Москве рукою С.В. Олсуфьевой написано: «Уха

из шелеспера у рыбаков у Николя Липенского. 17/30 июня 1931 г. Фотография Н.П. Тихонова». Указание на Н.П. Тихонова неверно: фотографировал А.Н. Павлович – штатный фотограф Новгородского музея

Ю. А. Олсуфьев

Сборник
Статьи и Рассказы
№ 1
Составлен в 1930 г.

= более зрелые
Статьи.

Оглавление.		стр.
1	Введение	1
2	Иконопись в северных Новгородских землях	8
3	Вопросы иконописи в Пскове	15
4	Образование древнерусской живописи	17
5	Иконопись в Ярославле	23
6	Образование древнерусской живописи в Вологде	24
7	Иконопись в Новгороде	28
8	Образование древнерусской живописи в Ростове	35
9	Образование древнерусской живописи в Суздале	38
10	Образование древнерусской живописи в Владимире	42
11	Образование древнерусской живописи в Муромах	47
12	Образование древнерусской живописи в Рязани	50
13	Образование древнерусской живописи в Торжке	53
14	Образование древнерусской живописи в Дмитрове	56
15	Образование древнерусской живописи в Звенигороде	59
16	Образование древнерусской живописи в Колоде	62
17	Образование древнерусской живописи в Серпухове	65
18	Образование древнерусской живописи в Егорьевске	68
19	Образование древнерусской живописи в Мытищах	71
20	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	74
21	Образование древнерусской живописи в Дмитровском уезде	77
22	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	80
23	Образование древнерусской живописи в Колоде	83
24	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	86
25	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	89
26	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	92
27	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	95
28	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	98
29	Образование древнерусской живописи в Колоде	101
30	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	104
31	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	107
32	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	110
33	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	113
34	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	116
35	Образование древнерусской живописи в Колоде	119
36	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	122
37	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	125
38	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	128
39	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	131
40	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	134
41	Образование древнерусской живописи в Колоде	137
42	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	140
43	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	143
44	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	146
45	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	149
46	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	152
47	Образование древнерусской живописи в Колоде	155
48	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	158
49	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	161
50	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	164
51	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	167
52	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	170
53	Образование древнерусской живописи в Колоде	173
54	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	176
55	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	179
56	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	182
57	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	185
58	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	188
59	Образование древнерусской живописи в Колоде	191
60	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	194
61	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	197
62	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	200
63	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	203
64	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	206
65	Образование древнерусской живописи в Колоде	209
66	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	212
67	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	215
68	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	218
69	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	221
70	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	224
71	Образование древнерусской живописи в Колоде	227
72	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	230
73	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	233
74	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	236
75	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	239
76	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	242
77	Образование древнерусской живописи в Колоде	245
78	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	248
79	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	251
80	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	254
81	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	257
82	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	260
83	Образование древнерусской живописи в Колоде	263
84	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	266
85	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	269
86	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	272
87	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	275
88	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	278
89	Образование древнерусской живописи в Колоде	281
90	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	284
91	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	287
92	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	290
93	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	293
94	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	296
95	Образование древнерусской живописи в Колоде	299
96	Образование древнерусской живописи в Серпуховском уезде	302
97	Образование древнерусской живописи в Егорьевском уезде	305
98	Образование древнерусской живописи в Мытищинском уезде	308
99	Образование древнерусской живописи в Истринском уезде	311
100	Образование древнерусской живописи в Звенигородском уезде	314

План сборника статей Ю.А. Олсуфьева по иконологии. Автограф. Вероятно, 1930. Автор предполагал включить в сборник 15 статей, начиная со статьи «Иконопись» из сборника «Троице-Сергиева лавра» 1919 года (вписана карандашом между «Оглавлением» и статьей «О граненых пробелах»). Красным карандашом отмечены «более зрелые статьи», как это поясняется справа сверху. Пять статей должны были печататься по рукописям, но первые две в 1929 и 1930 годах были опубликованы в переводах на английский язык в журналах «Art Bulletin» и «Burlington Magazin»

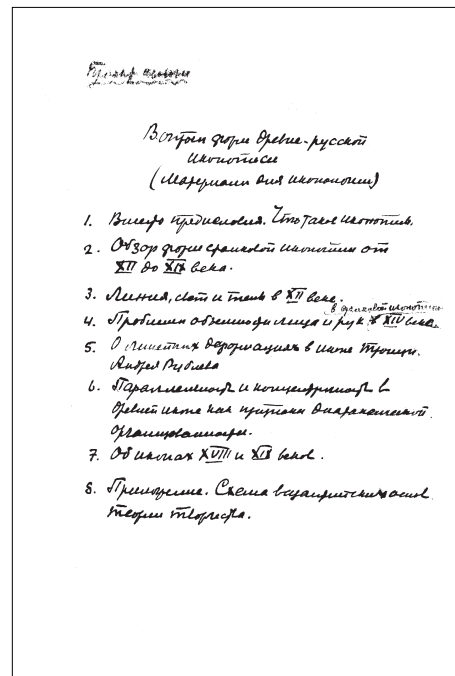
от приобретения коллекций снимков, сделанных сторонними фотографами в прошедшие годы. Меж Юрием Александровичем и „Ксюшей“, как многие звали дружески Фомичеву, отношения были теплыми, так как ему приходилось определять для внесения в инвентарь большое количество негативов по древнерусской иконописи и фрескам, требовавшим спецификации научных знаний, которыми другие сотрудники ЦГРМ не располагали. К тому же в фототеку поступали и негативы, заснятые Софьей Владимировной во время летних продолжительных командировок в северные города и их округа (Новгород, Псков, Тверь, Ярославль). Выезжая туда с нею, Юрий Александрович брал часто Николая Яковлевича Епанечникова³⁵ для работы по укреплению фресок. По рассказам последнего, жизнь супругов Олсуфьевых там поражала своей скромностью и нетребовательностью в пище, ограничивавшейся часто вареной мелкой рыбешкой и картофелем, порою даже без растительного масла.

...Каким скромным был Юрий Александрович в личном быту, таким же оставался и в мастерских, когда выпадала общая физическая работа. Под хранилища ЦГРМ использовались помещения закрытых церквей: Троицы в Никитниках, или, как в ту пору ее именовали, Грузинской Божьей Матери, и Николая на Берсеневке на соседнем дворе, слившемся с двором мастерских после сноса осенью 1933 года по настоянию директора Лидака ее позднейшей колокольни. Часто, за отсутствием транспортных средств, картины и иконы, там хранившиеся, носили в мастерские на реставрацию на руках. Бывали тут и крупногабаритные иконы, вроде ростового Георгия или работ Рублева, привезенных из села Васильевского. Олсуфьев, руководя работой, никогда не оставался администратором-белоручкой, а и сам включался в трудную и ответственную работу с переносом и подъемом икон по крутой лестнице, разворотами в узких дверных проемах и проходах, загроможденных массивной мебелью, оставшейся в мастерских от императорского Археологического общества...

В производственных планах Центральные государственных реставрационных мастерских видное место занимали памятники монументальной живописи, которыми ранее, до Ю.А. Олсуфьева, активно интересовался А.И. Анисимов. После ареста последнего в октябре 1930 года вся нелегкая работа в этом направлении перешла, по существу, к Юрию Александровичу. Решать дальнейшую судьбу памятников монументальной живописи ему приходилось и позже, причем чаще всего на почве старинных русских городов, богатых стенописями: Новгорода, Пскова, Старой Ладogi, Ростова, Ярославля, Вологды, Костромы, а отчасти и самой Москвы. Особенно памятна в летописях охраны и спасения древнерусских стенописей поездка небольшой группы реставраторов, архитекторов и музейных работников в Новгород и Псков летом 1931 года. В детальном обследовании состояния сохранности и в обсуждении неотложных мер по консервации новгородских и псковских фресок принимали участие, кроме Ю.А. Олсуфьева, выдающийся реставратор из Ярославля Н.И. Брягин, архитекторы-реставраторы ЦГРМ Б.Н. Засыпкин и Д.П. Сухов, реставратор из тех же мастерских Е.А. Домбровская, представители ленинградского отделения Главмузея Н.П. Тихонов и Н.П. Сычев и работники Новгородского музея Н.Г. Порфиридов,

Б.В. Шевяков и Н.Е. Давыдов. С 22 июня по 5 июля были осмотрены соборы Мирожского и Снетогорского монастырей в Пскове, Софийский собор в Новгороде, соборы Антониева и Юрьева монастырей, церкви Феодора Стратилата, Спаса Преображения, Рождества на кладбище, Волоотово, Ковалево, Нередица, Благовещение на Городище, Сквородка, Липна, Благовещение в Аркажах, Знаменский собор, церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, Иоанновские палаты в кремле и, наконец, уже одним Ю.А. Олсуфьевым – церковь Георгия в Старой Ладоге ³⁶.

8 июля, после возвращения из экспедиции, Ю.А. Олсуфьев подает докладную записку директору ЦГРМ о проделанной работе и наряду с коллегиальным решением участников экспедиции от 2 июля констатирует крайне опасное состояние новгородских и псковских стенописей. «Из числа осмотренных памятников монументальной живописи, освобожденных от позднейших записей или побелок, – сообщает он, – большая часть была раскрыта или промыта за последние десятилетия, причем значительная доля раскрытых фресок приходится на период Революции. Казалось бы, что произведенные раскрытия приобщили культуре бесценные памятники прошлого и что в этом смысле сказалось одно из выдающихся достижений настоящего времени. Это было бы безусловно так, если состояние именно раскрытых фресок не внушало бы опасения их полной гибели вследствие незнания способов их консервирования. Нечего от себя скрывать, что если мы сумели раскрыть фрески, то мы решительно не умеем их предохранить ни от сырости, ни от так называемой ямчуги, ни от шелушения, ни от отпадения штукатурки. Это доказала наша теперешняя научная командировка, в состав которой входили люди, наиболее знакомые с техникой реставрации. Старые, бытовые способы, применявшиеся ЦГРМ, оказались непроверенными, и их целесообразность, после наблюдений над памятниками и по целому ряду соображений теоретического характера, внушила серьезные сомнения, однако новых, проверенных и испытанных на опыте, средств никто предложить не мог, и когда возник вопрос, как поступить с разрушающимися памятниками монументальной живописи, ответ заключался в решении заложить ряд опытов с применением теоретически признанных пригодными средств. Таким образом, как ЦГРМ, так и представители Ленинграда оказались почти бессильными перед грозящей опасностью утраты фресок... Я должен констатировать из опыта командировки, что одинаково неизвестны и самые признаки тех или иных фресковых заболеваний: так, ямчуга с трудом и с большими колебаниями различается от белой плесени, плесень не различается от следов известковых брызг, наконец самая техника выполнения росписей возбуждает самые неожиданные споры и сомнения. Ясно, что раскрытые фрески нас застигли врасплох. Состояние фресок угрожающее. Если благополучие фресок того или иного памятника выразить в 100 %, то большая часть осмотренных памятников с точки зрения их состояния будет приближаться к 75 %, а такие памятники высшей категории, как Нередица, Ковалево и Старая Ладога, конечно, не смогут в теперешнем их состоянии достигнуть и 40 % благополучия. Некоторые фрески, можно сказать, погибли на наших глазах...» ³⁷.



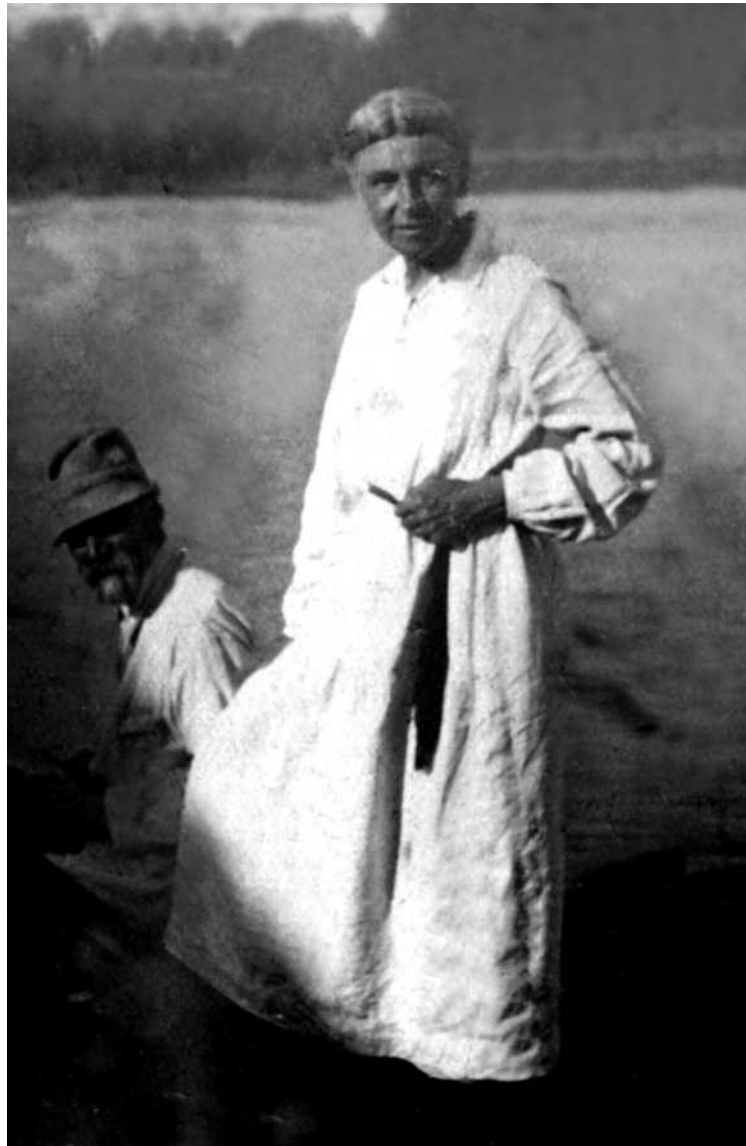
Вариант содержания книги Ю.А. Олсуфьева «Вопросы форм древнерусской иконописи (материалы для иконологии)». Вероятно, 1935 год. Включено восемь работ, из которых шесть должны были печататься по рукописям. Сборник не был осуществлен, хотя еще в январе 1937 года автор сохранял надежду на его публикацию, как об этом свидетельствуют датированные пометки в корректурных экземплярах ряда статей, хранящихся в частном архиве в Москве



Ю.А. Олсуфьев и другие сотрудники Центральных Государственных реставрационных мастерских у входа в церковь Спаса на Нередице. 1932. Фото С.В. Олсуфьевой. Работа в противогазах была вызвана распылением формалина, которым подавлялось распространение на фресках XII века плесени. Борьба с плесенью в 1920–1930-х годах велась почти во всех новгородских храмах. Относительно благополучными были только фрески в Ковалево и Спаса на Ильинской улице, самое опасное состояние наблюдалось в Нередице

У Николы Липенского. Сторож церкви Дмитрий и Юрий Александрович Олсуфьев. 1934. Фото С.В. Олсуфьевой. Ежегодные поездки Ю.А. Олсуфьева в 1930-х годах диктовались необходимостью следить за состоянием сохранности стенописей в новгородских храмах,

которая именно в это время приняла угрожающий характер. В условиях постоянной влажности ранее раскрытые фрески интенсивно, до полной неразличимости фигур и композиций, затягивались высолами из почвы и белой и черной плесенью



Несмотря на то что Олсуфьевы более всего на свете предпочитали оседлую жизнь в деревне, новые обстоятельства постоянно ломали их быт. Никогда, быть может, Ю.А. Олсуфьев не ездил по России так много и так часто, как в недолгий период его работы в Центральных Государственных реставрационных мастерских и в Третьяковской галерее, то есть с 1928 по 1937 год. В перечне

этих поездок (см. с. 206) значится не менее 30 городов и монастырей. На первом месте поставлен Новгород, который притягивал Олсуфьевых неторопливо текущей жизнью и почти деревенской нетронутостью природы, обогащенной множеством церквей и других исторических памятников. На двух любительских снимках представлены: С.В. Олсуфьева в лодке по пути на Сковород-

ку. Новгород, 1932. Фото Ю.А. Олсуфьева. На обороте пометка его рукою: «Поездка на лодке в Сковородку накануне Троицына дня. 932. Соня на лодке».

Ю.А. Олсуфьев и С.В. Олсуфьева в Старой Ладогe. 1933. Любительский снимок из экспедиции Олсуфьевых по обследованию сохранности фресок XII века в Георгиевской церкви в Старой Ладогe

Последняя страница книги Ю.А. Олсуфьева «Матерьялы к истории рода Олсуфьевых» (Москва, 1911) с рукописными вставками 1920–1930-х годов. Автограф. Частное собрание, Москва.

К словам «Гр. Юрий Александрович...» на внутреннем боковом поле вписана «Памятка путешествий», начинающаяся так: «Был во Франции, Италии, Германии, Англии, Швеции, Дании, Австрии, Румынии, Польше, Финляндии, Лифляндии, Алжире, Сахаре, [на] Кавказе, Сицилии, [в] Константинополе, Смирне, Греции, [на] Крите, [в] Тавризе, Урмии, на [морях] Средиземном, Черном, Каспийском, [на] Волге». Далее следуют города и монастыри: «В Новгороде, Пскове, Вологде, Ярославле, Кириллове, Феррапонтове, Ростове Ярославском, Киеве, на Днепре, в Бессарабии, Вильне, Трапезунде, на Ладогe, в Одоеве, Белеве, Туле, Веневе, Кашире, Серпухове, Рязани, Калуге, Оптиной». Далее приписано в два приема: «Тверь, Торжок, Осташков, Ржев, Селижаров, Калязин, Кашин, Кр[асный] Холм, Вельегонск, Устюжна, Молога, Углич, Старица, Зубцов, Смоленск, Старая Русса, Муром, Н[ижний] Новгород, Семенов, Городец, Балахна, Пучеж, Каргополь, Торопец, В[еликие] Луки, Архангельск, В[еликий] Устюг, Сольвычегодск, Теребина на Мологе, Романов-Борисоглебск, Веря, Дмитров, Ковров, где нашел икону Спаса Рублева (теперь в Трет[ьяковской] гал[ерее]». Названный «Спас» – из собрания коллекционеров Першиных – в галерее датируется XV веком и помещен в рубрике «Рублевская легенда» (по каталогу Антоновой и Мневой, т. I, № 237).

Дата рождения «1878» зачеркнута в двух последних цифрах: обычная практика в анкетных данных 1920-х годов, когда приписывались два-три лишних года жизни. Но 1878 – действительный год рождения Ю.А. Олсуфьева.

На правом поле сверху еще одна памятка: «Сподобился быть: Председатель Тульского отдела Общества сохранения памятников искусства, член Московского Археологического института. 1915 – председатель Земского фронтального комитета Всероссийского Земского Союза, уполномоченный по Кавказу и член Главного Комитета В.З.С. по избранию уполномоченных губернских земств». Далее вставка внизу: «В войну 1914–1917 устроил флотилию на озере Урмии из легких теплоходов и железных барж (с Черного моря) для поддержки корпуса генерала

Чернозубова. В тот же период построил дубильный завод в Майкопе в качестве уполномоченного по Кавказу». Рядом еще одна вставка: «В 1919 – председатель Комиссии по охране памятников искусства Троице-Сергиевой лавры, 1928 – член Ученого совета Центральных реставрационных мастерских, 1932 – заведующий Секцией древнерусской живописи Центральных реставрационных мастерских, 1934 – заведующий Секцией реставрации древнерусской живописи в Третьяковской галерее».

К словам «С 1902 года женат на Софье Владимировне Глебовой (рода Облагини), родилась в 1884 году в Узком Московского уезда, фрейлина» сделаны две дополнительные записи об общественной деятельности С.В. Олсуфьевой: «Устроила в селе Буйцах в 1906 году приют для девочек-сирот, в котором содержалось до 25 человек. Восстановила древнюю церковь во имя Успения пресвятой Богородицы в Ольгинском монастыре в Мцхете, сделав по своему рисунку каменный иконостас и царские врата. Освящена церковь преосвященным Антонием, епископом Гурийским и Мингрельским, 15 августа 1916 года. По ее почину и ее хлопотами учреждена и открыта женская Сергиевская община на Куликовом поле при храме-памятнике имени св. Сергия [Радонежского] 10 ноября 1917 года». И далее: «Ее портрет углем и пастелью сделан Серовым в 1911 году».

Ю.А. Олсуфьев был крупным помещиком с хорошо налаженным по англо-германскому образцу сельскохозяйственным производством и племенным конным заводом, о чем свидетельствует, в частности, приписка к перечню его российских и бессарабских имений: «Около 5 тысяч десятин [земли] с доходом от 30 до 40 тысяч [рублей]».

К сведениям об имениях бабушки, графини М.Н. Соллогуб, урожденной Россети-Рознавано, сделана приписка: «В 1917 приобрел дом в Сергиевом Посаде (Валовая ул.), где жил до мая 1928 года».

К последнему абзацу текста «Имеет сына Михаила, рожденного в селе Тараскове Каширского уезда в 1903 году» даны сведения о М.Ю. Олсуфьеве (1903–1984): «Родился рано утром, еще мерцала звезда, 26 июня, в день Тихвинской Божьей Матери. Кончил Словесное отделение Историко-филологического факультета Московского университета по программе 1917 года 8 мая 1924. К университе-

ту его готовили о. Павел Флоренский и С.Н. Дурылин. Женится 22 апреля (старого стиля) 1931 на Софье Михайловне Чертковой, дочери Михаила Федоровича и Александры Николаевны Чертковых (рожд. кн. Трубецкой) и сестры ее Роксандры Николаевны (Бригант)».

Сообщаемые сведения особенно интересны в той своей части, где обрисована неустанная экспедиционная деятельность Ю.А. Олсуфьева с 1928 по 1937 год, когда в качестве эксперта по древнерусской живописи он объездил по существу все города Европейской России и Русского Севера с целью учета и классификации иконных собраний в музеях и закрытых церквях и монастырях



Ю.А. Олсуфьев со своей племянницей Екатериной Павловной Васильчиковой. Деревня Мешаловка около Котельников под Москвой, 1932. В Мешаловке Олсуфьевы жили с 1928 по 1938 год, когда Юрий Александрович был взят и расстрелян. Софья Владимировна Олсуфьева проживала здесь еще около четырех лет, когда, в свою очередь, была арестована и она. Умерла в концлагере в бывшем Свяжском монастыре около Казани в 1943 году. В октябре 1941 года Е.П. Васильчикова сумела вывезти из Мешаловки не только архив Ю.А. Олсуфьева, но и все редкие и ценные вещи, наполнявшие быт Олсуфьевых с 1902 по 1938 год. Так был спасен и портрет С.В. Олсуфьевой, исполненный В.А. Серовым в 1911 году

ны такие выдающиеся работники, как А.И. Анисимов, Г.О. Чириков и директор И.Э. Грабарь. На место последнего была назначена А.Н. Лещинская из партаппарата Главнауки. Следом за нею в 1932 году в качестве директора появилась курьезная фигура латыша Я.Г. Лидака. Не имевший ранее о ЦГРМ никакого представления, он сумел окончательно развалить работу этого единственного в своем роде учреждения, и в феврале 1934 года Музейным отделом Наркомпроса было решено упразднить мастерские, а их функции по реставрации старой и новой живописи передать реставрационному отделу Третьяковской галереи³⁸. В числе очень немногих оставшихся в ЦГРМ специалистов в галерею перешел и Ю.А. Олсуфьев.

В Третьяковской галерее прошли последние три с лишним года активной творческой жизни Юрия Александровича, и теперь, спустя более полувека, просматривая архивные бумаги, рисующие его работу, приходится только изумляться, как много он сумел сделать в отпущенный ему короткий срок. Древнерусская живопись – предмет личного интереса Ю.А. Олсуфьева – находилась в эти годы в художественном наследии Средневековья на положении падчерицы: ее терпели, но при малейшей возможности, прежде всего там, где она была не на виду, делали все, чтобы ускорить конец этого «пережитка феодального прошлого»: иконы скапливались в сырых неотопливаемых помещениях, бывшие храмы приспособлялись для хозяйственных надобностей, в монастырях устраивались колонии для малолетних правонарушителей и пересыльные лагерные пункты. Даже там, где средневековое искусство было главным предметом музейного дела, например в Новгороде, приходилось сталкиваться с чисто пещерным непониманием его ценности. В притворе церкви Спаса Преображения на Ильинской улице, например, где уже в то время было открыто немало фресок прославленного греческого мастера Феофана, находился

В заключение этого воистину трагического документа сообщалось, что по одному из постановлений комиссии осенью 1931 года решено принять срочные меры, может быть, несовершенно и временные, но необходимые для спасения памятников от неминуемой гибели.

Прошло, однако, немало лет, прежде чем Ю.А. Олсуфьев, встревоженный состоянием сохранности памятников новгородской монументальной живописи, получил возможность их планомерного лечения и консервации. Нашлись люди, не только не заинтересованные в сохранении этих произведений, но поставившие своей целью ликвидацию и охранявшего их органа: Центральных государственных реставрационных мастерских. Еще в 1930 году из мастерских были удалены

гараж для грузовых машин, и, чтобы добиться ликвидации гаража, пришлось пойти на внеочередную архитектурную реставрацию церкви и разобрать притвор, являющийся позднейшим наслоением к храму.

Занимая должность заведующего секцией древнерусской живописи в реставрационной мастерской галереи, Ю.А. Олсуфьев отвечал в первую очередь за сохранность и своевременную расчистку произведений иконописи в фондах музея. Но, добросовестно исполняя обязанности в галерее, он, как и в предыдущие годы, немало времени и сил отдавал разъездной работе: выделял и ставил на государственную охрану памятники иконописи в краеведческих музеях, обследовал состояние сохранности фресок в закрытых церквях и монастырях, планировал и осуществлял расчистку фресок в Новгороде, Пскове, Ростове и Ярославле, разрабатывал и проверял в полевых условиях новые способы укрепления грунта и красочного слоя разновременных памятников монументальной живописи³⁹.

Колоссальный практический опыт, накопленный Юрием Александровичем за годы его пребывания в ЦГРМ и Третьяковской галерее, был, наконец, использован и там, куда его интересы в прежнее время не простирались совсем. В 1936 и 1937 годах он и С.В. Олсуфьева были приглашены для реставрации древнеегипетских саркофагов в Государственный музей изобразительных искусств⁴⁰, где им пришлось сотрудничать с М.А. Александровским, ставшим в последующие военные и послевоенные годы первоклассным специалистом в области реставрации произведений скульптуры и прикладного искусства. С большой теплотой вспоминал потом М.А. Александровский о совместной работе с Олсуфьевыми, чуждыми какому-либо суесловию, суете и славе. Врожденная деликатность и естественное в силу их прежнего общественного положения желание держаться на втором плане или даже совсем в тени имели своим следствием то, что и теперь не многие понимают всю меру той работы, которая была ими проделана в тридцатые годы XX века.

Реставрационные заботы и научные интересы Ю.А. Олсуфьева вынуждали его на протяжении почти десяти лет чередовать занятия иконой с изучением монументальной живописи. Этим обусловлена тематика его немногочисленных последних печатных работ. Они возобновились после четырехлетнего молчания в 1935 году и появлялись затем в советских изданиях вплоть до 1937-го, а в зарубежных — до 1938 года. Фундаментальный обзор приемов письма в произведениях станковой живописи («Вопросы форм древнерусской живописи»), опубликованный в трех номерах журнала «Советский музей» в 1935 и 1936 годах⁴¹, подытожил прежние наблюдения Ю.А. Олсуфьева в области русской иконописи. По глубокому убеждению автора, «морфология» древнерусской живописи одинаково необходима и реставратору, и историку искусства, так как без знания законов построения формы первый вынужден работать почти ошупью, а второй обречен на бесконечные ошибки при датировке памятников, причем нередко — на целые столетия. «Мы не допускаем возможности таких ошибок, скажем, в архитектуре [или] в музыке, где

Граф Олсуфьев и барон фон-Дервиз снимаются с работы в Сергиеве

Их места займут безбожники

В беседе с сотрудником «Рабочей Газеты» по поводу наших разоблачений заведующий музейным отделом Главнауки т. Вайнер заявил:

— Конечно, никоим образом нельзя считать нормальным заискивание дворян и церковников в наших антирелигиозных музеях. До сих пор эта публика оставалась там работать как-то по привычке (хорошее оправдание!). Ведь они устроились в музеях с самого начала революции. «Рабочая Газета» правильно отметила: посещающим музеев давались чисто исторические объяснения, антирелигиозное обходилось молчанием.

Так дальше продолжаться не может и не будет. С работы в музее бывшей Троице-Сергиевской лавры сняты решительно все монахи. Они устранили от заведывания отдела-

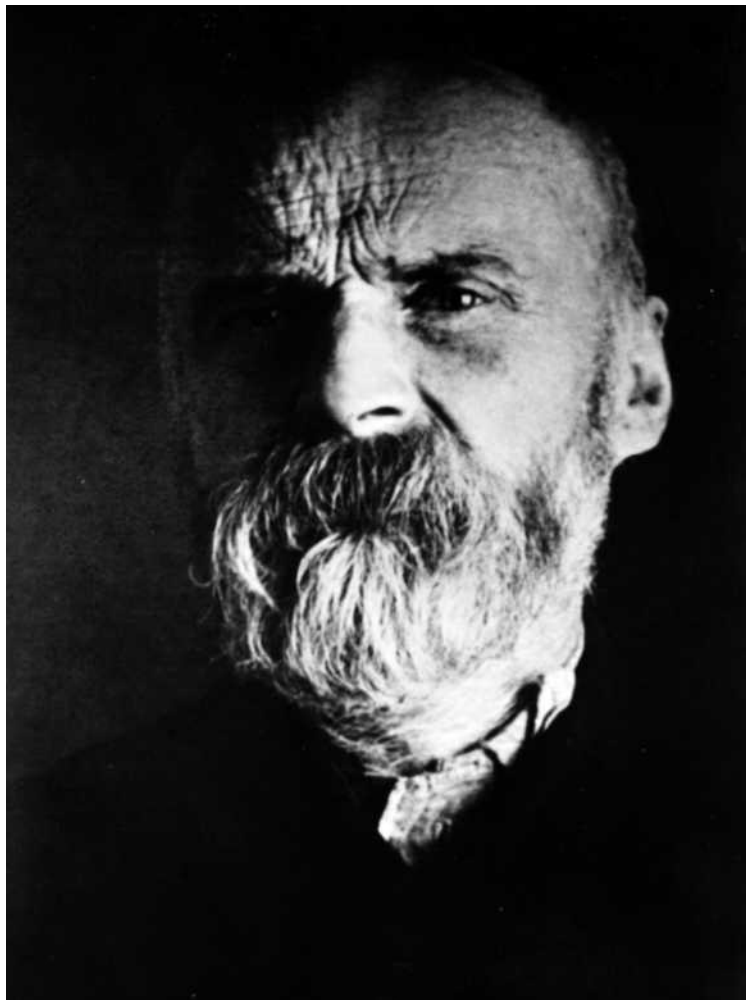
мя, но даже и от технической работы и охраны.

Старший хранитель музея, бывший граф Олсуфьев, будет снят с работы и уволен 16 июня — в день своего возвращения из отпуска. К работе в Московском Историческом или каком-нибудь другом музее он привлечен не будет! Уже имеется принципиальное решение об увольнении и заместителя заведующего музеем, бывшего барона фон-Дервиза. Его снимут с работы в ближайше же дни.

Заведующий Сергиевским музеем Свирина освобождается от занимаемой им должности и переводится на положение научного сотрудника. На его место будет прислан коммунист. Для работы в музее привлекаются также два безбожника: Урсаянович и Гамза. Последний был лектором МГСПС по антирелигиозной пропаганде.

Рабоч. газ. Суббота 9 июня 1936

Сообщение «Рабочей газеты» об увольнении из музея бывшей Троице-Сергиевой лавры Ю.А. Олсуфьева и В.Д. Дервиза, о снятии с должности директора Сергиевского музея А.Н. Свирина и о назначении сотрудниками музея «двух безбожников». 9 июня 1928



Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938). Январь 1938. Фотография из следственного дела. Центральный архив ФСБ, № 23188

форма давно уже привлекала исследовательское внимание», – замечает в своем кратком предисловии Ю.А. Олсуфьев, делая тем самым более понятной постановку аналогичной проблемы в области древнерусского изобразительного искусства. Отсюда видно, что в качестве вспомогательной исторической дисциплины морфология древнерусской иконописи имеет своей целью облегчить труд многих музейных работников, приблизить их к точному определению вверенных им произведений по эпохам и школам. Недаром статья Ю.А. Олсуфьева – «известного знатока реставрации, технологии и техники древнерусской живописи» – удостоилась положительной рецензии со стороны А.И. Некрасова, справедливо указавшего, что она является наиболее серьезным и ценным исследованием в своей области⁴². Такая же основательность характеризует и оставшуюся в рукописях работу «Краски древнерусской станковой живописи и их качественный анализ»⁴³. Она датирована 1937 годом. Это последняя значительная научная работа Ю.А. Олсуфьева: заключения специалистов-рецензентов на рукопись – химика И.И. Савельева и руководителя химико-физической лаборатории Третьяковской галереи С.А. Торопова – помечены 28 декабря 1937 и 7 января 1938 года⁴⁴. А через две недели Юрия Александровича уже не было в галерее: приказом директора В.С. Кеменова он был отчислен из штатов музея с 24 января 1938 года⁴⁵.

Юрий Александрович разделит судьбу многих других невинно осужденных людей. Долгое время никаких точных сведений о времени, месте и обстоятельствах его смерти не было. Еще совсем недавно, со слов бывшей сотрудницы московского Исторического музея Е.С. Овчинниковой, предполагалось, что Ю.А. Олсуфьев был осужден и сослан на Соловки и что в фондах музея будто бы имелись иконы, расчищенные Ю.А. Олсуфьевым в 1939 году на Соловках, причем, по свидетельству той же Е.С. Овчинниковой, протоколы этих расчисток были присланы в 1970 или 1971 году из Соловецкого музея в Исторический музей⁴⁶. Однако никаких следов этих протоколов, а равно и самих икон в Историческом музее после смерти Е.С. Овчинниковой не найдено. Да их, я думаю, и не могло быть, так как несколько лет назад удалось, наконец, установить подлинную правду об Ю.А. Олсуфьеве: он был арестован 23 января 1938 года, а 7 марта – «за распространение антисоветских слухов» – по статье 58/10 постановлением тройки при Управлении НКВД по Московской области приговорен к расстрелу. Приговор был приведен в исполнение 14 марта 1938 года⁴⁷.

Прошло еще несколько лет, и в ноябре 1941 года по печально известной Владимирской дороге отправилась из Москвы в последний путь и С.В. Олсуфьева: по доносу соседей она попала в спис-

ки неблагонадежных накануне ожидавшегося захвата Москвы немцами. Из следственного дела известно, что она скончалась 15 марта 1943 года в бывшем Свияжском монастыре под Казанью, превращенном в концлагерь⁴⁸. В течение долгих лет она была верной помощницей Юрия Александровича. Еще в начале века она освоила фотографию, и снимки многих обследованных Юрием Александровичем памятников искусства сделаны Софьей Владимировной. В 1936 и 1937 годах, когда заканчивалась расчистка чудесных фресок конца XIV века в Сковородском монастыре под Новгородом, Софья Владимировна сфотографировала наиболее значительные композиции этой росписи. Теперь это единственные снимки уникального памятника новгородской монументальной живописи, полностью уничтоженного немецкими фашистами в годы Второй мировой войны⁴⁹. В свою очередь Ю.А. Олсуфьев посвятил сковородской росписи свою последнюю изданную на родном языке статью: она была напечатана в «Архитектурной газете» 12 октября 1937 года⁵⁰.

Мысленно взвешивая на весах истории дела Ю.А. Олсуфьева в области охраны памятников искусства и старины и в области их научного осмысления и публикации, нельзя не прийти к выводу, что это равные и равнозначные половины его творческой деятельности. Он был – в самом полном и точном понимании слова – хранителем национальной памяти. Он прошел нелегкий путь защитника церковных древностей в такое время, когда они находились под угрозой естественного исчезновения или сознательного уничтожения. Он был уверен, что рано или поздно русское искусство феодальной эпохи найдет свою настоящую оценку. В наши дни оно получило наконец полное признание. Из предмета занятий одиночек оно сделалось предметом большой науки и подлинно народного внимания. Будем же помнить, что без таких энергичных и преданных своему делу работников, как Юрий Александрович Олсуфьев, мы недосчитались бы ныне очень многих произведений иконописи и монументальной живописи Древней Руси. И знали бы об искусстве этой эпохи значительно меньше.

1 Во всех официальных документах и в частности в личном деле Ю.А. Олсуфьева, хранящемся в архиве Третьяковской галереи (ф. 8, V, № 806), годом его рождения указан 1869, а местом рождения Выборг. И то и другое – сознательное искажение правды, продиктованное условиями времени. Настоящие год и место рождения сообщены самим Ю.А. Олсуфьевым в изданной им еще до революции книге: Матерьялы к истории рода Олсуфьевых. Линия Василия Дмитриевича (1796–1858), первого графа Олсуфьева. М., 1911, с. 47. Здесь же даны и все основные сведения о предках Юрия Александровича, его родителей и



Софья Владимировна Олсуфьева (1884–1943). Фотография из следственного дела. Центральный архив ФСБ, № 3410

собственной семье, причем в личном экземпляре книги (бывшее собрание Е.П. Васильчиковой, Москва) Ю.А. Олсуфьев от руки приписал многие подробности, касающиеся его самого, Софьи Владимировны Олсуфьевой и их сына Михаила Юрьевича.

2 Великая княжна Ольга Александровна (1882–1952) была сверстницей Юрия Александровича. Чудесный портрет ее, писанный в 1893 году В.А. Серовым, хранится в Русском музее. См.: *Леняшин В.А.* Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Изд. 2-е. Л., 1986, ил. на с. 81.

- 3 См.: *Олсуфьев Ю.* Из прошлого села Красного, Буйцы тож, Архангельского прихода и его усадьбы. 1663–1907. М., 1908.
- 4 Сведения о членстве в ученых обществах и служебных должностях в разные годы Ю.А. Олсуфьев сообщил в виде приписок к указанному в примеч. 1 личному экземпляру «Матерьялов к истории рода Олсуфьевых».
- 5 См. две неизданные работы Ю.А. Олсуфьева, характеризующие его как помещика пореформенной эпохи: 1) Статистический отчет по Красному и Даниловке 907–912 с данными о доходе по 1 апр. 917, 2) Очерк одного хозяйства. Имение Буйцы Епифанского у. гр. Юрия Александровича Олсуфьева. Очерк за десятилетний период до революции (1 апр. 907). Первая из этих работ приготовлена в 1917 году, вторая – в феврале 1918-го. В 1922 году обе они были сданы на хранение в Румянцевскую библиотеку, причем на первой рукописи рукою Ю.А. Олсуфьева написано: «...посильных моих трудов на благо отечественного сельского хозяйства». Обе рукописи ныне – в Отделе рукописей Российской Государственной библиотеки (ф. 218, 175.5 и 175.4).
- 6 См.: Русская художественная летопись, 1912, № 13 (сентябрь), с. 183 (заметка Н. Н. Врангеля); Старые годы, 1913, декабрь, с. 42 (заметка Н. Гаева).
- 7 О дружеских связях Ю.А. Олсуфьева с Д.С. Стеллецким, В.А. Комаровским и П.И. Нерадовским см. в изданных воспоминаниях Ю.А. Олсуфьева «Из недавнего прошлого одной усадьбы. Буюцкий дом, каким мы оставили его 5-го марта 1917 года» (Наше наследие, 29–30, 1994, с. 91–121 и 31, 1994, с. 97–123, публикация Г.И. Вздорнова). П.И. Нерадовский приходился Ю.А. Олсуфьеву сводным братом по отцу, превосходный портрет которого маслом, исполненный П.И. Нерадовским в 1906 году, хранится в Русском музее в Петербурге, см.: *Нерадовский П.И.* Из жизни художника. Л., 1965, ил. к с. 41. Надо, наконец, упомянуть, что подлинная дружба связывала Юрия Александровича с братом художника Владимира Комаровского – поэтом Василием Алексеевичем Комаровским (1880–1914), автором единственного изданного им при жизни сборника стихов «Первая пристань» (СПб., 1913).
- 8 О строительстве и украшении церкви Сергия Радонежского на Куликовом поле имеются многочисленные сведения в указанных воспоминаниях Ю.А. Олсуфьева «Из недавнего прошлого одной усадьбы», а также в переписке родных В.А. Комаровского, хранящейся в Отделе рукописей Российской Государственной библиотеки (ф. 265), в личном архиве А.В. Комаровской в Москве, а также в переписке Ю.А. Олсуфьева с П.И. Нерадовским (ОР ГТГ, ф. 31, № 1129). О современном состоянии этой церкви см.: Декоративное искусство СССР, 1980, 12, с. 42–44; *Шкурко А.И.* Вопросы музеефикации памятников Куликовской битвы. – Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (материалы юбилейной научной конференции). М., изд-во Московского университета, 1983, с. 225–233, ил. 1–5. Из более ранних изданий: Проект церкви на поле Куликовской битвы. – Ежегодник Общества архитекторов-художников, 1911, вып. 1, с. 128–132; Художественно-литературный и юмористический журнал «Искры», 1913, № 25 (23 июля), с. 194 (фотографии закладки храма); *Соколов Н.Б.* А.В. Щусев. М., 1952, с. 266; *Афанасьев К.Н.*; Куликово поле. Сборник документов и материалов к 600-летию Куликовской битвы. Тула, 1982. Иконостас и утварь из церкви давно утрачены. Некоторое представление об иконостасе дает эскиз В.А. Комаровского, хранившийся в собрании Е.П. Васильчиковой (Москва).
- 9 Из недавнего прошлого одной усадьбы... – Наше наследие, 31, с. 122. См. еще: *Олсуфьев Ю.А.* Общениа. (Выписки из записной книжки), I (ОР РГБ, ф. 218, 175. 2), л. 20.
- 10 Из недавнего прошлого одной усадьбы... – Наше наследие, 29–30, 1994, с. 120.
- 11 Общий вид буюцкого дома и снимки ряда наполнявших его вещей и произведений искусства зафиксированы в специальном альбоме, хранившемся у Е.П. Васильчиковой (Москва), и в издании: Памятники искусства Тульской губернии. Матерьялы, год I, вып. II. М., 1912, нenum. табл. См. также иллюстрации в издании воспоминаний Ю.А. Олсуфьева в журнале «Наше наследие».
- 12 До 1984 года этот портрет (одна из последних работ В. А. Серова) хранился в собрании Е.П. Васильчиковой и А.А. Егорова в Москве и по их желанию поступил в Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (*Александрова Н.И.* Новые поступления. – Художник, 1985, № 2, с. 42–43, цв. ил. на с. 44). История создания портрета рассказана трижды: Ю.А. Олсуфьевым – в его воспоминаниях «Из недавнего прошлого одной усадьбы» (Наше наследие, 31, с. 107–108), много позже со слов С.В. Олсуфьевой – В.С. Поповым (*Попов В.* Как писался этот портрет? – Огонек, 1979, № 51, с. 9) и, несомненно, по рассказам семьи Олсуфьевых, – П.И. Нерадовским (*Нерадовский П.* В.А. Серов. – В кн.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников, 2. Редакторы-составители, авторы вступ. статьи, очерков о мемуаристах и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Л., 1971, с. 35–36 и комментарии с выдержками из упомянутой выше статьи В.С. Попова на с. 41–42).
- 13 Михаил Юрьевич Олсуфьев родился в 1903 году в имении Глебовых Тарасково на Оке (Каширского уезда). Окончил словесное отделение Историко-филологического факультета Московского университета в 1924 году. Тогда же через Дальний Восток и Китай эмигрировал в Румынию, где находились обширные земельные угодья Олсуфьевых (бабушка Юрия Александровича Олсуфьева – Мария Николаевна Соллогуб – была урожденной румынской княжной Россети-Розновано). Умер в Париже в 1984 году. По сообщению Ю.А. Олсуфьева, портрет М.Ю. Олсуфьева был исполнен Д.С. Стеллецким «в иконописном стиле», представленный на выставку «Мира искусства», он «возбудил немало принципиальных споров о возможности применения иконописных приемов к живописи» (Из недавнего прошлого одной усадьбы... – Наше наследие, 29–30, с. 118–119). Портрет поступил в Тульский музей из краеведческого музея в Епифани в 1956 году. См.: Тульский областной художественный музей. Сост. С.Ф. Нечаева. Автор вступ. статьи Т.В. Попова. Л., 1983, нenum. табл. и краткая аннотация.
- 14 Дом сохранился, но значительно перестроен позднейшими владельцами.
- 15 *Трубачева М.С.* Из истории охраны памятников в первые годы Советской власти. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры 1918–1925 годов. – Музей, 5. М., 1984, с. 152–164.

- 16 Там же, с. 162 (из доклада П.А. Флоренского «Об издании каталогов Лаврского музея» от 10 ноября 1919 года). Текст доклада П.А. Флоренского опубликован по заверенному автором машинописному экземпляру, хранящемуся в архиве Сергиевского музея (оп. 1, № 6, л. 18–19об.). Приведенная мною выдержка из доклада на л. 18.
- 17 См. перечень трудов вышеназванной Комиссии и Сергиевского музея в статье М.С. Трубачевой на с. 163–164. Список изданных и оставшихся в рукописях работ Ю.А. Олсуфьева опубликован мною в «Вопросах искусствознания» (1993, 4, с. 328–333). Поскольку в личном архиве Ю.А. Олсуфьева нет даже черновых списков собственных трудов, настоящей перечень составлялся с учетом изданий, имеющих в Российской Государственной библиотеке в Москве, в научном архиве и библиотеке Сергиевского историко-художественного музея-заповедника и в той части библиотеки Ю.А. Олсуфьева, которая хранилась ранее в собрании Е.П. Васильчиковой (Москва). Отчасти здесь использована и рецензия П.Е. Корнилова «Издания по изучению собраний Сергиевского государственного историко-художественного музея (б. Троице-Сергиевой лавры)», место опубликования которой мне неизвестно, но оттиск которой находится у автора статьи (получен от Г.Е. Климова). При некоторых изданиях, прежде всего при книжечках и статьях Ю.А. Олсуфьева, опубликованных с 1919 по 1928 год Комиссией по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры и Сергиевским историко-художественным музеем, даны пояснения о тиражах изданий, поскольку последние являются ныне библиографической редкостью. Для ряда работ такие сведения, отсутствующие в выходных данных, извлечены из архива Сергиевского музея (оп. 1, № 71, л. 16).
- 18 «Схемы описания» (черновые записи и беловики) сохранились в личном архиве П. А. Флоренского (собрание семьи Флоренских в Москве).
- 19 Там же. Для набора использована «Схема описания» иконы Николая Чудотворца конца XIV века, находившейся, по преданию, в келье Сергия Радонежского. Долгое время икона находилась в Сергиевском государственном историко-художественном музее-заповеднике (Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, № 96, с указанием литературы, но без репродукции). См. также: Флоренский П.А. Моленные иконы преподобного Сергия. – Журнал Московской патриархии, 1969, № 9, с. 80–84, 88–90; Ильин М.А. Загорск. Троице-Сергиев монастырь. Л., 1971, цв. ил. 4. В 1993 году передана в Музей Троице-Сергиевой лавры.
- 20 Олсуфьев Ю. Опись крестов Троице-Сергиевой лавры до XIX века и наиболее типичных XIX века. Сергиев, 1921, с. V–VI.
- 21 Олсуфьев Ю.А. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев, 1926, с. V.
- 22 Илья Евграфович Бондаренко (1882–1943), архитектор, был председателем Комиссии в 1918–1919 годах.
- 23 Розанова Т.В. Мои рассказы о друзьях моего отца – Юрии Александровиче Олсуфьеве, Сергее Павловиче Мансурове и Павле Александровиче Флоренском (1971, ксерокопия с машинописного оригинала в архиве автора статьи).
- 24 Архив П.А. Флоренского в семье Флоренских (Москва).
- 25 Списки личного состава церковных советов г. Сергиева. Троице-Сергиева лавра. – Безбожник у станка, 1928, № 3, с. 15. В рапорте Музейному отделу Главнауки от 6 апреля 1928 года по поводу клеветнической статьи в журнале Ю.А. Олсуфьев указал, что он не был членом Всероссийского церковного собора и что в этом пункте журнал перепутал его с членом Государственного Совета Д.А. Олсуфьевым (ОПИ ГИМ, ф. 54, оп. 2, карт. 27). См. также другие «доносительские» публикации: Сергиевский «музей» – рассадник поповщины. – Рабочая газета, 17 мая 1928 года; Граф Олсуфьев и барон фон Дервиз снимаются с работы в Сергиеве. Их места займут безбожники. – Там же, 9 июня 1928 года.
- 26 Если общие результаты состоявшейся выставки отражены в многочисленных печатных изданиях, то ее предыстория еще ждет своего исследователя. Наиболее резко все предварительные работы по устройству выставки были охарактеризованы в «Отчете» по обследованию ЦГРМ официальной комиссии Музейного отдела Главнауки 29 декабря 1928 года (СР ГРМ, оп. 6, № 470, л. 39–40 об. и Архив СПб Института истории материальной культуры РАН в Петербурге, ф. 51, № 168 – машинописные копии).
- 27 Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федышина (1925–1936). Подг. к печати Г.И. Вздорнов. М., 1975, с. 85.
- 28 Хорошее представление об успехе иконной выставки в Европе дают письма И.Э. Грабаря из Берлина, Кельна, Гамбурга и Мюнхена (Грабарь И. Письма. 1917–1941. М., 1977, с. 180–222), обширная статья Х. Йонаса (Jonas H. Die russische Ikonenausstellung in Deutschland. – Osteuropa. Zeitschrift für die Gesamter Fragen des Europäischen Ostens, 4. Jahrg., 1928/29, S. 464–477) и документы, опубликованные в статье: Евсина Н. А., Каждан Т.П. И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры (конец XIX – первая треть XX века). – В кн.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М, 1980, с. 281–296. См. также: Беляев Н. Выставка русских икон. – Seminarium Kondakovianum, III. Prague, 1929, с. 308–313.
- 29 Грабарь И. Письма. 1917–1941, с. 179–180.
- 30 Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommisariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. 24. März bis 5. April 1929. [Berlin–Königsberg, 1929]. Для последующих изданий см., например: Minns E. Note. – Ancient Russian Icons. From the XIIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. (Second Edition). South Kensington, 18th November to 14 December, 1929. London, 1929, p. 11.
- 31 Masterpieces of Russian Painting. Ed. by M. Farbman. London, 1930, p. 109–124.
- 32 Olsufiev J. The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century. – The Art Bulletin, t. XII, 1930, № 4, p. 347–373.

- 33 ОР ГТГ, ф. 67, № 443, л. 25 (запись от 26 сентября 1931 года).
- 34 Воспоминания В.С. Попова «Ю.А. Олсуфьев. Каким я знал его полвека тому назад» написаны в 1982 году, опубликованы автором настоящего сборника в «Художественном наследии», 20. М., 2003, с. 99–104.
- 35 Потомственный реставратор. Еще до революции работал в Успенском соборе Московского Кремля и в церкви Спаса на Нередице. В 1915 году произвел заливку трещин и частичное укрепление фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. См.: *Сарабьянов В.Д.* История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря. – Ферапонтовский сборник, II. М., 1987, с. 47–51.
- 36 Отчеты об этой экспедиции сосредоточены в основном в Отделе рукописей Третьяковской галереи. Наиболее существенными являются: отчет Н.И. Брягина директору ЦГРМ от 5 июля 1931 года с приложением веденного им дневника, дневники секретаря экспедиции Е.А. Домбровской и Ю.А. Олсуфьева, протоколы предварительного совещания и соединенного заседания членов экспедиции ЦГРМ, местного музея и краеведческих организаций и докладная записка Ю.А. Олсуфьева директору ЦГРМ. Имеются также заключения по отдельным памятникам, составленные тем или иным членом комиссии либо группой участников экспедиции и фиксирующие, как правило, плохое состояние живописи. Копии почти всех названных документов имеются также в архивах Е.А. Домбровской и Ю.А. Олсуфьева, первый из которых присоединен к ф. 67, а второй выделен в самостоятельный фонд под № 157.
- 37 ОР ГТГ, ф. 157 (архив Ю.А. Олсуфьева).
- 38 По свидетельству В.С. Попова, непосредственной причиной упразднения ЦГРМ послужила ссора Я.Г. Лидака с наркомом просвещения РСФСР А.С. Бубновым.
- 39 См.: *Олсуфьев Ю.А.* Сводка заболеваний монументальной живописи. – Советский музей, 1935, № 2, с. 99–101; *Его же.* Обзор методов лечения древней монументальной живописи. (По данным Центральных государственных реставрационных мастерских и Государственной Третьяковской галереи). – Там же, 1935, № 5, с. 70–77; *Его же.* Новый метод введения гипсовых шпонок при укреплении фресковой штукатурки. – Там же, 1936, № 6, с. 111–112. Все статьи основаны на материалах летней экспедиции 1931 года и на опытах, проведенных в Новгороде осенью 1931 и летом 1932 года.
- 40 *Олсуфьев Ю.А.* Реставрация египетских саркофагов в Музее изобразительных искусств. – Советский музей, 1935, № 3, с. 59–62; *Его же.* Реставрация оболочки мумии в Музее изобразительных искусств. – Там же, 1936, № 6, с. 26–28.
- 41 *Олсуфьев Ю.* Вопросы форм древнерусской живописи. – Советский музей, 1935, № 6, с. 21–36; 1936, № 1, с. 61–78, № 2, с. 39–59, с ил.
- 42 Советский музей, 1937, № 4, с. 44.
- 43 ОР ГТГ, ф. 67, № 78 (полный экземпляр на 76 л.).
- 44 Приложены к рукописи Ю.А. Олсуфьева, указанной в примечании 37.
- 45 ОР ГТГ, ф. 8, V, № 806 (личное дело Ю.А. Олсуфьева по месту его последней службы).
- 46 Приведу текст из письма Е.С. Овчинниковой к Е.П. Васильчиковой от 18 сентября 1971 года: «Не знаю, известно ли Вам, где последние дни своей жизни провел Юрий Александрович? Я случайно узнала об этом при посещении Соловецкого музея. Мне любезно один из сотрудников тамошнего музея прислал машинописные протоколы по реставрации икон, которые там реставрировал Юрий Александрович. Некоторые из этих икон сейчас хранятся в ГИМе у меня в Отделе древнерусской живописи» (оригинал у Е.П. Васильчиковой в Москве).
- 47 Архив ФСБ, Управление по г. Москве и Московской области, дело № 23188, л. 28–30.
- 48 Там же, дело № 3410, л. 47, 53. Художник В.М. Голицын находился в одном этапе с С.В. Олсуфьевой и умер там же. На месте их гибели ныне установлены мемориальные доски. Ю.А. и С.В. Олсуфьевы посмертно реабилитированы 21 июля 1989 и 17 апреля 1991 года.
- 49 Хранятся в Отделе рукописей Третьяковской галереи (ф. 67, № 348, л. 14, 18, 22, 29, 32–37, 39–46, 49–51, 53, 60, 64–67, 69, 72–74, 76–79, 115, 128 и ф. 67, № 638) и в фототеке Научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева (колл. V, нег. 35451).
- 50 *Олсуфьев Ю.* Памятник старой русской живописи. Вновь раскрытые фрески в Новгороде. – Архитектурная газета, № 70 (214), 12 октября 1937, с. 4. Ю.А. Олсуфьев датировал живопись Сковородки концом XIV века, а посвятивший этой росписи специальную статью В.Н. Лазарев – 1360–1361 годами. Возникшая затем полемика изложена в публикации Ю.Г. Малкова, датирующего фрески рубежом XIV–XV веков и считающего их памятником местного искусства, обнаруживающим, однако, заметное южнославянское влияние. См. *Малков Ю.Г.* О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде. – В кн.: *Древнерусское искусство. XIV–XV вв. М., 1984, с. 196–224* (на с. 225 приведены выдержки из упомянутой статьи Ю.А. Олсуфьева и подготовительных материалов к ней).

ЧАСТЬ III

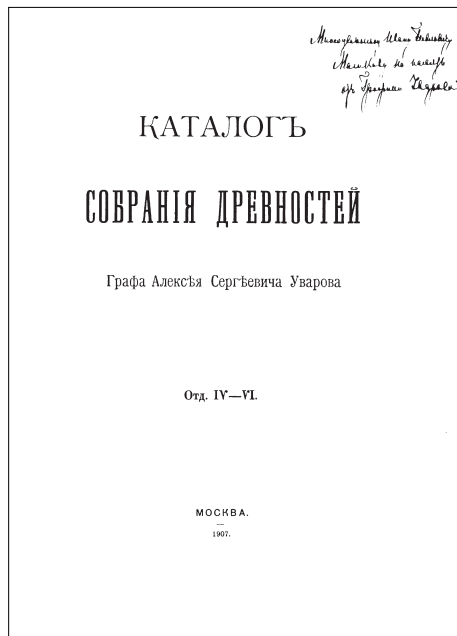
КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И КОЛЛЕКЦИИ

КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И КОЛЛЕКЦИИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЕ ВРЕМЯ

Мысленно представляя греко-восточное художественное наследие эпохи Средневековья, нельзя не прийти к выводу о неравноценности того или иного вида искусства в истории разных народов. Утраты памятников в данном случае не в счет: они уменьшили культурное наследие и собственно Византии, и Болгарии, и Сербии, и Румынии, и России. Уцелевший фонд произведений изобразительного искусства является, таким образом, своеобразной «маркой», характерной для каждой отдельно взятой историко-географической области. Гений Византии наиболее ярко выразил себя в церковной архитектуре, драгоценной мозаике, в тончайших по технике золотых эмалях и книжной миниатюре. Македония и Сербия славятся, в свою очередь, поразительной по числу и сохранности «коллекцией» фресковых ансамблей: это многие десятки росписей, раскрывающих всю полноту восточной иконографии и мастерство известных и безымянных художников. Особняком стоят наружные фрески румынских храмов. Имеется свое отличительное свойство и в художественном наследии России: создав немало выдающихся произведений архитектуры, настенной живописи и прикладного искусства, она наиболее полно выразила себя в иконописи и разновидности последней — в лицевом шитье. Я думаю, что все вместе взятые греческие, сербские, болгарские и румынские иконы, рассеянные по национальным хранилищам и зарубежным собраниям, не могут быть сопоставлены с иконными коллекциями даже одного такого города, как Москва, основные собрания которой простираются не менее чем на двадцать тысяч произведений иконописи. Примерно такой же цифрой исчисляются иконные собрания Петербурга, а наряду с двумя столицами многочисленные коллекции сосредоточены в Вологде, Архангельске, Петрозаводске, Ярославле, Екатеринбурге, Перми и ряде других городов России. Но не только по количеству, а по древности и качеству исполнения русские иконы занимают первенствующее место в искусстве славянских народов. Более того: народные предания присвоили многим иконам звание чудотворных, и церковно-государственная власть приложила немало усилий для укрепления авторитета своих святынь. Одним словом, икона есть истинно национальный вид искусства в истории русской художественной культуры.



Граф Алексей Сергеевич Уваров (1825–1884). Археолог, библиофил, общественный деятель, основатель и бессменный председатель Московского Археологического общества. Владелец частного общедоступного музея в имении Поречье под Москвой. Иконы и древнее лицевое шитье приобретал через посредников на Нижегородской ярмарке, а также в Ростове Великом, Ярославле и Вологде. Особенный интерес проявлял к иконам символического содержания, со сложными и редко встречающимися сюжетами. Богатейшее собрание рукописей включало в себя много лицевых и роскошно украшенных книг. Ныне Уваровские коллекции находятся в Государственном Историческом музее



Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова, отд. IV–VI. Москва, 1907. Многообразное и богатейшее собрание древностей графа А.С. Уварова включало в себя и два специальных отдела икон: «Иконы на дсках» (IV) и «Шитые иконы» (V). Первых в собрании было 284, а вторых – 30. Это была едва ли не самая значительная частная коллекция древнерусской живописи, образовавшаяся еще до 1884 года, когда умер А.С.Уваров. В числе икон имелись подписные и датированные произведения Никиты Павловца (1614) и устюжанина Стефана Соколова (1705), а в отделе шитья – большая пелена с «Успением Богородицы» работы Евфросинии Старицкой из Кирилло-Белозерского монастыря (1561–1563). Коллекция А.С. Уварова хранилась в его родовой усадьбе Поречье Можайского уезда Московской губернии, и только после революции она была перемещена в Исторический музей. Репродуцированный экземпляр каталога имеет дарственную надпись: «Многоуважаемому Ивану Павловичу Машкову на память от графини Уваровой»

Может показаться странным, но я берусь утверждать, что русская икона открыта поздно¹, почти на исходе тысячи лет с года крещения Руси, и что она открывается до сих пор. Ведь подавляющая часть икон в государственных и частных собраниях и ныне пребывает под старыми записями, потемневшей олифой, под непроницаемой коростой вековой пыли и свечной копоти. Кому приходилось видеть работу реставратора, тот навсегда сохранит в памяти чудо преобразования иконной плоти: явление из черноты и небытия звонких красок подлинной живописи XV или даже XIII и XII веков. Но мало-помалу мы привыкаем к такого рода чудесам и плохо представляем, что они значили для людей начала XX столетия, когда возникли первые коллекции икон на почве их художественной оценки и когда были произведены первые опыты их раскрытия без обычного ранее поновления открытого.

Из большого числа коллекционеров я выделяю зачинателей и наиболее крупных представителей частного собирательства икон. Таковы историк Н.П. Лихачев, художник В.М. Васнецов, промышленник, банкир и издатель С.П. Рябушинский, художник и общественный деятель И.С. Остроухов, старообрядческий священник И.П. Носов, жена киевского государственного деятеля В.Н. Ханенко, миллионер-сахарозаводчик П.И. Харитоненко, владелец мануфактурного производства А.В. Морозов, искусствовед А.И. Анисимов. Занимаясь коллекционированием, они руководствовались разными соображениями: научными, религиозными, коммерческими, прикладными и, наконец, просто любительскими. А вместе с тем ими двигала, их объединяла общая убежденность в художественной ценности древнерусского изобразительного искусства, убежденность в том, что оно получит со временем всеобщее признание как одно из высших творческих достижений в истории мировой культуры.

Крупнейшим собранием переходного типа, в котором своеобразно сочетались иконографическое богатство форм и художественная значительность многих икон, было собрание академика Николая Петровича Лихачева (1862–1936)². Представитель старинного дворянского рода из Казани, он был выдающимся специалистом в области так называемых вспомогательных исторических дисциплин: ему принадлежат капитальные, никак не утратившие своей научной ценности труды по геральдике, филигранологии, нумизматике, сфрагистике, палеографии и библиографии. Достаточно сказать, например, что огромное собрание всевозможных исторических документов, сконцентрированных Н.П. Лихачевым за годы его деятельности, послужило основой созданного после Октябрьской революции Музея палеографии³, а затем и существующего по сей день Санкт-Петербургского отделения Института российской истории Российской Академии наук, разместившегося по месту первоначальной прописки собрания – в доме Н.П. Лихачева на Петрозаводской улице в Петербурге.

Коллекционировать иконы Н.П. Лихачев начал около 1893 или 1894 года с совершенно определенной целью: приготовить материалы для задуманной им истории живописи в допетровскую эпоху. Теперь, когда произведения искусства сосредоточены в огромных государственных музеях, уже никто из ученых, кажется, не ставит себе задачу изучать выбранный предмет на памятниках только из личной коллекции.

Петр Иванович Щукин (1853–1912). Около 1900. Один из крупнейших коллекционеров в России, создатель и владелец Музея памятников истории и культуры, размещавшегося в двух специально построенных зданиях на Малой Грузинской улице в Москве. Церковный отдел Музея П.И. Щукина был разнообразен и включал в себя шитые и живописные иконы, скульптуру, утварь и ювелирные изделия. Шедевром здесь являлась большая шитая икона 1389 года с изображениями Спаса Нерукотворного, ангелов и московских митрополитов Максима, Феогноста, Петра и Алексия. В 1905 году П.И. Щукин преподнес в дар Российскому Историческому музею все свои коллекции вместе со зданиями, которые их заполняли. Еще при жизни П.И. Щукина его коллекции были доступны не только ученым, которые охотно публиковали собранные им исторические документы, но всем желающим ознакомиться с его музеями. Два младших брата Петра Ивановича Дмитрий и Сергей собрали, в свою очередь, замечательные коллекции старой и новейшей европейской живописи, прежде всего французской и голландской





Каталог экспозиции московской антикварной фирмы Е.И. Силина и И.С. Алексеева на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Москва, 1896. В каталог вошло 73 предмета русской старины, из которых 25 XVI–XVII веков. Это редкое издание дает неплохое представление об одном из источников пополнения частных коллекций на рубеже XIX–XX веков, таких, в частности, как собрания Н.П. Лихачева и В.М. Васнецова. Один из владельцев – Евгений Иванович Силин – в 1919–1928 годах был видным музейным деятелем, экспертом по древнерусскому искусству, работал по выделению художественных ценностей при изъятии предметов из золота и серебра в церквях и монастырях в 1922 году, принимал участие в экспедиции на Соловки (1923). В 1921–1923 годах занимал место старшего научного сотрудника Отдела религиозного быта в Историческом музее, позже совместно с П.Д. Барановским создал музеи в храме Василия Блаженного (1923), в церкви Грузинской Божией Матери (1924) и музей в Коломенском (1924–1925). Небесполезно знать, что дочь Е.И. Силина Надежда Евгеньевна Мнева долгие годы работала в Третьяковской галерее и была одним из двух авторов «Каталога древнерусской живописи», подготовленного ею совместно с В.И. Антоновой (1963)

Но в конце XIX и начале XX века ситуация была иной, и нередко судьба задуманного исследования в значительной мере зависела от полноты собрания, принадлежащего ученому.

Материальная обеспеченность Н.П. Лихачева дала ему возможность в короткий срок приобрести сотни икон – и не только русских, но и греческих, причем по разделу последних им покупались и поздние греческие, преимущественно итало-греческие и итало-критские иконы. В антикварных магазинах Европы, в Москве и Петербурге, на Нижегородской ярмарке Н.П. Лихачев со страстью истинного охотника, обладающего знаниями профессионала и чутьем знатока, выискивал всевозможные редкости ⁴ и в 1906 году опубликовал основное ядро своей коллекции в монументальном двухтомном атласе «Материалы для истории русского иконописания» ⁵. Вслед за названным атласом последовала столь же фундаментальная монография «Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон» ⁶. Я сознательно не упоминаю другие, более мелкие и частные сочинения Н.П. Лихачева по иконописанию, а среди них имеются такие замечательные работы, как обзор иконной коллекции Павла Михайловича Третьякова ⁷ и «Манера письма Андрея Рублева» ⁸.

Н.П. Лихачев был едва ли не единственным коллекционером, который собирал не только русские, но и византийские иконы ⁹, составлявшие, по его убеждению, подготовительную ступень в истории собственно русского иконописания. Именно из его собрания происходят, например, такие ныне находящиеся в Эрмитаже греческие иконы XIV века, как мозаика с изображением четырех святителей, «Стоящий Пантократор», «Троица» и другие. Если же говорить об отечественных произведениях, то я бы назвал первоклассный памятник, приобретение которого характеризует Н.П. Лихачева как подлинного, лишенного всякой конъюнктуры собирателя. Речь идет об иконе XIV века, вероятно среднерусского происхождения, изображающей князей Бориса и Глеба в рост. На снимке, сделанном между 1911 и 1913 годами, мы видим Николая Петровича в своем кабинете-музее, стены которого сплошь увешаны иконами, а почетное место за стеклом огромной витрины занимают «Борис и Глеб». Известно, что икона была куплена Н.П. Лихачевым у московского иконописца, антиквара и реставратора Г.О. Чирикова, причем им же, Г.О. Чириковым, она была расчищена и реставрирована ¹⁰.

В одно время с Н.П. Лихачевым планомерно коллекционировал иконы художник Виктор Михайлович Васнецов (1848–1925) ¹¹. Родом из семьи сельского священника, человек глубоко верующий, он в истории русского искусства получил широкую известность своими популярными картинами на темы русских сказок и одновременно – монументальными стенными росписями ряда новопостроенных православных храмов конца XIX и начала XX века. Вершинами его творческого вклада на этом поприще являются росписи, образа и церковная утварь для Владимирского собора в Киеве (1885–1896), Георгиевской церкви в Гусе Хрустальном (1896–1904), русской церкви в Дармштадте (1899–1901), храма Александра Невского в Софии (1904–1913) и одноименного, впоследствии, к сожалению, разрушенного польскими националистами собора в Варшаве (1906–1911). Легко понять, что именно постоянные заказы на церковные росписи и иконостасы послужили для В.М. Васнецова стимулом иметь дома и в мастерской образ-

цы старинной живописи, которые давали бы ему в случае необходимости нужный иконографический материал. Основная часть васнецовского собрания цела и находится в его доме-музее в Москве. Наряду с Н.П. Лихачевым В.М. Васнецов был одним из главных участников иконной выставки на I всероссийском съезде художников, состоявшемся в Петербурге зимою 1911/12 года – выставки, впервые давшей понятие о древнерусской иконописи по расчищенным памятникам XIV–XVII веков¹².

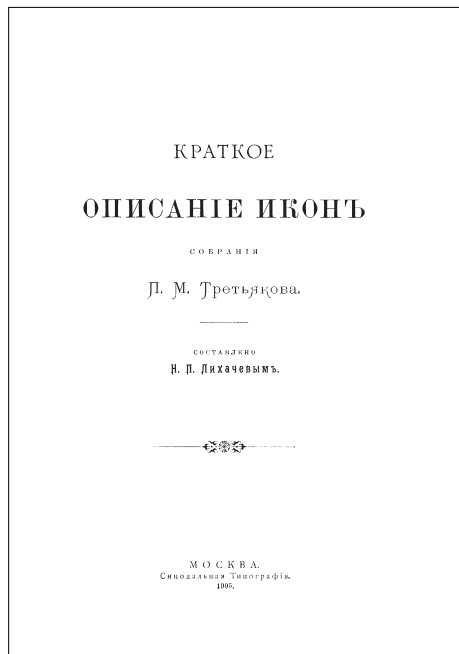
Совершенно иной тип собирателя представлял из себя Илья Семенович Остроухов (1858–1929) – художник и общественный деятель¹³. Москвич по рождению, он и в качестве коллекционера проявил себя не так, как Н.П. Лихачев. В И.С. Остроухове на редкость ярко соединились такие характерные московские черты, как горячая, безоглядная увлеченность всяким новым делом, исключительная широта связей, открытость дома, а вместе с тем и плутоватость, без которой он не представлял занятия истинного коллекционера. В ипостаси художника И.С. Остроухов известен лишь одной, но чисто русской по теме и выраженному чувству картиной «Сиверко». Написанная в 1890 году и тогда же приобретенная П.М. Третьяковым для своей галереи, эта картина созвучна по настроению несколько более поздним стихам Александра Блока из цикла «На поле Куликовом»:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.

Немало ущемленный в молодости, И.С. Остроухов взял свое в зрелые годы, когда женился на одной из дочерей миллионера-чаеоторговца П.П. Боткина и разбогател настолько, что забросил профессию художника, чтобы сделаться, в свою очередь, общественным деятелем и замечательным коллекционером. Собирал он и русскую, и иностранную живопись, причем благодаря дружеским или деловым связям почти со всеми отечественными мастерами и долговременному посту попечителя Третьяковской галереи он собрал чрезвычайно ценную коллекцию картин русских художников XIX и начала XX века. Размещался музей в собственном доме владельца в одном из переулков старого Арбата. Но подлинной ценностью остроуховского музея являлась, несомненно, другая часть его коллекции – иконы. Их собиранием И.С. Остроухов занялся около 1908 года под влиянием С.П. Рябушинского и Н.П. Лихачева. Как художник с достаточно хорошо развитым вкусом И.С. Остроухов сумел оценить русскую иконопись чрезвычайно рано, а практика планомерной расчистки древних икон окончательно убедила собирателя в их исключительном значении для истории не только русской, но и мировой живописи.



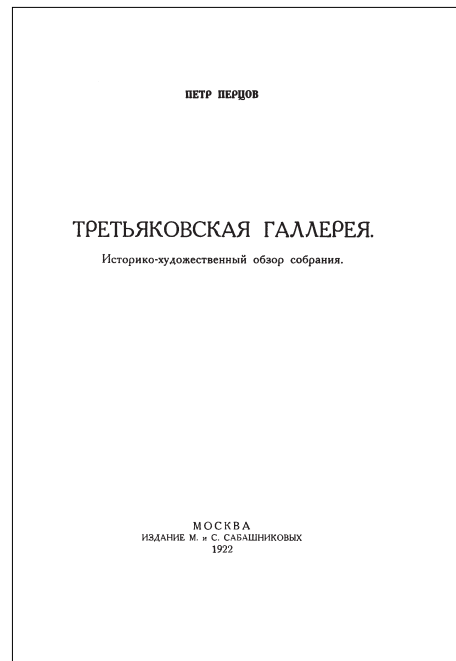
Павел Михайлович и Вера Николаевна Третьяковы. 1898. П.М. Третьяков был, несомненно, самым выдающимся коллекционером русской живописи во второй половине XIX столетия. Уделяя преимущественное внимание современному искусству, он не забывал и предыдущих эпох отечественной художественной культуры. К небольшому числу родовых икон он присоединил в 1890 году несколько икон, купленных с выставки при VIII Всероссийском археологическом съезде в Москве, а также приобретенных у известного собирателя и торговца древностями Е.И. Силина. Так образовалось иконное собрание Третьяковской галереи, являющееся теперь самым значительным по качеству и количеству во всей России



Н.П. Лихачев. Краткое описание икон собрания П.М. Третьякова. Москва, 1905. Не лишено интереса то, что о третьяковской коллекции написал книгу именно Н.П. Лихачев, не менее выдающийся собиратель, иконное собрание которого перевалило к началу XX века за полуторатысячный номер. Есть в этой перекличке имен почти символический смысл, поскольку собрание икон Н.П. Лихачева сделалось, в свою очередь, главным стержнем собрания древнерусской живописи Русского музея в Петербурге



Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. Москва, 1917. К началу революции в Третьяковской галерее имелось всего-навсего 59 икон, причем наиболее ценная из них – «Избранные святыне» псковской школы начала XV века – была приобретена галереей у Е.И. Силина как раз в 1917 году. Не прошло, однако, и пятнадцати-двадцати лет, как Третьяковская галерея стала крупнейшим в России хранилищем древнерусской живописи. Изящная обложка каталога была исполнена М.В. Добужинским. Нелишне будет процитировать слова И.Э. Грабаря из предисловия к каталогу, где дана оценка иконной части собрания П.М. Третьякова. «В эпоху, – говорит он, – когда русской иконой интересовались только с точки зрения старообрядческой догматики или палеографических курьезов, а лучшие русские художники не видели в иконе ничего, кроме уродливого рисунка и смешной, ребяческой композиции; П.М. Третьяков через головы плотно обступивших его современников сумел почуять в русской иконописи то высокое, прекрасное и вечное, что ныне стало видно всем. Он первый среди русских собирателей подбирал иконы не по сюжетам, а по их художественному значению и первый открыто признал их подлинным и великим искусством, завещав присоединить свое иконное собрание к галерее. Впервые русская икона заняла [здесь] должное место»



П.П. Перцов. Третьяковская галерея. Историко-художественный обзор собрания. Москва, изд-во М. и С. Сабашниковых, 1922. Эта сравнительно небольшая книжка была закончена в октябре 1921 года и дает представление о галерее в переходный период от экспозиции 1914 года Игоря Грабаря к полному переустройству музея в годы «культурной революции» 1928–1931 годов. Конкретность сведений, в том числе и по топографии галереи, чудесный литературный язык, яркие характеристики художников и их главнейших произведений – вот наиболее примечательные черты издания П.П. Перцова. В первом зале на втором этаже старого здания галереи были выставлены иконы, преимущественно из старого собрания П.М. Третьякова. Автор был в курсе работ Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, поскольку по ходу обзора первого зала замечает, что «смелые и удачные опыты художественной реставрации возвратили нам древнюю русскую икону в ее первозданной красоте, и она оказалась одним из самых красочных созданий всемирной живописи». «Избранные святыне» псковской школы начала XV века из собрания Е.И. Силина, поступившие в галерею в 1917 году, охарактеризованы в полустрашном тексте как самое яркое произведение экспозиции



Расцвет собирательской деятельности И.С. Остроухова совпал с общим увлечением значительной части общества русским художественным наследием. Если Н.П. Лихачев явился пионером, прокладывая путь для понимания русской иконописи, то И.С. Остроухов с его авторитетом в области искусства поднял, в свою очередь, русскую икону на небывалую высоту: он привлек к ее популяризации и изучению таких тонких истолкователей и мастеров слова, как П.П. Муратов и Н.М. Щекотов. Он оказывал всяческую поддержку тем из своих многочисленных друзей и знакомых, кто проявлял искренний интерес к иконописи. Превращая свой дом в Трубниковском переулке в музей, он стремительно наращивал именно иконописную часть коллекции, которая потребовала, наконец, своего размещения в специально выстроенном здании. Ни одно другое из московских собраний не могло соперничать с остроуховским по полноте и качеству вещей. Тогда как Н.П. Лихачева интересовали прежде всего иконографические образцы, И.С. Остроухов первостепенное внимание уделял форме – художественному совершенству и выразительности иконы. Благодаря ему икона из предмета археологической науки «перевелась» в русло эстетики и сделалась предметом искусствоведческого анализа. Она стала рассматриваться в первую очередь как произведение искусства, а уже потом – как памятник церковного культа, истории и иконографии. Не случайно остроуховская коллекция привлекла пристальное внимание П.П. Муратова – этого крупнейшего в начале века знатока древнерусской живописи и замечательного стилиста: он написал о собрании Ильи Семеновича специаль-

При жизни П.М. Третьякова иконы не включались в общую музейную экспозицию, а размещались в его кабинете и некоторых других комнатах его дома в Лаврушинском переулке. В 1904 году Совет галереи во главе с И.С. Остроуховым постановил открыть экспозицию икон в специальном зале второго этажа галереи. Близкое участие в этом приняли Н.П. Лихачев, Н.П. Кондаков, В.М. Васнецов, И.Е. Цветков и И.С. Остроухов. Все собранные в доме иконы, распределенные по времени и школам, были размещены в пяти разного размера витринах, напоминающих иконостас или алтарную преграду. Оформление витрин предложил В.М. Васнецов, а их изготовление взяла на себя Абрамцевская мастерская под наблюдением Е.Г. Мамонтовой. При реэкспозиции И.Э. Грабаря в 1913–1916 годах стильно очень хорошо выдержанный иконный зал в галерее оставлен в полной неприкосновенности. Близкое по характеру оформление иконных экспозиций повторялось позже в Русском музее (1914) и в Музее И.С. Остроухова (1912)



Дом Н.П. Лихачева на Петрозаводской улице в Петербурге. Здесь с 1902 года размещались все коллекции Н.П. Лихачева: памятники иконописи и письменности, архивы и специально подобранная многотысячная рабочая библиотека. В апреле 1918 года здание и все находящиеся в нем собрания были переданы Н.П. Лихачевым в собственность петроградского Археологического института, а с мая 1925 года они поступили в ведение Академии наук СССР и получили официальный статус Музея палеографии. Заведующим был назначен бывший владелец Николай Петрович Лихачев. После многих преобразований и уже после смерти Н.П. Лихачева в здании разместился Институт российской истории Российской Академии наук

Николай Петрович Лихачев (1862–1936). Около 1908. На снимке Н.П. Лихачев представлен в своем хранилище икон, размещавшемся в особняке на Петрозаводской улице в Петербурге



ную книгу «Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова». Появление фундаментального очерка об этой коллекции было продиктовано не только дружескими связями двух энтузиастов русской иконы, оно обосновано как насущное требование времени. «Одно собрание икон, даже собрание И.С. Остроухова, – размышляет автор, – не дает, конечно, возможности написать исчерпывающую историю иконописи. Но оно позволяет составить такое представление о стилистической сущности этого искусства, о его законах, его эпохах, его развитии, которое едва ли будет решительно поколеблено дальнейшими открытиями. Эти открытия, как показывает опыт уже нескольких лет, не изменяют сколько-нибудь коренным образом того отношения к древнерусской иконописи, которое складывается среди икон остроуховского собрания»¹⁴.

Характерный тип коллекционера-иконника представлял собой Степан Павлович Рябушинский (1874–1943)¹⁵ – один из богатейших людей России, промышленник и банкир (основной капитал банка братьев Рябушинских в Москве достигал пяти миллионов золотых рублей). Выходец из старообрядческой семьи, С.П. Рябушинский причудливо сочетал в себе просвещеннейшего ценителя иконы и как высокого художественного явления и как предмета церковного обихода. Обладая неограниченными средствами, он покупал их целыми партиями, сортируя затем «товар» по древности и сохранности с помощью преданных ему лиц и помещая либо в свою моленную, либо в новопостроенные старообрядческие храмы. Икона, таким образом, не отрывалась от церковного интерьера и продолжала питать чувства верующих. С.П. Рябушинский приступил к составлению своей коллекции лет на пять раньше И.С. Остроухова, и последующее соревнование с ним на поприще увлечения иконой удержало его от крайностей старообрядчества, не любившего афишировать свои ценности и тем самым как бы скрывавшего их в моленных и храмах. Он первым завел в своем доме мастерскую по расчистке икон, охотно публиковал новонайденные редкости, демонстрировал их на публичных выставках и столь же охотно предоставлял право другим изучать и публиковать принадлежавшие ему иконы. Совсем не случайно его имя в многочисленных изданиях начала века, посвященных иконописи, упоминается наравне с именем И.С. Остроухова¹⁶.

Как велика была амплитуда собирателей в социальном плане, показывают еще две колоритные фигуры: старообрядческий священник Исаак Павлович Носов и киевская собирательница Варвара Николовна Ханенко. Отец Исаак Носов (1847–1940)¹⁷, родом из Городца, мало известен в научной литературе, посвященной истории открытия древнерусской живописи. А между тем он был заметной личностью среди иконников-старообрядцев, страстным поклонником и знатоком иконо-



Николай Петрович Лихачев (1862–1936). До 1910. Выдающийся ученый, издатель, коллекционер. Собранные им греческие, русские, болгарские и поствизантийские иконы общим числом около трех тысяч произведений в 1913 году были приобретены государством и послужили первоначальным фондовым материалом при создании в 1914 году Отдела древнерусского искусства в Русском музее императора Александра III



Экслибрис Н.П. Лихачева. 1908. Клише по рисунку Н.Е. Макаренко (1877–1938). Автор рисунка – известный искусствовед, получил образование в Художественно-промышленном училище А.Л. Штиглица и Археологическом институте. В 1902–1919 годах – помощник хранителя в Эрмитаже. К этому времени относятся две известные

в науке публикации Н.Е. Макаренко: Путевые заметки и наброски о русском искусстве, I. Белозерский край. Санкт-Петербург, издание А.А. Жукова, 1914; Художественные сокровища императорского Эрмитажа. Петроград, издание Общины св. Евгении, 1916. С 1920 по 1925 год Н.Е. Макаренко был директором Музея

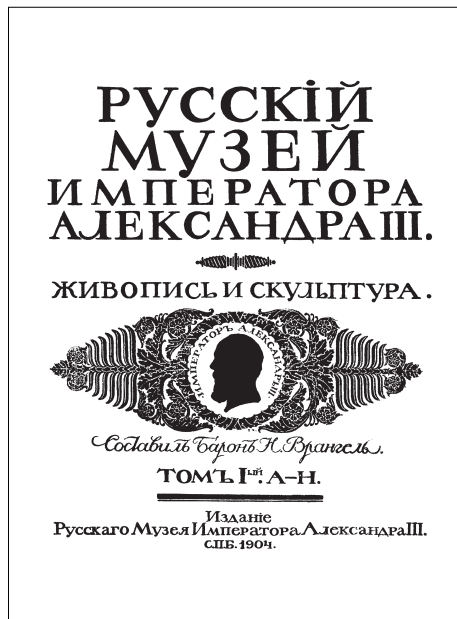
западного и восточного искусства в Киеве. Какие именно отношения имелись у него с Н.П. Лихачевым и что способствовало созданию такого экслибриса – нам неизвестно. Большой размер книжного знака (21,0 × 20,8 см) указывает на его предназначение для изданий in folio. Известен и малый формат экслибриса (5,5 × 6,3 см)



Н.П. Лихачев в кабинете своего дома в Петербурге. Около 1912. Снимок сделан, вероятно, специально после водворения в лихачевское собрание иконы Бориса и Глеба, купленной у Г.О. Чирикова. Этот шедевр древнерусской живописи вызывал всеобщий восторг причастной к искусству публики

и неоднократно издавался в дореволюционное время. Специальную статью в журнале «Русская икона» ему посвятил П.И. Нерадовский (1914). С продажей лихачевского собрания икон в Русский музей туда же перешла икона Бориса и Глеба, и с тех пор она неизменно украшает его экспозицию древнерус-

ской живописи. Колоссальное количество икон у Н.П. Лихачева не давало никакой возможности их размещения в витринах, но для «Бориса и Глеба» было сделано исключение. В 1979–1987 годах икона прошла вторичную реставрацию в Русском музее, которая вернула ей изначальную красоту



Русский музей в Петербурге подобно Третьяковской галерее обладает крупнейшим собранием древнерусского искусства. Основу его составили памятники, переданные сюда в 1898 году из Музея православного иконописания, существовавшего при императорской Академии художеств. В 1913–1914 годах эта коллекция пополнилась иконами из собрания Н.П. Лихачева, приобретениями в Суздале и собранием Ф.М. Плюшкина. Изданный в 1904 году Н.Н. Врангелем двухтомный каталог живописи и скульптуры Русского музея не содержит ни единого слова о древнерусском искусстве: свидетельство того, что оно еще не было осознано обществом как эстетическая ценность национального художественного наследия

писи. Не обладая значительными средствами и приступив к составлению своей коллекции в годы, когда цены на лучшие образцы изобразительного искусства измерялись уже многими тысячами рублей, он довольно скоро перешел на роль консультанта и даже, в трудные для себя времена, – на роль перекупщика-продавца, о чем красочно рассказал в своей «Автобиографии» Игорь Грабарь¹⁸. И все же его значение в качестве наставника целого ряда реставраторов и коллекционеров чрезвычайно велико: немало ценных советов от о. Исаака получил выдающийся реставратор Г.О. Чириков, другой известный реставратор М.И. Тюлин, коллекционер С.А. Щербатов. Остатки небольшого, но весьма ценного личного собрания о. Исаака перешли после его смерти к М.И. Тюлину, а после кончины последнего рассеялись по государственным и частным коллекциям, о чем приходится сожалеть, так как не удастся уловить общую окраску носовской коллекции. Упомяну, однако, такой шедевр, бывший некогда у о. Исаака, как греческая «Одигитрия», еще до революции проданная им братьям Новиковым и помещенная последними в их церковь на Апухтинке в Москве, откуда она поступила затем в Третьяковскую галерею¹⁹.

Совершенно иной предстает перед нами столько же курьезная, сколько и симпатичная личность Варвары Николовны Ханенко († 1922) – жены украинского миллионера и члена Государственного Совета Российской империи Богдана Ивановича Ханенко (1848–1917). Супруги Ханенко, как известно, были создателями замечательного частного музея в Киеве, основу которого образовали произведения старой европейской живописи²⁰. Когда и при каких обстоятельствах возник интерес В.Н. Ханенко к русской старине, сказать трудно, но, в отличие от мужа, который не признавал иконы за искусство, Варвара Николовна инстинктивно чувствовала их очарование и тайно от Богдана Ивановича делала значительные покупки в Москве и Петербурге. Не имея никаких специальных познаний и постоянно испытывая страх перед подделками и завышенными ценами, она выбрала в наставники И.С. Остроухова, немало способствовавшего пополнению ханенковской коллекции, но и бессовестно грабившего Варвару Николовну. Приведу занятный случай из их взаимоотношений. В 1912 году И.С. Остроухову были предложены для покупки четыре иконы конца XV века, изображавшие Усекновение главы Иоанна Предтечи, Тайную вечерю, Снятие со креста и Оплакивание²¹. Продажа оформлялась, кажется, Е.И. Брягиным, причем полнившаяся слухами Москва косвенно вовлекала в эту сделку С.П. Рябушинского и А.В. Морозова. Пробные расчистки, произведенные на квартире И.С. Остроухова, показали живопись изумительной красоты, но запрошенные за иконы десять тысяч «кусались». Тогда И.С. Остроухову пришла в голову дерзкая мысль одурочить беззащитную В.Н. Ханенко: самовольно оценив каждую из икон по пять тысяч, он выслал в Киев две иконы худшей сохранности и сумел убедить Варвару Николовну купить их. И таким образом две лучшие иконы достались ему даром²².

Одною из таинственных частных коллекций икон была, несомненно, коллекция историка искусства и деятельного участника всевозможных обществ охраны и реставрации памятников старины Александра Ивановича Анисимова (1877–1937)²³. Его увлечение древнерусской живописью началось около 1910 года в Новгороде, где он работал преподавателем в местной учительской семинарии. Принимая активное участие в создании Новгородского церковного древлехранилища, что давало ему возможность



Петр Иванович Нерадовский (1875–1962). Художник. С 1909 по 1929 был хранителем Художественного отдела Русского музея. В 1911–1914 годах активно пополнял музейную коллекцию иконописи, с этой целью совершил несколько специальных экспедиций в древние русские города (особенно успешными оказались посещения Суздаля и Мурома). В 1913 году в качестве хранителя принимал в музей купленную государством коллекцию Н.П. Лихачева. В 1914 году при его непосредственном участии была разра-

ботана концепция древнерусского отдела и открыта первая в истории музея экспозиция древнерусского искусства в пяти залах. В 1933-м репрессирован, главным пунктом обвинения было выдвинуто создание П.И. Нерадовским в Русском музее названной экспозиции древнерусского искусства, которая «тенденциозно подчеркивала мощь и красоту старого дореволюционного строя и величайшие достижения искусства этого строя» (подлинные слова следственного протокола). Трехлетний срок отбывал в Сибири,

затем жил в Тарусе. В 1938-м арестован вновь и приговорен к восьми годам лагерей, досрочно освобожден в 1943 году и жил в Загорске (Сергиевом Посаде) под Москвой. Реабилитирован в 1955. Оставил ценные воспоминания «Из жизни художника», посмертно изданные А.Н. Савиновым (Ленинград, изд-во «Художник РСФСР», 1965). В течение многих лет Русский музей проводит научно-практические семинары по консервации и реставрации музейных коллекций «Нерадовские чтения»

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на новое художественное издание

К. Ф. НЕКРАСОВА

Древне-русская иконопись

въ собраніи И. С. Остроухова.

Большой томъ in folio.

Текстъ П. П. Муратова. Около 80 исполненныхъ фототипіей снимковъ съ иконъ и ихъ деталей.

Книга печатается въ количествѣ 450 нумерованныхъ экземпляровъ.

Цѣна по подпискѣ 12 р. 50к. (съ пересылкой).

По закрытіи подписки цѣна будетъ увеличена до 16 рублей.

Подписныя деньги адресовать: Москва, Тверская, 29, кв. 46. Издательству
К. Ф. НЕКРАСОВА.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

ДРЕВНЕ-РУССКОЕ ШИТЬЕ.

Большой томъ in folio. Текстъ Н. М. Щекотова. 75—100 иллюстрацій, исполненныхъ фототипіей. Изданіе нумерованное. Подписка будетъ объявлена своевременно.

Церковь Иоанна Предтечи

въ Ярославлѣ.

Большой томъ in folio. ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ Н. ПЕРВУХИНА. Около 80 исполненныхъ фототипіей репродукцій. Рисунокъ обложки С. МАЛЮТИНА.

Цѣна 16 рублей, пересылка по стоимости.

Москва, Тверская, 29, кв. 46. Издательство К. Ф. НЕКРАСОВА.

СОФІЯ

ЖУРНАЛЪ ИСКУССТВА
И ЛИТЕРАТУРЫ, ИЗДАВА
ЕМЫЙ ВЪ МОСКВѢ К. Ф.
НЕКРАСОВЫМЪ, ПОДЪ РЕ
ДАКЦІЕЙ П. П. МУРАТОВА

МАРТЪ N3.

Литературно-художественный журнал «София» был создан по предложению П. П. Муратова, издавался и печатался в ярославской типографии К. Ф. Некрасова. Обложки оформлялись по рисунку Н. П. Ульянова. В рекламном листке, приложенном к 1-му номеру журнала, заявлено, что «особую важность „София“ видит в пробуждении нового интереса к прекрасному древнерусскому искусству» и что «ознакомление читателей с этим искусством „София“ считает своей главной задачей». И действительно, уже в первом номере была опубликована обширная и отлично иллюстрированная статья Н. М. Щекотова «Древнерусское шитье»

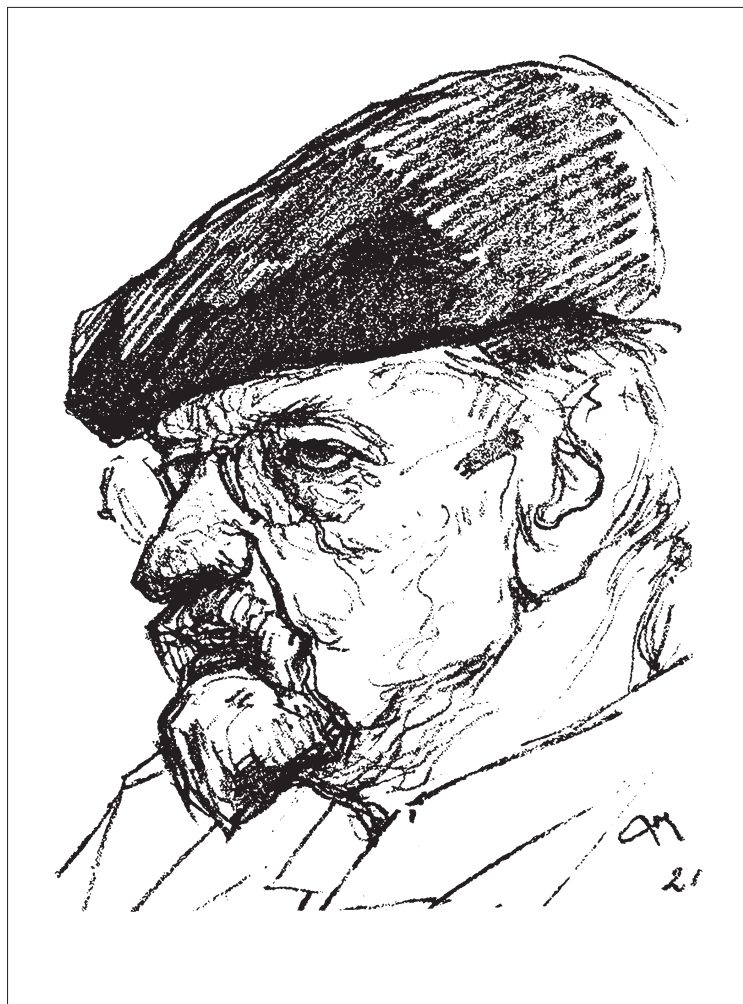
Объявление об изданных и анонсируемых книгах издательства К. Ф. Некрасова в журнале «София». Заявленное издание «Древнерусское шитье» с текстом Н. М. Щекотова не вышло, поскольку автор в июле 1914 года был призван в армию, воевал, попал в немецкий плен и вернулся в совсем другую Россию только в 1918 году. В мартовском (третьем) номере «Софии» появилось краткое сообщение об еще одном не осуществленном в 1914 году проекте. «В октябре этого года в Москве, — сообщает редакция, — в залах Румянцевского музея откроется выставка древнерусской иконописи, устраиваемая журналом „София“ при содействии

Общества друзей Румянцевского музея. На этой выставке впервые появятся те иконы, которые не были на прошлогодней выставке древнерусской иконописи, и те, что приобретены за последнее время московскими собирателями И. С. Остроуховым, П. И. Харитonenko, А. В. Морозовым, Г. К. Рахмановым, С. П. Рябушинским и другими. Кроме икон частных собраний впервые будут выставлены вновь расширенные Е. И. Брягиным иконы, принадлежащие московскому Румянцевскому музею. Журналом „София“ готовится к изданию каталог выставки со снимками с лучших икон, исполненными фототипией и в красках»

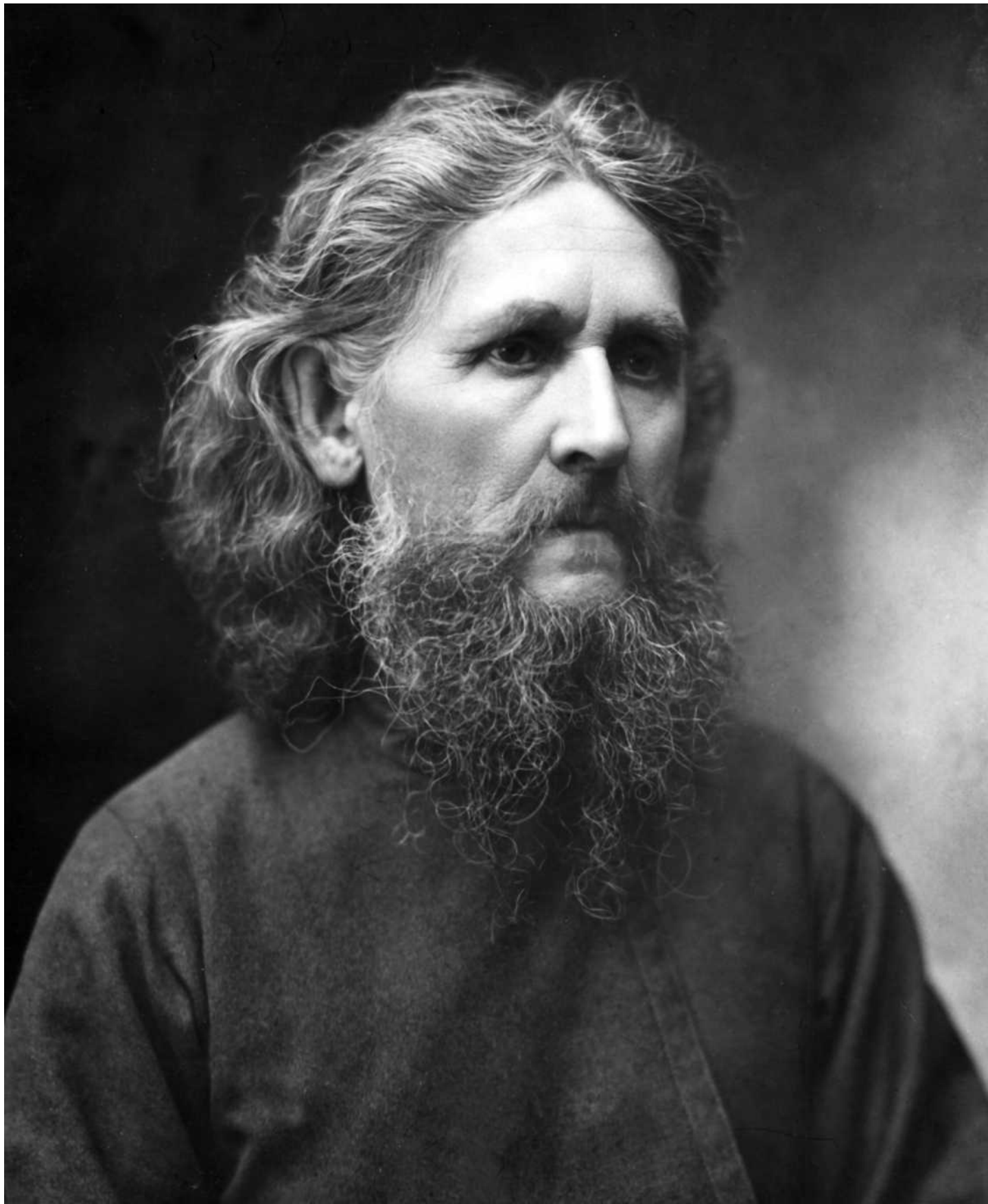
беспрепятственно посещать все храмы огромной Новгородской епархии, он многое видел и, вероятно, многое брал. Но подлинный рост его собрания пришелся уже на время после революции, когда А.И. Анисимову было предложено место научного сотрудника Комиссии по сохранению и реставрации древней живописи в России. Многочисленные разъезды по старым русским городам и монастырям, которые А.И. Анисимов совершал вместе с давно уже знакомым ему реставратором П.И. Юкиным, сопровождались официальным учетом тысяч и тысяч памятников искусства. И нередко отдельные произведения списывались «за ветхостью», чтобы перекочевать затем в московскую квартиру руководителя экспедиции. Наиболее известный образец такого рода поступления – прекраснейшая икона трех пророков из иконостаса конца XV века, находившегося в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря, факт происхождения которой из названного иконостаса лишь сравнительно недавно был установлен О.В. Лелековой²⁴. Вряд ли будет преувеличением сказать, что подавляющее число икон из бывшей коллекции А.И. Анисимова (а их было около 100) поступило к нему именно таким путем.

Перейдем к характеристике второй половины сообщества иконников – к реставраторам-старинщикам и продавцам. В основной своей части это были потомственные иконописцы, корни которых восходили к предкам XVIII или начала XIX века и родиной которых были села Палех и Мстера Владимирской губернии. Часто полуграмотные и даже совсем темные, крестьянское прошлое которых лишь в слабой степени скрашивалось их иконно-промышленным производством, они тем не менее проявили себя как подлинные знатоки старой иконы, и без их помощи никакие, даже самые крайние усилия собирателей не имели бы успеха. Назову, как и в предыдущей части этой статьи, лишь наиболее известные имена.

Первенствующее место в их чередѣ занимает, несомненно, Григорий Осипович Чириков (1882–1936). Потомственный иконописец, владелец иконостасной мастерской в Москве, он, однако, приобрел еще большую известность в качестве поставщика и реставратора старинных икон для государственных и частных собраний. Говоря о государственных собраниях древнерусской иконописи, я имею в виду единственное правительственное учреждение предреволюционной России, которое ставило своей целью создать хорошую коллекцию икон, – Русский музей имени Александра III в Петербурге. Но несмотря на весьма значительные суммы, отпускавшиеся министерством финансов и лично императором Николаем II на покупки икон и лицевого шитья, жизнь художественного рынка определял, конечно, не музей, а частные лица. И тут Г.О. Чирикову принадлежала далеко не последняя, а, быть может, и главная роль. Поскольку собирание икон



Илья Семенович Остроухов (1858–1929). Рисунок Н.А. Андреева, 1921. Один из лучших рисунков известного художника, во всей полноте передающий непростой характер И.С. Остроухова, человека умного и пронзительного, но вместе с тем тяжелого по нраву и поведению. «Лев зимой» – так можно было бы назвать этот рисунок. Совсем не случайно именно андреевское изображение И.С. Остроухова было воспроизведено в журнале «Среди коллекционеров» за 1921 год (№ 4), посвященном И.С. Остроухову, статьи для которого написали П.П. Муратов, И.Э. Грабарь и Н.М. Щекотов. Они единодушно оценили Остроуховское собрание икон как выдающееся художественное явление



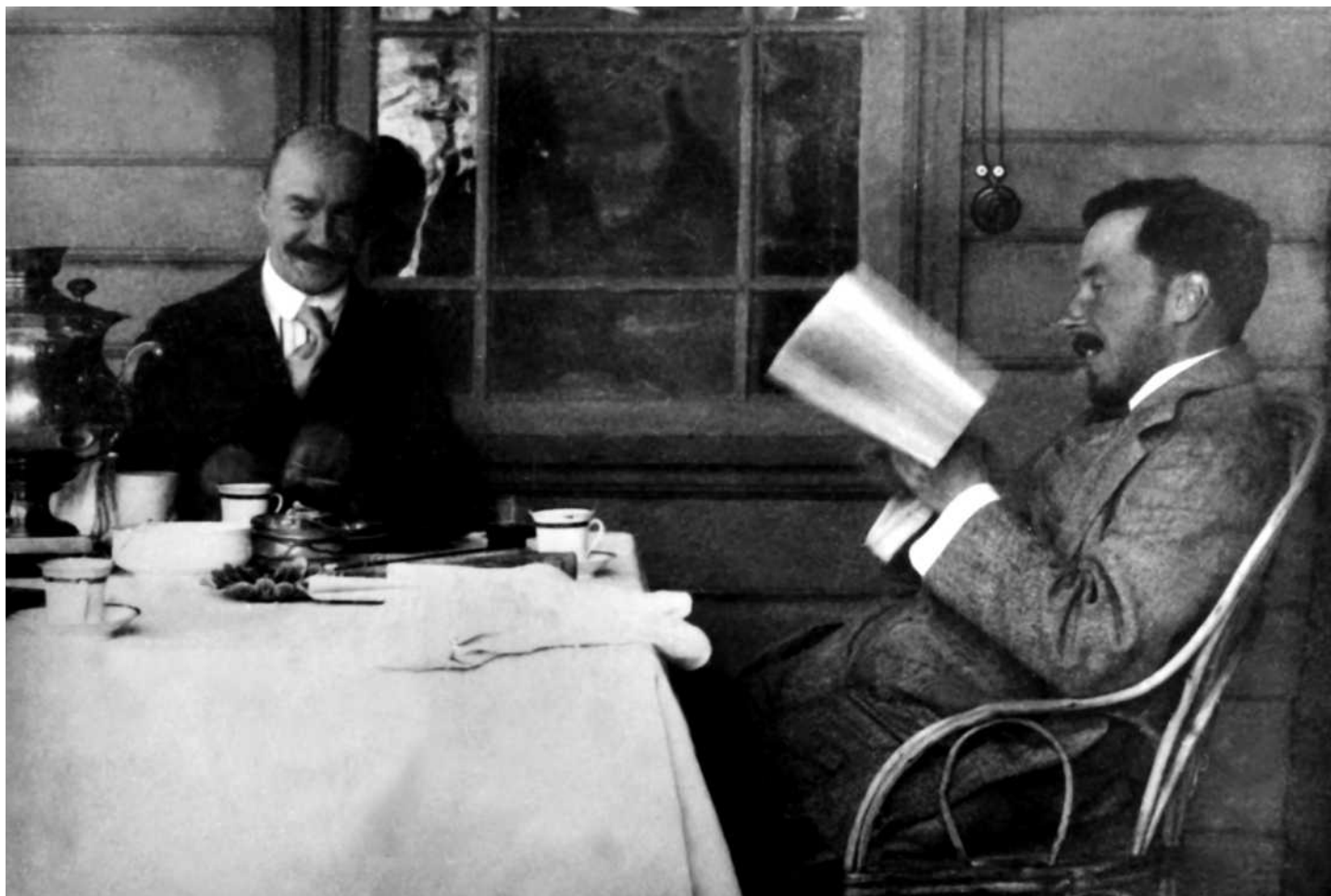
в начале века было неотделимо от их расчистки, доверие к поставщику в немалой степени основывалось на его реставрационном мастерстве²⁵. А в этой области Г.О. Чириков не знал себе равных. Достаточно назвать три выдающихся произведения древнерусской живописи, возрожденных им к новой, до сих пор длящейся жизни, чтобы осознать его значение в реставрационной практике: это «Богоматерь Донская» (1914), «Богоматерь Владимирская» (1918) и «Троица» Андрея Рублева (1919)²⁶. А.И. Анисимов, долгое время сотрудничавший с Г.О. Чириковым, охарактеризовал его не только как высококвалифицированного реставратора, но и умного «политика», умевшего предлагать к покупке произведения наиболее подготовленным коллекционерам и терпеливо направлявшего деятельность новичков, если он распознавал не конъюнктурную, а истинную любовь неопита к отечественной художественной культуре²⁷. Его личная материальная заинтересованность счастливо совпадала с запросами таких учреждений, как Русский музей, и таких лиц, как Н.П. Лихачев, П.И. Харитоненко и В.Н. Ханенко. А по существу он, можно сказать, долгое время координировал всю частную собирательскую деятельность в области древнерусского искусства: в той или иной мере ему обязаны все известные нам иконники-старинщики.

В отличие от Г.О. Чирикова, который держался независимо от покупателей, многие другие реставраторы-иконники «паслись» при совершенно определенных собирателях: отец и сын Тюлины (Алексей Васильевич, † 1918, и Александр Алексеевич, 1883–1920)²⁸ работали преимущественно для С.П. Рябушинского, Евгений Иванович Брягин (1882–1943)²⁹ – для И.С. Остроухова, Михаил Иванович Тюлин (1876–1964)³⁰ – для И.П. Носова, Павел Иванович Юкин (1885–1945)³¹ – для А.И. Анисимова. Состоятельные коллекционеры нередко диктовали свои условия производства работ. С.П. Рябушинский, опасаясь, что приобретенные им старинные иконы могут быть испорчены при их раскрытии на стороне, организовал мастерскую в собственном доме на Малой Никитской и таким образом получил возможность следить за работой реставратора (именно С.П. Рябушинский написал впоследствии ценные «Заметки о реставрации икон»). В разгар иконной лихорадки, примерно в 1910–1914 годах, подобная же картина наблюдалась и в доме И.С. Остроухова, где дежурной фигурой был Е.И. Брягин. Но в основном названные реставраторы предпочитали работать скрытно от коллекционеров, в собственных мастерских, по домам, так как раскрытие древней иконы редко обходилось без утрат и порчи первоначального красочного слоя, а получить хорошие деньги можно было лишь за икону хорошей сохранности. Иными словами,



Николай Иванович Брягин (1885–1933). В 1914–1916 годах реставратор древней темперной живописи в Русском музее, с 1925 по 1930 год – в Ярославском филиале ЦГРМ. Один из выдающихся мастеров, у которого было высоко развито чувство долга и профессиональной ответственности. Графический портрет Н.И. Брягина работы П.И. Нерадовского исполнен, вероятно, в 1914 или 1915 году. Хранился в семье Н.И. Брягина в Ярославле, откуда перешел в собрание Ярославского художественного музея

Исаак Павлович Носов (1847–1940). Старообрядческий священник, коллекционер. Имел небольшое, но ценное собрание икон и другой церковной старины, но непостоянного состава



П.П. Муратов в гостях у К.Ф. Некрасова. Ярославль, около 1912. Дружеские связи писателя Муратова и издателя Некрасова завязались в 1911 году, когда они деятельно сотрудничали в публикации романа английского писателя Бекфорда «Ватек» в переводе Б.К. Зайцева с обширным предисловием П.П. Муратова. Снимок не датирован, но, вероятно, сделан во время пребывания П.П. Муратова в Ярославле в 1912 году. К этому времени П.П. Муратов уже увлекся древнерусской живописью и способствовал разжиганию интереса к ней не только у К.Ф. Некрасова, но и у Н.М. Шекотова. В 1912–1914 годах П.П. Муратов и К.Ф. Некрасов покупали за сравнительно небольшие суммы иконы XVI–XVII веков для своих личных коллекций. В 1980-х годах я видел часть муратовских икон в собрании Е.А. Некрасовой, вдовы известного египтолога и коллекционера В.В. Павлова

без постороннего глаза реставратор «подправлял» икону, и она получила более товарный вид.

Цены на иконы XIV–XV веков перед революцией достигли небывалых высот: счет пошел на десятки тысяч рублей. Маяк наживы толкал отдельных реставраторов на разные махинации, находившиеся уже на грани преступления. Мало кто знает, например, что в 1915 году за незаконную покупку и подмену старых икон новыми в одной из сельских церквей Тверской губернии были привлечены к судебной ответственности Е.И. Брягин и священник этой церкви. Иконы добывались для П.И. Харитоненко и И.С. Остроухова: последний горой встал за подопечного реставратора, использовал свои связи в близких к правительству кругах, и дело удалось замять. Но охладить горячую погоню за иконами смогли только начавшаяся мировая война и революция. Первая приостановила пополнение частных коллекций, а вторая со временем национализировала их. Отдельные частные коллекции икон возникали, правда, и в послереволюционное время, например, замечательное собрание художника П.Д. Корина ³², но в целом это явление характерно, конечно, для начала XX века. И не будь энтузиастов-коллекционеров и их верных помощников-реставраторов, нынешние собрания иконописи в государственных музеях недосчитались бы многих первоклассных произведений древнерусской живописи.

- 1 На эту тему см. следующие публикации: *Муратов П.* Открытия древнего русского искусства. – Современные записки, XIV. Париж, 1923, с. 197–218 (новая публикация с комментариями Ю. Садовской в журнале «Наше наследие», 52, 2000, с. 33–47); *Его же.* Вокруг иконы. – Газета «Возрождение», Париж, 1933, 28 и 30 января, 3 и 9 февраля; *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
- 2 О Н.П. Лихачеве см.: *В[ишневский] Б.[Н.]*. Юбилей Н.П. Лихачева. – Казанский музейный вестник, 1922, 2, с. 216–218, на с. 223 список трудов Н.П. Лихачева; *Соболевский А., Карский Е., Перетц В., Платонов С.* Записка об ученых трудах Н.П. Лихачева. – Известия Академии наук, 6 серия, 1925, 18, с. 844–849, на с. 849–859 список ученых трудов Н.П. Лихачева; *Андреев Н.* Николай Петрович Лихачев (1862–1936). – Seminarium Kondakovianum, VIII. Praha, 1936, с. 279–280; *Янин В.Л.* К столетию со дня рождения Н.П. Лихачева. – Советская археология, 1962, 2, с. 10–16; *Валк С.Н.* Николай Петрович Лихачев. – Вспомогательные исторические дисциплины, IX. М., 1978, с. 335–340; *Климанов Л.Г.* Н.П. Лихачев и подделки. – Вспомогательные исторические дисциплины, XXI. Л., 1990, с. 289–297; *Лихачев Н.П.* Воспоминания библиофила и собирателя документов и автографов. Публ. Л.Г. Климанова. – Книга. Исследования и материалы, 62. М., 1991; *Степанова Е.В.* Деятельность Н.П. Лихачева в Академии истории материальной культуры. – Из истории Византии и византиноведения. Л., 1991, с. 137–145; *Простоловцова Л.Н.* Н.П. Лихачев: судьба и книги. М., 1992 (с перечнем трудов ученого); *Климанов Л.Г.* Ученый и коллекционер, «известный всей России, еще более – Европе». – Репрессированная наука. Л., 1991, с. 424–453; *Его же.* Николай Петрович Лихачев – коллекционер «сказочного размаха». – Из коллекций академика Н.П. Лихачева. Каталог выставки [в Государственном Русском музее]. СПб., 1993, с. 7–28; *Пятницкий Ю.А.* Византийская и поствизантийская иконопись. – Там же, с. 77–127; *Вилинбахова Т.Б.* Русская иконопись и прикладное искусство. – Там же, с. 128–197; *Климанов Л.Г.* Н.П. Лихачев: византиноведение в рукописном наследии ученого. – Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге. Под ред. И.П. Медведева. СПб., 1995, с. 181–212.
- 3 *Свойский М.Л.* Музей палеографии. – Вопросы истории, 1977, 4, с. 211–215.
- 4 Об этой стороне деятельности Н.П. Лихачева см.: *Летопись занятий Археографической комиссии за 1919–1922 годы*, вып. XXXII. Пг., 1923, с. 64–67.
- 5 *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. 1–2. СПб., 1906. Ср. рецензию Н.П. Кондакова: Журнал Министерства народного просвещения, 1907, апрель, раздел «Критика и библиография», с. 416–431.
- 6 *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.
- 7 *Лихачев Н.П.* Описание икон из собрания П.М. Третьякова. М., 1906.
- 8 *Лихачев Н.П.* Манера письма Андрея Рублева. [СПб.], 1907 (= издание Общества древней письменности и искусства, СХХVI).
- 9 СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность Н.П. Лихачева продолжалась около двадцати лет. В 1913 году он продал всю иконную коллекцию Русскому музею за триста тысяч рублей. Если в 1894 году в этой коллекции было всего около 50 икон, то к моменту продажи она насчитывала 2435 произведений. См.: *Пятницкий Ю.А.* О происхождении некоторых икон из собрания Эрмитажа. – Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. Сборник статей. Л., 1988, с. 131. Лихачевская продажа вызвала немало разноречивых толков и широко освещалась в периодической печати, см., в частности: *Георгиевский В.Т.* Коллекция древних икон Н.П. Лихачева, – Новое время (Петербург), 1913, 29 июля.
- 10 В 1979–1987 годах эта икона подверглась вторичной реставрации, в ходе которой были удалены многочисленные вставки-повновления, сделанные в мастерской Чириковых. См.: *Голубев С.И., Лаурина В.К.* Икона «Борис и Глеб». Изд. Гос. Русского музея. Л., 1987; *Вилинбахова Т.Б.* Русская иконопись и прикладное искусство, с. 130 (с полной библиографией). Из более ранних публикаций см.: *Нерадовский П.* «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева. – Русская икона, 1. СПб., 1914, с. 63–78.
- 11 Наилучшее представление о В.М. Васнецове дает недавно изданный сборник документов: Виктор Михайлович Васнецов. Мир художника. Письма, дневники, воспоминания, суждения современников. Вступительная статья, составление и примечания Н.А. Ярославцевой. М., 1987.
- 12 См.: *Георгиевский В.Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911 – январь 1912, т. III. Пг., [1914], с. 163–168; *Его же.* Каталог выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Там же, с. 164–174, табл. I–L и LXVI–LXXV.
- 13 Биографические сведения об И.С. Остроухове см.: Среди коллекционеров, 1921, 4 (июнь), с. 1–10 (статьи П.П. Муратова, И.Э. Грабаря и Н.М. Щекотова); *Русаков Ю.А.* Илья Семенович Остроухов. Л., 1962; *Булгаков В.* Встречи с художниками. Л., 1969, с. 52–65; Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Составители И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Л., 1971, с. 235–242 (наиболее содержательная справка).
- 14 *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914, с. 7. Специально об остроуховской коллекции икон см. также: *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2, с. 115–142; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Там же, 3, с. 181–197; *Грищенко А.* Вопросы живописи, вып. 3. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, с. 153–171.
- 15 Литература о С.П. Рябушинском крайне скудна. См. краткие сведения с портретом: *Петров Ю.А.* Династия Рябушинских. М., 1997, с. 128–133 и др.; *Вздорнов Г.И., Залесская З.Е., Лелекова О.В.* Общество «Икона» в Париже, т. 1. М.–Париж, 2002, с. 43–47.
- 16 См.: *Р[ябушинский] С.* Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. М., 1913; *Сычев Н.*

- Икона архангела Михаила из собрания С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2, с. 99–109; *Соболевский А.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П. Рябушинского. – Там же, с. 111–113; *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Там же, с. 115–142; *Мацулевич Л.* Две иконы Рождества Богоматери из собрания С.П. Рябушинского. – Там же, с. 163–179; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Там же, с. 181–197. Присяжным летописцем новых поступлений в это собрание был В.М. Борин, регулярно сообщавший о них в газете «Утро России» и в журнале «Церковь», которые издавались на средства С.П. Рябушинского.
- 17 Печатные биографические сведения об И.П. Носове отсутствуют. Краткие замечания см.: *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, с. 201–202.
- 18 *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. М.–Л., 1937, с. 255–256.
- 19 *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи [в собрании Гос. Третьяковской галереи], 1. М., 1963, с. 19, ил. 55.
- 20 См.: *Лукомский Г.* Памяти В.Н. и Б.И. Ханенко. Страничка музейно-художественной жизни Киева. – Среди коллекционеров, 1923, 11–12 (ноябрь–декабрь), с. 40–44; *Его же.* Художник в русской революции. Берлин, 1923, с. 61–72; *Макаренко М.* Музей мистецтв ім. Ханенків. Київ, 1924; *Гіляров С.О.* Музей мистецтв Всеукраїнської Академії наук. Київ, 1931. Позже музей Ханенко был разделен на два музея: Музей русского искусства и Музей западного и восточного искусства. Русские иконы перешли в первый, а византийские остались во втором (основном). Во время Второй мировой войны, когда Киев был оккупирован немцами, значительное число памятников русской старины из этих музеев было утрачено.
- 21 Еще одна, пятая икона из той же серии попала к московскому собирателю А.В. Морозову. Она изображает Сошествие во ад. См.: *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи, 1, с. 105. В недавнее время обнаружена шестая икона: *Воронцова Л.М.* Икона «Вознесение» конца XV – начала XVI в. из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1998. М., 1999, с. 249–255.
- 22 *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография, с. 256–257; *Нерадовский П.И.* Из жизни художника. Л., 1965, с. 140–141.
- И.С. Остроухов взял «Оплакивание» и «Снятие со креста». См. о них: *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи, 1, с. 106 и 107. Иконы из Музея русского искусства в Киеве воспроизведены: СССР. Древние русские иконы. Предисловие И. Грабаря, вступит. статьи В. Лазарева и О. Демуса. Милан, изд. ЮНЕСКО, 1958, табл. XIII и XIV.
- 23 Об А.И. Анисимове см. в настоящем издании на с. 139–160. Список его трудов опубликован мною в статье: *Вздорнов Г.И.* Александр Иванович Анисимов (1877–1932). – Советское искусствознание, 1982, 2 (17). М., 1984, с. 317–320.
- 24 *Лелекова О.В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. Исследование и реставрация. М., 1988 (то же: Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация, 11), с. 96–98 и 316–319, цв. ил. 62 (55).
- 25 *Нерадовский П.И.* Из жизни художника, с. 138–139.
- 26 *Остроухов И.* Доклад о реставрации Донской иконы Божией Матери (XIV в.) в московском Благовещенском соборе. – Известия имп. Археологической комиссии, 61. (Вопросы реставрации, 17). Пг., 1916, с. 200–216; *Анисимов А.И.* История Владимирской иконы в свете реставрации. – Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, II. М., 1928, с. 92–107; *Малков Ю.Г.* К изучению «Троицы» Андрея Рублева. – Музей, 8. М., 1987, с. 245–258.
- 27 См. в настоящем издании, с. 161–176.
- 28 См. о них: *Грабарь И.* Александр Алексеевич Тюлин. – Художественная жизнь, 1920, 2, с. 43–44; *Рябушинский С.П.* Заметки о реставрации икон, с. 290.
- 29 Печатные сведения о Е.И. Брягине невелики. См.: *Муратов П.* Вокруг иконы. – Возрождение, 1933, 30 января, раздел V.
- 30 Печатные сведения отсутствуют. По автобиографической справке, хранящейся в одном из частных собраний в Москве, он работал также по заказам Л.К. Зубалова, П.И. Харитоненко, С.П. Рябушинского и И.С. Остроухова.
- 31 *Муратов П.* Вокруг иконы. – Возрождение, 1933, 30 января, раздел IX.
- 32 *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967.

ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ИКОН В РОССИИ. ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Едва ли будет преувеличением сказать, что значительная часть существующих государственных собраний русской иконописи, прежде всего в Москве и Петербурге, происходит из бывших частных коллекций. Пути их перемещения из частных домов в музейные хранилища были разнообразными: отдельные коллекции, как, например, колоссальная коллекция Н.П. Лихачева, были приобретены государственным казначейством, другие национализированы после Октябрьской революции, наконец третьи – принесены государственным музеям в дар при жизни их прежних владельцев или по их завещанию после кончины. Таков частный музей икон Павла Дмитриевича Корина, существующий в виде мемориальной квартиры художника при Третьяковской галерее. Немало и отдельных произведений иконописи, купленных или подаренных музеям частными лицами, причем поток подобных поступлений не иссякает до сих пор.

Но обратимся к истории частного коллекционирования икон в России. Она представляет собою поучительнейший пример спасения и сохранения национальных художественных сокровищ.

Интерес к старой русской иконе возник еще в XIX веке ¹, и зачинателями ее научного изучения были чудаковатые «палеологи» сороковых годов: Николай Дмитриевич Иванчин-Писарев (1794–1849), Иван Петрович Сахаров (1807–1863), Иван Михайлович Снегирев (1793–1868), Степан Петрович Шевырев (1806–1864). Следуя обычным для XIX века представлениям, что хранителями старых русских икон были старообрядческие деятели, они пользовались советами последних и без всякой критики перенимали сведения, сообщаемые этими «знатоками» древнего русского искусства. Но вопреки расхожему мнению о великой учености старообрядцев в вопросах донионовской художественной культуры, их собрания были переполнены позднейшими иконами, преимущественно XVII–XIX веков, и редко какая-либо старообрядческая церковь, часовня и моленная облада-



Илья Семенович Остроухов (1858–1929). Образованнейший русский коллекционер. Художник, библиофил, общественный деятель. Верно уловил эстетическую ценность русской иконы. Именно с И.С. Остроухова началось изучение русской иконописи как самостоятельного художественного явления в истории мировой культуры



Экспозиция собрания икон И.С. Остроухова в его доме в Трубниковском переулке в Москве. В дальнем углу – «Шестоднев» (около 1500 года), приписывавшийся художнику Дионисию, по сторонам царских врат две жемчужины Остроуховской коллекции – иконы «Распятие» и «Оплакивание» конца XV века

Экспозиция икон в доме И.С. Остроухова. Вид в противоположную сторону. На дальней стене – «Спас Нерукотворный» XVI века и царские врата с сенью того же времени. Слева царские врата XV века, неверно определяемые авторами последнего издания каталога икон в Третьяковской галерее как балканская работа. Иконы малого размера помещены в витринах

Снимки сделаны после национализации собрания, но еще до его поступления в Третьяковскую галерею (между 1918 и 1929 годами)



ВЫСТАВКА
ИКОНОПИСИ
И
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СТАРИНЫ.

ПЕТЕРБУРГ.
1911—12.

Выставка иконописи и художественной старины. Петербург, 1911—1912. Краткий каталог, составленный В.Т. Георгиевским. Выставка была устроена в связи со Всероссийским съездом художников, проходившим в Академии художеств с 27 декабря 1911 по 15 января 1912 года. Экспонировалось 110 икон из собраний Н.П. Лихачева, С.П. Рябушинского, В.М. Васнецова, П.С. Шереметева, П.И. и В.А. Харитоненко и шести других коллекционеров. Экземпляр этого редкого издания принадлежал А.И. Анисимову и снабжен его многочисленными заметками и уточнениями

ДРЕВНЕ-РУССКАЯ
ИКОНОПИСЬ

ВЪ СОБРАНИИ
И.С. ОСТРОУХОВА

МОСКВА
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО К.Ф. НЕКРАСОВА

П.П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. Москва, книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1914. Отпечатано в Ярославле тиражом в 450 пронумерованных экземпляров. Большеформатное дорогостоящее издание с фототипическими воспроизведениями 60 икон Остроуховской коллекции. Мысль об этой книге обсуждалась еще в начале 1913 года, и 5 июля 1913 года И.С. Остроухов сообщил К.Ф. Некрасову: «...Очень рад отдать в полное распоряжение мое собрание превосходному автору и прекрасному изда-

телю». Текст П.П. Муратова был закончен в апреле 1914 и тогда же отправлен в набор. Как всегда у П.П. Муратова, описание одного собрания насыщено и общими соображениями о русской иконе и ее эстетике. П.П. Муратов и К.Ф. Некрасова связывали давние дружеские и деловые отношения, в 1913—1914 годах они собирали к тому же небольшие личные коллекции икон. На смерть И.С. Остроухова находившийся в эмиграции П.П. Муратов откликнулся небольшой статьей в парижской газете «Возрождение» (1929, № 1534, 14 августа)

**ВЫСТАВКА
ДРЕВНЕ-РУССКАГО
ИСКУССТВА
ВЪ МОСКВѢ 1913 Г.**

Выставка древнерусского искусства в Москве, 1913 г. Этот краткий текст на обложке имеет развернутый вариант на титульном листе: «Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых». Москва, 1913. Издание вышло под эгидой Московского Археологического института имени императора Николая II. Выставка и каталог финансировались единолично С.П. Рябушинским. Краткая вступительная статья написана П.П. Муратовым, тексты к отдельным экспонатам предоставили С.П. Рябушинский и А.А. Тюлин (иконы), А.И. Соболевский, И.Ф. Колесников и П.П. Шибанов (рукописи), В.К. Клейн (шитье и ткани), В.И. Троицкий (серебро). В иконной части экспозиции принимали участие 15 коллекционеров: С.П. Рябушинский, М.И. Тюлин, М.И. Дикарев, Б.Н. Протопопов, И.С. Остроухов, Н.П. Лихачев, Д.И. Силян, братья М.О. и Г.О. Чириковы, о. Исаак Носов, И.К. Рахманов, А.В. Тюлин, Е.Н. Горюнова, С.К. Рахманов, В.П. Гурьянов и Е.П. Цепкова из Мстеры. Большеформатный вариант каталога со многими иллюстрациями был выпущен крайне ограниченным тиражом, стоил чрезвычайно дорого и практически остался малодоступным и столь же малоизвестным изданием



Глубокоуважаемый Илья Семенович!
Имею честь поздравить Вас с знаменательным для Вас днем десятилетия Вашей плодотворной деятельности по собиранию древнерусского искусства, в русской иконе, где Вы оказали русскому искусству неоценимую услугу в деле популяризации иконы, а также всегда отдавались этому делу от души, служа советами и ценными указаниями и другим начинающим любить русскую иконопись. Также приветствую Вас как одного из первых, где Вы способствовали указать и приять в русской иконе ее художественную красоту не только в среде просвещенного русского общества. Вашими ценными указаниями пополнялись не только музеи, но и частные коллекции редкими вещами, которые говорят за себя, стоя украшением в них. Еще раз поздравляю Вас с пожеланием Вам многие лета здравствовать, служа светочем знания русского искусства.

Вашими ценными указаниями пополнялись не только музеи, но и частные коллекции редкими вещами, которые говорят за себя, стоя украшением в них. Еще раз поздравляю Вас с пожеланием Вам многие лета здравствовать, служа светочем знания русского искусства.

А.А. Тюлин.
Сергиев Посад. Лавра.
Лета 1919 году ноября 1-го»

А.А. Тюлин.

Сергиев Посад
Лавра.

Лета 1919 году ноября 1-го.

Приветственное письмо реставратора Александра Алексеевича Тюлина И.С. Остроухову по случаю 10-летия его собирательской деятельности. 1 ноября 1919 года. Из архива Государственной Третьяковской галереи (ф. 10, № 6443). «Глубокоуважаемый Илья Семенович, Имею честь поздравить Вас в знаменательный для Вас день десятилетия Вашей плодотворной деятельности по собиранию древнерусского искусства, в русской иконе, где Вы оказали русскому искусству неоценимую услугу в деле популяризации иконы, а также всегда отдавались этому делу от души, служа советами и ценными указаниями и другим начинающим любить русскую иконопись. Также приветствую Вас как одного из первых, где Вы способствовали указать и приять в русской иконе ее художественную красоту не только в среде просвещенного русского общества. Вашими ценными указаниями пополнялись не только музеи, но и частные коллекции редкими вещами, которые говорят за себя, стоя украшением в них. Еще раз поздравляю Вас с пожеланием Вам многие лета здравствовать, служа светочем знания русского искусства.

Уважающий Вас
иконописец-реставратор
А.А. Тюлин.
Сергиев Посад. Лавра.
Лета 1919 году ноября 1-го»

ли действительно древними новгородскими или московскими иконами. Знания о древнерусской живописи в XIX веке еще только накапливались, общая картина ее развития была фантастической, и только с Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, А.И. Кирпичникова и Д.В. Айналова началось серьезное изучение русской иконы.

Но и на новом этапе этого изучения не обошлось без естественной болезни роста науки. Ученые не знали подлинных древних русских икон, которые подменялись в лучшем случае произведениями XVI–XVII веков или сохранившимися без позднейших поновлений мозаиками, фресками, миниатюрами в рукописях, а также произведениями монументальной пластики, подобными, в частности, соборным вратам в Новгороде и Суздале. Столь однобоко используемый материал в конечном счете определил основные направления науки о древнерусском искусстве до начала XX столетия: оно изучалось либо в его связях с литературой и общественной мыслью Древней Руси, либо в плане развития иконографических типов и их изводов, либо как археологическая старина наравне с курганными и прочими древностями. Спору нет, наука XIX века достигла немалых высот, Ф.И. Буслаев и Н.П. Кондаков по праву вошли в ряды классиков гуманитарного знания столетия, они подготовили почву для последующих поколений ученых. Но икона как художественный феномен русского Средневековья была для них закрытой дверью.

Монументальная четырехтомная монография Н.П. Кондакова «Русская икона», опубликованная в Праге в 1928–1933 годах и призванная дать общее представление о русской иконописи до XVII века, осталась чудовищным нагромождением совершенно устарелых к этому времени фактов и суждений². В этом была трагедия старой академической науки, оказавшейся неспособной вовремя реагировать на новые открытия и менять устоявшиеся понятия об искусстве Древней Руси.

Совершенно иная ситуация сложилась в начале XX века, когда были предприняты первые расчистки старинных икон от записей, позднейших олифных покрытий, свечной копоти и грязи, копившихся веками и совершенно искажавших первоначально свежую и прекрасную живопись.

Инициативу в этом деле, имевшем конечным своим результатом сенсационное художественное открытие XX века, проявило не государство, а частные лица, преимущественно коллекционеры, бросившиеся собирать древнюю русскую икону и в короткий срок добившиеся удивительных успехов. Помощниками собирателей явились опытные реставраторы-старинщики, без искусства которых не обошлось бы раскрытие ни одной старой иконы³. Да и отдельные реставраторы тоже поддались искусству собирательской лихорадки и со временем составили хотя и небольшие, но хорошего качества коллекции.



Вячеслав Николаевич Шепкин (1863–1920). Лингвист, палеограф, музейный деятель. Творческое наследие В.Н. Шепкина охватывает также разнообразные виды древнерусского изобразительного искусства: миниатюру, иконопись, монументальную живопись, прикладное искусство, лицевое шитье. Он понимал искусство как специфическую область духа, раскрывающую национальное своеобразие русского народа. Задолго до революции им опубликованы фундаментальные работы о древнерусской живописи



Церковь Спаса Преображения в имени П.И. Харитоненко Натальевка на Украине (Богодуховский уезд Харьковской губернии, ныне Сумская область). Сооружена по проекту А.В. Щусева в 1913 году. Стильный облик храма дополнялся собранием древних икон, перемещенных сюда из московских коллекций Павла

Ивановича. Они образовали не только иконостас, но и оформили весь интерьер церкви. После неожиданной смерти П.И. Харитоненко в 1914 году пополнение иконного собрания перешло к его вдове Вере Андреевне, страстной почитательнице древнерусской живописи, покупавшей иконы вплоть до 1916 года.

В этом отношении Натальевка и ее владельцы составляли конкуренцию Музею русского и западноевропейского искусства Б.И. и В.Н. Ханенко в Киеве. Но судьба Натальевки сложилась значительно хуже и собрание находившихся здесь произведений плохо улавливается в нынешних государственных музеях

В наше время работа реставратора в значительной мере потеряла ореол романтической таинственности, отблески которой еще давали о себе знать в 1960-е годы и литературным отражением которой были книжки Е.Я. Дороша (1967), В.А. Солоухина (1972), В.Н. Сергеева (1982) и многочисленные публикации С.В. Ямщикова⁴. То было время многочисленных экспедиций по Вологодской и Архангельской областям, по северным районам Ленинградской области и Карелии, в ходе которых были открыты десятки новгородских икон и ставшие знаменитыми «северные письма». Кому приходилось воочию наблюдать работу реставратора, раскрывающего из-под черноты поновлений старую икону, тот навсегда сохранит впечатление преобразования икононого образа, чудесным образом возникающей красоты. Что же говорить о людях столетней давности, когда и коллекционеров и реставраторов в буквальном смысле слова захлестывал восторг при виде живописных чудес, появляющихся под ножом мастера.

Выдающимся коллекционером русских и греческих икон переходного периода, на рубеже XIX и XX веков, был академик Николай Петрович Лихачев (1862–1936)⁵. Владелец большого состояния, имевший собственный трехэтажный особняк в Петербурге, он не испытывал недостатка в средствах и имел возможности в приобретении вещей несоизмеримые с возможностями других коллекционеров. Но иконы были для Н.П. Лихачева лишь частью увлечений, поскольку основные его интересы сосредоточились на собирательстве исторических документов самого разнообразного характера, со временем образовавших Музей письменности, или Музей палеографии Российской Академии наук. Существенно также, что все лихачевские коллекции неизменно служили ему исходными материалами для научных работ. Назову для примера его трехтомное исследование о бумажных водяных знаках (1899), двухтомное издание «Материалы для истории русской иконописи» (1906), «Историческое значение итало-греческой иконописи» (1911), двухтомное издание «Материалы для истории византийской и русской сфрагистики» (1928). За поднесенный автором экземпляр «Материалов для истории русской иконописи»⁶ Патриаршей библиотеке в Иерусалиме Н.П. Лихачев был пожалован иерусалимским патриархом кавалером ордена св. Гроба Господня – редчайшей в русской истории наградой для светского лица. А Русское Археологическое общество удостоило издание большой золотой медали.

Собирать иконы Н.П. Лихачев начал около 1896 года, а к 1913 году их число достигло более двух тысяч. Не чураясь посещать не только Европу, но и самые глухие города и монастыри России, войдя в деловые связи со всеми известными в его время антикварами, исправно оплачивая счета, Н.П. Лихачев в сравнительно короткое время составил лучшую по количеству и качеству иконную коллекцию. Его обширные познания в области средневековой художественной культуры снискали ему всеобщее ува-



Павел Иванович Харитоненко (1852–1914). Один из богатейших людей дореволюционной России, промышленник-сахарозаводчик, страстный коллекционер. Собирал картины современных русских художников, французских и немецких мастеров XIX века, иконы и церковную утварь. Владелец московского дома на Софийской набережной, где ныне помещается посольство Великобритании. Дважды предоставлял иконы из своей коллекции на публичные выставки: в 1911–1912 годах на выставку при съезде русских художников (Петербург) и в 1913 году на выставку древнерусского искусства, устроенную С.П. Рябушинским (Москва)

ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ АКАДЕМИКА

Н. П. ЛИХАЧЕВА

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Лихачевская выставка в Русском музее памятна всем, кто проявлял интерес к его личности и его собранию. В выставке, развернутой в восьми (!) залах музея, принимали участие Русский музей, Эрмитаж и Институт российской истории РАН. Два обширных раздела были отведены византийской и поствизантийской живописи (автор статьи Ю.А. Пятницкий) и русской иконописи и древнерусскому прикладному искусству (автор статьи Т.Б. Вилинбахова). Экспозиция этого зала открывалась только что перед выставкой заново реставрированной иконой «Борис и Глеб», выявившей подлинную живописную красоту иконы – несомненно, лучшего приобретения Н.П. Лихачева. Особую ценность каталогу придает полный перечень икон собрания П.П. Лихачева, купленных у него в 1913 году для Русского музея, с указанием нынешнего их местонахождения (это преимущественно Эрмитаж и Русский музей)

Николай Петрович Лихачев в последние годы жизни

жение, и многие памятники искусства предлагались на рынке именно Н.П. Лихачеву. Жемчужиной его собрания была монументальная икона «Борис и Глеб» XIV столетия, неизменно включаемая во все истории русского искусства⁷. Недаром собиратель заказал свою специальную фотографию в кабинете с висящей перед ним этой иконой, тогда как вся задняя стена полностью занята другими иконами его коллекции.

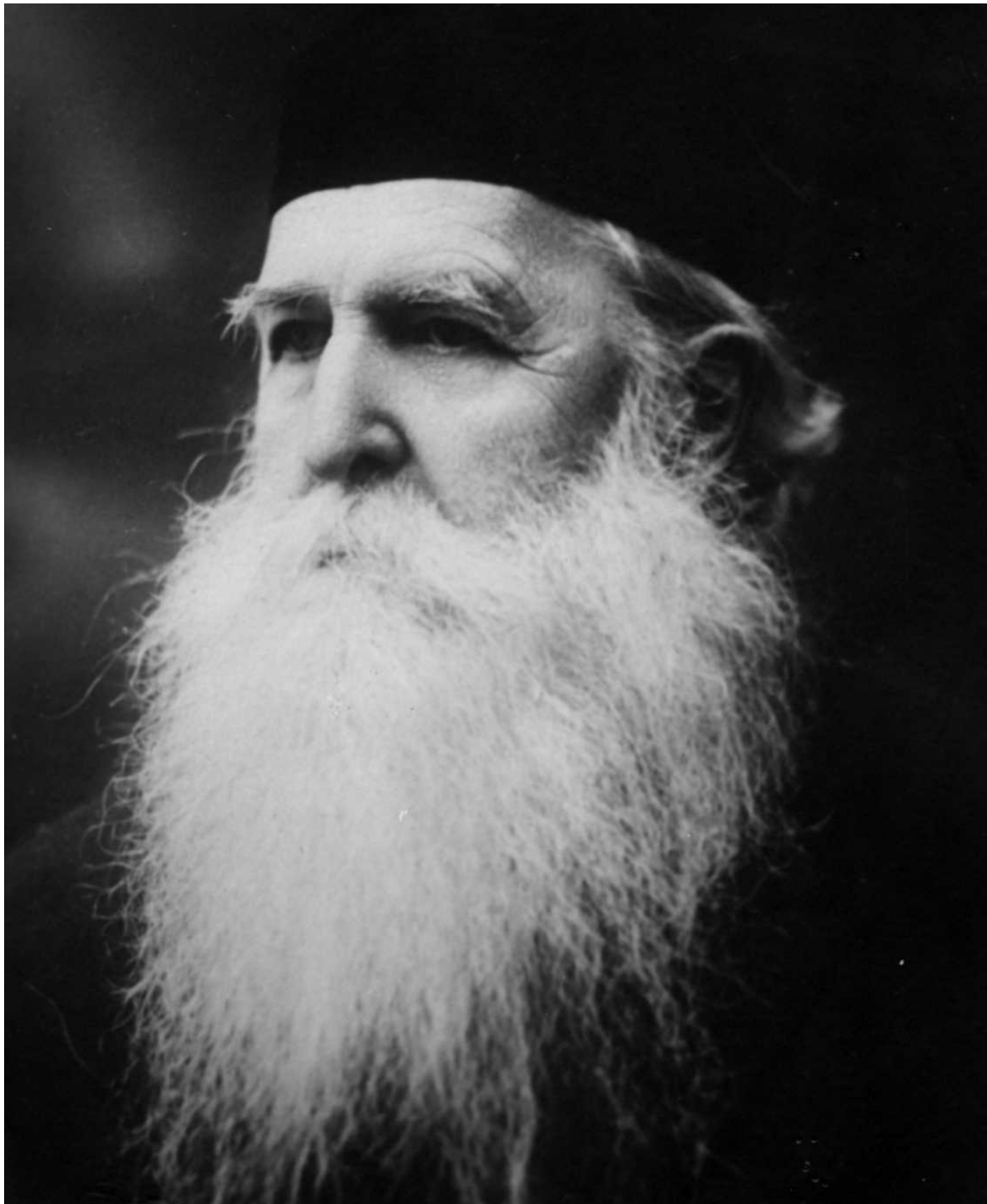
В 1913 году Н.П. Лихачев, успевший к этому времени издать и атлас «Материалов» и монографию об итало-критских иконах, решил расстаться со своим иконным собранием и продал его Русскому музею за триста тысяч рублей (с оплатой государственным казначейством в рассрочку на пять лет). Н.П. Лихачев тяжело пережил расставание с иконами, которыми он буквально жил в течение почти двадцати лет, но судьба оказалась милостивой к нему и уберегла его собрание от распыления по другим собраниям: оно и поныне в почти полном составе является собственностью Русского музея (русская часть) и Государственного Эрмитажа (греческая и поствизантийская части).

Давая общую оценку Н.П. Лихачева как коллекционера, надо постоянно помнить о том, что все свои собрания он рассматривал и часто использовал в качестве предмета для научных исследований – как своих собственных, так и других ученых. Стремясь к возможной полноте любого из разделов своего музея, он и в иконной его части достиг впечатляющих результатов.

Наряду с русскими иконами им приобретались греческие, итало-критские, итало-греческие, болгарские и сербские иконы, поскольку все они рассматривались Н.П. Лихачевым как ветви единого византийского древа. Он первым оценил научное значение поздних икон, XVIII и XIX веков, на сто лет опередив интерес к поздней иконописи, возникший в конце XX века.

Ни один из всех последующих русских собирателей и не ставил перед собою подобной задачи. Даже после продажи своего собрания икон он постоянно следил за ростом других коллекций и был свидетелем открытия подлинных икон и фресок Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия Ферапонтовского Комиссией по сохранению и раскрытию древней живописи, созданной в 1918 году по инициативе И.Э. Грабаря. В этой широкой по своему кругозору и образованности Н.П. Лихачева заключается его уникальность как коллекционера и ученого исследователя.

Другой «ранний» коллекционер икон – известный художник-перемещатель Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926). Родом из сельской священнической семьи Вятской губернии, В.М. Васнецов, вероятно, унаследовал после смерти родителей часть домовых икон, приращивая затем это первоначальное собрание нерегулярными покупками вещей на антикварном рынке. Любимые толпой, наполняющей Третьяковскую галерею и Русский музей, лубочно-сказочные и пошловатые картины





Степан Павлович Рябушинский (1874–1943). Париж, 1919. Выдающийся деятель в старообрядческом движении и еще более замечательный коллекционер древних икон. Приступил к формированию своего собрания в 1903 году, пользовался советами Д.И. и И.Л. Силовых, А.В. и А.А. Тюлиных, М.О. и Г.О. Чириковых и других антикваров и иконописцев старинщиков. Первым завел реставрационную мастерскую в собственном доме: работали у него отец и сын Тюлины. Иконная коллекция С.П. Рябушинского размещалась в двух комнатах и молельной на верхних этажах дома, построенного для С.П. Рябушинского архитектором Ф.О. Шехтелем около Никитских ворот в Москве. Через десять лет после начала собирательства число хороших русских икон выросло до ста экземпляров. В 1913 году С.П. Рябушинский организовал большую выставку древнерусского искусства в Москве, и с этой выставки началось признание иконописи как подлинно художественного явления в истории русского народа. В 1918 году С.П. Рябушинский эмигрировал, а его собрание национализировано и поступило в основном в Третьяковскую галерею

В.М. Васнецова со временем, я думаю, обнаружат свою историческую несостоятельность. Но в 1885–1896 годах ему довелось исполнить росписи Владимирского собора в Киеве, а затем еще и росписи храмов в Гусе-Хрустальном, Дармштадте, Софии и Варшаве, и эти монументальные церковные работы, едва ли не самые оригинальные в творчестве художника, конечно же стимулировали и пополнение его иконной коллекции. Однако Сухаревка, где в основном закупал всяческую старину В.М. Васнецов, давала далеко не первоклассные и даже не слишком старые образцы иконописи, к тому же нещадно заправленные иконописцами-старинщиками, так что Васнецовское собрание, где преобладают произведения XVI–XVIII веков, в целом производит бесцветное впечатление⁸. Да и количественно эта коллекция лишь условно может быть квалифицирована как самостоятельная часть в общем васнецовском собрании старины.

Зимой 1911–1912 года избранные образцы лихачевских и васнецовских икон были показаны на публичной выставке, устроенной в связи с первым Всероссийским съездом художников в Петербурге, в здании императорской Академии художеств. Наряду с основными экспонентами в выставке приняли участие и другие собиратели: С.П. Рябушинский, П.С. Шереметев, П.И. и В.А. Харитоненко, Г.О. Чириков, А.И. Анисимов, В.А. Плотников, В.Т. Георгиевский, М.А. Данзас, В.Н. Ханенко, А.А. Мусин-Пушкин, И.М. Михайлов, А.З. Хитрово, А.А. Голенищев-Кутузов. В копиях и фотографиях экспонировались также фрески Нередицы, Феодора Стратилата и Ферапонтова, удачно дополнявшие основную часть выставки⁹. Вопрос о судьбе старых русских икон, их охране и перемещении из церквей в древлехранилища и музеи занял на съезде существеннейшее место. Он вызвал страстную дискуссию, в которой приняли участие А.И. Анисимов, В.Т. Георгиевский, Н.П. Пашков и другие заинтересованные лица, так что был даже обсужден проект закона об охране национального культурного наследия.

Съезд художников и съездовская выставка совпали с бурным ростом частных иконных коллекций, о чем свидетельствует вышеприведенный список участников выставки – конечно, далеко не полный. Здесь отсутствует, в частности, такой крупный собиратель икон, как Илья Семенович Остроухов, который именно в это время наряду со С.П. Рябушинским поднял планку спроса на древние иконы на небывалую высоту.

В научной литературе существует давняя полемика о том, кто из них предпринял первые систематические расчистки старых икон и, можно сказать, вывел наконец древнерусскую живопись на свет божий. Но в исторической перспективе разница в несколько лет не имеет уже никакого значения. Оба они заслуживают пальмы первенства. Именно Рябушинский и Остроухов определили новое качество частного коллекционирования икон.

Степан Павлович Рябушинский (1874–1943) был четвертым сыном в большой старообрядческой семье, владевшей бумагопрядильными фабриками и банками. Годовые доходы Рябушинских исчислялись миллионами золотых рублей, и это был, кажется, единственный случай в российской истории, когда разгоравшаяся собирательская лихорадка нашла человека, позволявшего себе не скупиться в ценах на предметы искусства и старины. Все Рябушинские имели свои личные молельные, переполненные старинными иконами, но страстью С.П. Рябушинского была древняя икона как произведение искусства. Около 1909 года харак-

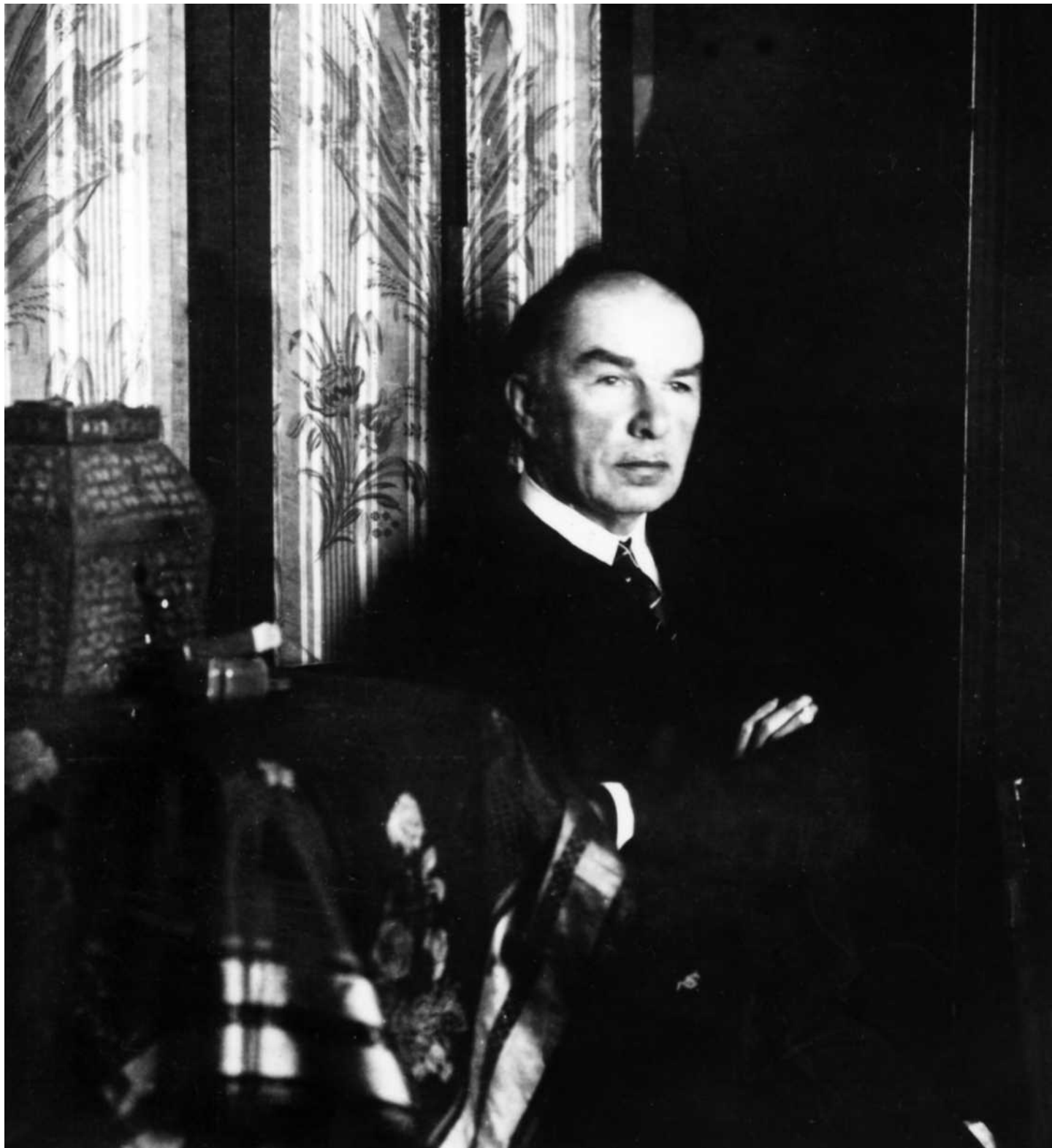
тер его личного собирательства определился так четко, что он с головою ушел в коллекционирование икон. На его счастье, он вошел в личные и деловые связи с первоклассными мастерами по реставрации Алексеем Васильевичем и Александром Алексеевичем Тюлиными и оборудовал реставрационную мастерскую непосредственно у себя на дому – в знаменитом на всю Москву роскошном особняке стиля модерн, выстроенном для С.П. Рябушинского архитектором Ф.О. Шехтелем в 1900–1902 годах (где позже был поселен вернувшийся в Москву М. Горький).

К 1913 году собрание древнерусского искусства у С.П. Рябушинского достигло не менее чем двухсот «единиц хранения»¹⁰. Преобладали иконы, но имелись лицевое и орнаментальное шитье, произведения прикладного искусства и небольшая коллекция утвари. В иконной части этого собрания находились подлинные шедевры, до сих пор украшающие экспозицию Третьяковской галереи: «Рождество Богоматери» XIV века (Тверь), поясной «Архангел Михаил» из деисуса того же столетия (Новгород), знаменитая «Одигитрия» XIV века с древними надписями на полях (Русский Север), чудесные по сохранности иконы строгановских и царских мастеров XVII века. С.П. Рябушинский охотно показывал свои сокровища, принимал участие в выставках, обеспечил свободный доступ ученых к принадлежащим ему иконам, сам занимался описанием икон, и благодаря этой неутомимой деятельности его коллекция приобрела широкую известность.

Соперником С.П. Рябушинского на ниве собирательства явился Илья Семенович Остроухов (1858–1929). Художник по образованию, передвижник, автор пронзительной по лирическому настроению картины «Сиверко», входящей в постоянную экспозицию Третьяковской галереи (1890), он увлекся русской иконой немногим позже С.П. Рябушинского. В 1889 году И.С. Остроухов женился на дочери миллионера-чаеоторговца П.П. Боткина, приобрел особняк в староарбатских переулках и, забросив живопись, целиком посвятил себя коллекционированию произведений искусства. Страстный по натуре, человек со связями в мире искусства, неизменный член всевозможных комитетов и обществ (в частности, Совета Третьяковской галереи), И.С. Остроухов стремительно вошел в число крупнейших русских коллекционеров рубежа XIX–XX веков и со временем стал обладателем собственного музея. Он собирал живопись и рисунок старых и новых русских мастеров, итальянские примитивы, картины импрессионистов и постимпрессионистов, европейскую и восточную майолику и бронзу, старинные книги и, наконец, иконы. Последние были лучшей частью его коллекции¹¹. Едва ли не первым среди коллекционеров И.С. Остроухов оценил всю живописную привлекательность старых русских икон. Подобно С.П. Рябушинскому он завел «собственного» реставратора-иконника – Евгения Ивановича Брягина (1882–1943), от которого позаимствовал немало ценных для коллекционера конкретных познаний в области иконописи.



Лев Константинович Зубалов (1853–1914). Московский фабрикант, владелец разнообразных коллекций с уклоном в древнерусскую старину. Собиратель икон. Собственный дом и все находящиеся в нем предметы искусства были национализированы в 1918 году и на их базе создан Национальный Музейный фонд. Зубаловские иконы имеются в Государственном Историческом музее, в Третьяковской галерее и в ряде других российских музеев, полученные ими через Национальный Музейный фонд



Александр Иванович Анисимов в своей квартире в Москве. Между 1925 и 1930. Долгие годы А.И. Анисимов жил во втором этаже флигеля дома И.А. Морозова на Пречистенке. Интерьер квартиры

свидетельствует о любовно собранной и хорошо устроенной коллекции художественной старины. Документы каталогизации вещей после ареста А.И. Анисимова говорят о том, что у него

было более ста икон, картины западных мастеров (в том числе Сурбарана и Сезанна), около 500 старинных тканей и других произведений декоративно-прикладного искусства

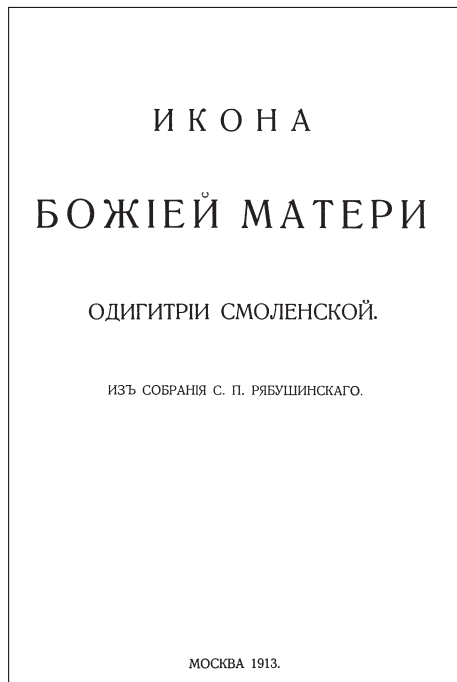
Жемчужинами Остроуховского собрания были новгородский поясной «Илия пророк» XV века и загадочные по своему происхождению иконы из праздничного чина: «Снятие со креста» и «Оплакивание». По поводу двух последних икон следует рассказать об обстоятельствах, при которых они оказались у И.С. Остроухова. В 1912 году Е.И. Брягин, поставлявший иконы И.С. Остроухову, предложил ему для приобретения четыре иконы праздников: «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Тайная вечеря», «Снятие со креста» и «Оплакивание». Иконы еще до расчистки обещали быть шедеврами в отечественных коллекциях древнерусской живописи. Но запрошенная цена в десять тысяч рублей «кусалась». И тогда И.С. Остроухову пришла в голову дерзкая мысль: отобрав две лучшие иконы для себя, оставшиеся две он предложил за десять тысяч для заново собиравшейся в Киеве коллекции Варвары Николаевны Ханенко. Малоопытная собирательница поначалу отказалась покупать две иконы за столь баснословные деньги, но И.С. Остроухов сумел убедить ее, что ей в руки идет ни с чем другим не сравнимое сокровище. Она оплатила счет, и таким образом два лучших по качеству произведения достались И.С. Остроухову даром.

Иконная лихорадка, подогретая аппетитами С.П. Рябушинского и И.С. Остроухова, имела своим следствием образование других, менее, быть может, значительных, но по-своему тоже интересных коллекций: А.В. Морозова, о. Исаакия Носова, А.И. Анисимова, В.Н. Ханенко, Н.Н. Черногубова, братьев Чириковых, Ю.А. Олсуфьева, П.И. и В.А. Харитоненко и многих-многих других. Цены на хорошие древние иконы росли с небывалой быстротой, и только очень богатые люди, подобные Ханенкам, Харитоненкам и Морозовым, могли позволить себе покупки вещей, которые и теперь являются гордостью государственных музеев.

Пожеланиями купить «древние иконы хорошей сохранности» были завалены все иконники-старинщики, чьи мастерские располагались в столицах. Десятки офеней наводнили центральные губернии России и Русский Север, где велась тотальная скупка икон, церковной утвари и произведений народного искусства. Жажда наживы толкала отдельных комиссионеров на преступления, наказуемые уголовным правом. В 1914–1915 годах было раздуто, а затем, правда, замято «дело» Евгения Ивановича Брягина, купившего за бесценок у священника и церковного старосты села Заборовье в Тверской губернии чуть ли не весь старинный иконостас из ветхой деревянной церкви (скоро сгоревшей). Факт незаконной продажи казенных вещей получил огласку, продавцы и покупатели попали в тюрьму, обстоятельства дела доложены Синоду, управляющему Русским музеем великому князю Георгию Михайловичу, Государственному Совету и лично императору. И.С. Остроухов,



Константин Федорович Некрасов (1873–1940). Ярославский общественный деятель, член Государственной Думы от Ярославля, владелец издательства, коллекционер, близкий друг П.П. Муратова. В 1914 году издавал журнал «София», где печатались разнообразные статьи о русской иконописи (А.И. Анисимова, П.П. Муратова, Н.М. Щекотова, Б.Н. фон Эдинга, А.М. Скворцова). В издательстве К.Ф. Некрасова был роскошно издан очерк П.П. Муратова о собрании икон И.С. Остроухова. В 1930-х годах совместно с П.И. Юкиным написал книгу о технике древнерусской монументальной живописи, преимущественно по памятникам Новгорода и Пскова. Книга не опубликована. Машинописный экземпляр рукописи находится в частном собрании в Москве



С. Р[ябушинский]. Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. Москва, 1913. Редкое издание иконы, привлекавшей внимание многих ученых 1910-х годов, в частности А.И. Соболевского, Н.М. Щекотова, Л.А. Мацулевича, Н.Н. Пунина, Д.В. Айналова. В 1913 году она экспонировалась на московской выставке в Деловом дворе, вошла в большой каталог и параллельно издана владельцем в виде отдельной восьмистраничной книжки с четырьмя иллюстрациями, одна из которых дана в цвете. Позже икона в числе других икон из собрания С.П. Рябушинского поступила в Третьяковскую галерею, где находится в настоящее время. Авторы последнего каталога икон Третьяковской галереи датируют икону второй половиной XIII века, что представляется слишком ранней датой

на которого работал Е.И. Брягин, использовал все связи, чтобы выволить из неволи незадачливого реставратора и в конце концов восстановить собственную репутацию «честного» коллекционера. Небезынтересно то, что праздничный чин названного иконостаса был продан Е.И. Брягиным для храма-памятника в селе Натальевке, который был устроен Харитоненками «для народного моления», и изымать их оттуда и возвращать в Заборовье нашли «неудобным».

С 1913 года иконами заинтересовался Алексей Викулович Морозов, из старообрядческой семьи известных промышленников-мануфактурщиков (1857–1934). СобираТЕЛЬСКАЯ страсть владела им еще с конца XIX века, и он сделался профессионалом на почве коллекционирования русского фарфора, явившегося при советской власти ядром Государственного Музея керамики в Кускове. Но А.В. Морозов собирал еще и русские гравированные и литографированные портреты, старинное серебро, миниатюры, табакерки. Его иконной коллекции особую главу посвятил в своей книге «Русская икона как искусство живописи» А.В. Грищенко¹², который впервые идентифицировал лучший образец Морозовского музея, «Сошествие во ад», с той же серией великолепных праздников, что и названные выше иконы И.С. Остроухова и В.Н. Ханенко¹³.

Подобно тому как выставка зимою 1911–12 года в Петербурге была иллюстрацией первого периода иконного собирательства, зимою 1913 года в Москве в здании Делового двора на Солянке состоялась вторая выставка древнерусского искусства, главными экспонентами которой бесспорно были «новые русские» – С.П. Рябушинский и И.С. Остроухов: первый извлек из своей коллекции 68 вещей, второй – 13 (но все они датировались в хронологическом диапазоне от XIV до начала XVI века). На долю других коллекционеров пришлось менее половины всех выставленных икон (числом около 150): из собраний М.И. Дикарева, Д.И. Силина, Н.П. Лихачева, Б.Н. Протопопова, братьев Чириковых, М.И. Тюлина, о. Исаакия Носова, И.К. Рахманова, Е.Н. Горюновой, С.К. Рахманова, Е.П. Цепковой (Мстера), В.П. Гурьянова. Преобладали частные владельцы, лишь четыре экспоната предоставили Московский Археологический институт и Московское Общество любителей духовного просвещения¹⁴.

Организатор и вдохновитель выставки С.П. Рябушинский чутко уловил эстетическую тенденцию общества в отношении русской иконы и отечественных древностей вообще. Выставка была приурочена к 300-летию Дома Романовых, торжественно и повсеместно отмечавшемуся в феврале 1913 года, и уже одним этим заранее была обеспечена вниманием публики, критики и науки. Она же оказала решающее влияние на переоценку русской иконы, превратившейся из принадлежности религиозного быта и церковного обихода в самодовлеющее произведение искусства. Она стимулировала появление журналов «Русская икона» и «София», издававшихся в 1914 году в Петербурге и Москве и в значительнейшей своей части посвященных публикациям русских икон из частных собраний¹⁵. В предисловии к роскошному большому каталогу выставки С.П. Рябушинский написал знаменательные для старообрядца слова: «Русская иконопись никем не может быть названа, как часто называли ее прежде, темной, однообразной и неумелой... Перед нами, напротив, искусство, располагавшее огромной силой цвета, изобретательное в композициях и достигавшее высокого мастерства в исполнении»¹⁶.



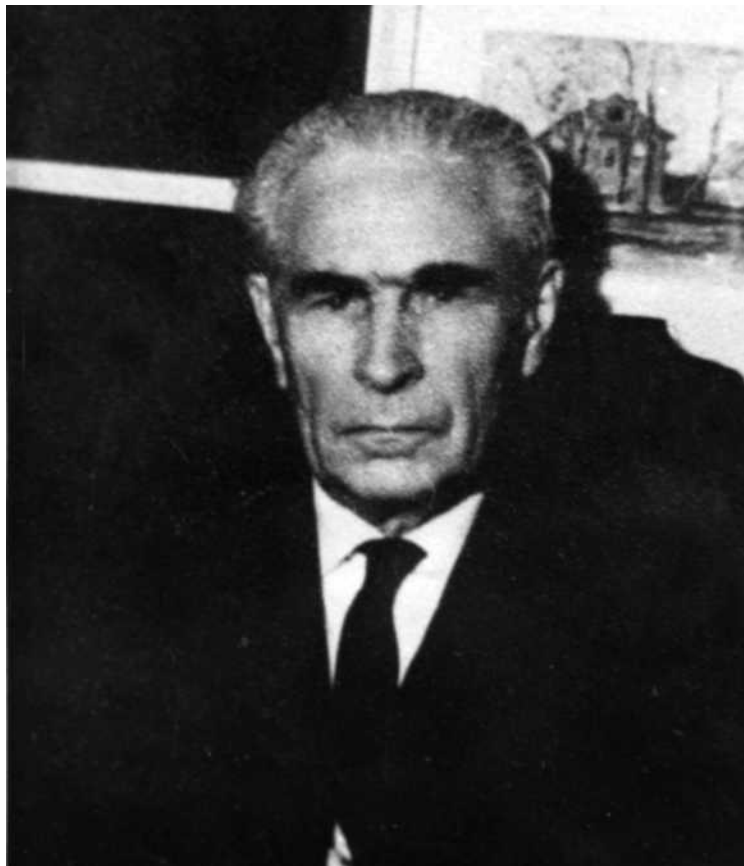
М.В. Нестеров. Портрет художника В.М. Васнецова, 1925. Третьяковская галерея, Москва.

Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926). Художник-передвижник, автор популярных картин на темы русских сказок и церковных росписей Владимирского собора в Киеве (1885–1896), Георгиевской церкви в Гусе-Хрустальном (1896–1904), русской церкви в Дармштадте (1899–1901), собора Александра Невского в

Софии (1904–1913) и собора Александра Невского в Варшаве (1906–1911). Был заметным, но далеко не самым главным коллекционером икон, поскольку его собирательство опиралось не столько на качество памятников, сколько на прикладной характер приобретаемых произведений. Выставлял принадлежащие ему иконы на выставке при съезде русских художников зимою 1911–1912 года в Петербурге и в 1913 году в Деловом

дворе на Солянке в Москве на выставке к 300-летию дома Романовых. Частично эта коллекция сохранилась в Доме-музее В.М. Васнецова (Москва).

Чрезвычайно характерно, что портрет В.М. Васнецова написан на фоне древних икон из его собрания, что лишней раз напоминает нам об увлечении художника русской стариной



Павел Дмитриевич Корин (1892–1967). Живописец, реставратор в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве с 1929 по 1959 год. Выдающийся коллекционер древнерусской живописи. К составлению коллекции приступил еще в 1930-х годах и за четверть века собрал около 200 икон, предметов мелкой пластики, шитья и старинных рукописей. Коллекция размещалась в квартире П.Д. и П.Т. Коринных при мастерской на Большой Пироговской улице. В собрание вошли произведения из бывших коллекций А.И. Анисимова, А.В. Шусева, В.В. Величко, А.М. Мараевой, В.М. Васнецова, Н.И. Репникова, М.И. Тюлина, о. Исаака Носова, Н.М. Постникова, Д.И. Силина, Е.Е. Егорова, Е.И. Брягина, А.Г. Габричевского, А.А. Глазунова, Л.К. Зубалова, П.И. Юкина, Н.С. Большакова, Н.П. Кондакова, К.Ф. Некрасова, А.В. Бакушинского, Д.Н. Першина и многих других известных и неизвестных, преимущественно московских коллекционеров. В 1967 году В.И. Антонова опубликовала каталог собрания, которое по завещанию П.Д. Корина перешло в Третьяковскую галерею на правах ее филиала

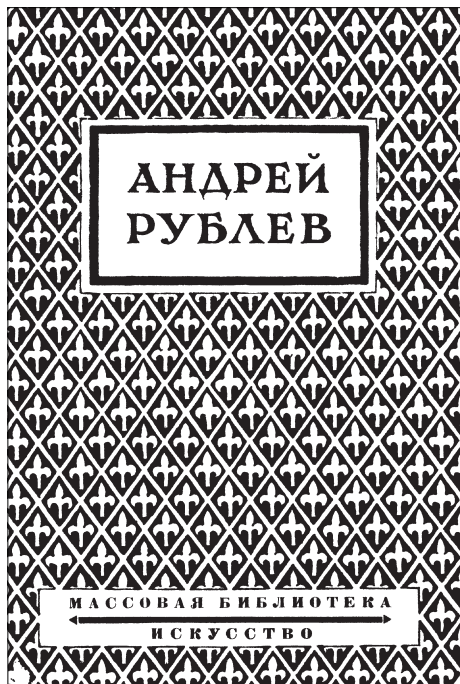
Еще дальше пошли художественные критики, художники и молодое поколение историков искусства: П.П. Муратов, А.И. Анисимов, Н.М. Щекотов, А.В. Грищенко. В 1914 году, одновременно с редакцией «Софии», П.П. Муратов публикует в издательстве своего друга К.Ф. Некрасова монументальную книгу «Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова», где дана общая картина русского коллекционирования икон с эпохи царя Алексея Михайловича до новейшего времени и где содержится на редкость точная оценка специфики Остроуховского собрания. «В деятельности Ильи Семеновича как собирателя впервые чисто художественная точка зрения воспреобладала над всякой иной. Понятия „древности“ и „редкости“ окончательно уступили место искусству, – писал П.П. Муратов. – Художественной восприимчивости не были, конечно, вовсе лишены старые собиратели. Верный, хотя и смутный, художественный инстинкт руководил иногда создателями молельных и храмов. Но ни у кого до И.С. Остроухова не было отчетливого сознания высоких художественных качеств иконы и ясного понимания ее места как искусства среди других искусств... Только теперь она была поставлена в ряд вечных и мировых художественных ценностей»¹⁷.

Одновременно с П.П. Муратовым опубликовал первую часть обширного очерка никому до того не известный Николай Михайлович Щекотов (1884–1945). Примечательно название его статьи: «Иконопись как искусство». Poleмическая по содержанию, эта работа звучит в унисон заявлениям П.П. Муратова и по-своему закрепляет уже утвердившийся в общественном мнении эстетический подход к древнерусскому изобразительному искусству.

На волне возраставшего интереса к русской иконе 10-е годы ознаменовались предпринятым Игорем Грабарем изданием «Истории русского искусства» в шести томах, один из томов которой был полностью посвящен русской живописи: от ее истоков до середины XVII века. Это была первая научная история отечественного искусства. Когда, в 1907 году, И.Э. Грабарь разрабатывал первый вариант издания в целом, часть о древнерусской живописи предполагалось поручить директору Московского Археологического института, автору исследований об иконописцах XVII века А.И. Успенскому, а также Н.П. Лихачеву. Позже, по совету Н.Н. Врангеля и, вероятно, И.С. Остроухова, часть о древнерусской живописи И.Э. Грабарь отдал П.П. Муратову, которым в короткое время она и была написана¹⁸. Этот VI том «Истории» вышел все в том же 1914 году¹⁹, когда выходили «Икона» и «София» и когда вышла монография о личной коллекции И.С. Остроухова. Замечательной особенностью VI тома является самое широкое и щедрое использование (в тексте и иллюстрациях) произведений из личных коллекций И.С. Остроухова, С.П. Рябушинского, Н.П. Лихачева (Петербург), А.И. Анисимова (Новгород), В.Н. Ханенко (Киев), К.Ф. Некрасова (Ярославль), И.К. Рахманова, В.П. Гурьянова,

Развеска икон в квартире П.Д. Корина при его мастерской на Большой Пироговской улице в Москве. Сплошная развеска наподобие многоцветного ковра была характерной для больших частных коллекций еще с дореволюционных времен (С.П. Рябушинский, И.С. Остроухов). Типична она и для подавляющего большинства нынешних частных коллекций. В 1990-е годы вид Коринской коллекции существенно пострадал из-за изъятия в специальное хранилище Третьяковской галереи всех икон в серебряных окладах

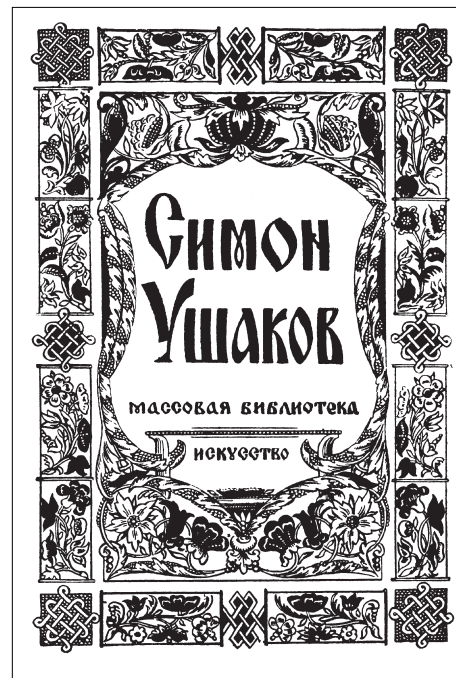




М.В. Алпатов. Андрей Рублев. Русский художник XV века. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1943. Издано в серии «Массовая библиотека». Первая книжка М.В. Алпатова о Рублеве, позже неоднократно обращавшегося к той же теме. Издание было задумано на волне патриотического подъема в годы Великой Отечественной войны и окрашено ясно выраженной мыслью о великом художественном наследии русского народа. В той же «Массовой библиотеке» были изданы книжечки о Дионисии и Симоне Ушакове



Г.А. Недошивин. Дионисий. Русский художник второй половины XV – начала XVI века. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1947. Этой книжкой завершилась серия изданий о трех самых известных древнерусских художниках. Остается непонятным тот факт, что о Дионисии решил писать Герман Александрович Недошивин, не специалист по древнерусскому искусству, чье вульгарное истолкование искусства Дионисия вызвало жесткую рецензию В.Н. Лазарева. Скорее всего Г.А. Недошивин взялся за очерк о Дионисии только потому, что незадолго до этого посетил Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри, где в 1945 и 1946 годах побывали многие московские искусствоведы, в частности В.Н. Лазарев и И.Е. Данилова

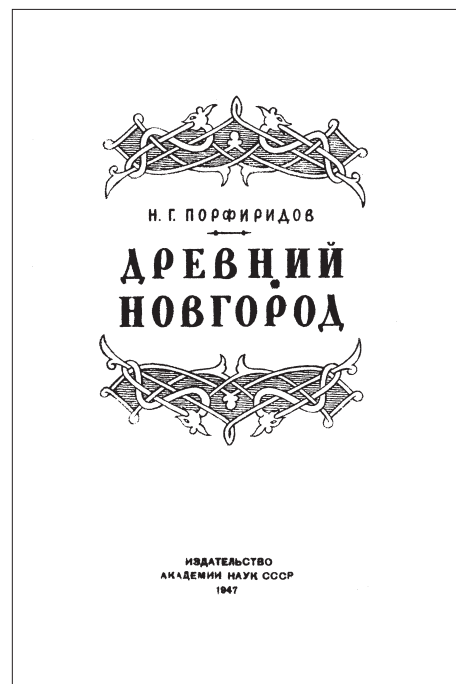


А.И. Леонов. Симон Ушаков. Русский художник XVII века. 1626–1686. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1945. Издание из той же серии книжек-малюток, что и «Андрей Рублев» М.В. Алпатова. «Массовая библиотека», как называлась эта серия, имела свое значение в распространении знаний о древнерусской живописи, поскольку все книжки издавались тиражом в 15 тысяч экземпляров. Разнообразно оформленные и с хорошими текстами, эти книжечки имели большой успех и выгодно отличаются от позднейших дорогостоящих альбомов с цветными иллюстрациями

Г.К. Рахманова, Д.И. Силина, М.О. и Г.О. Чириковых, а также Рогожского кладбища в Москве, Епархиального музея в Новгороде и других негосударственных собраний. Лишь в малой степени привлекались автором иконы из Русского музея имени Александра III, где, как известно, первая экспозиция древнерусского искусства открылась только в 1914 году, т.е. почти одновременно с выходом в свет VI тома «Истории». Легко уяснить, что частное собирательство дало мощный толчок науке о древнерусской живописи, и эту историческую роль сыграло не государство, а опять-таки частная инициатива.

Говоря о собрании И.С. Остроухова в 1914 году, Н.М. Щекотов подытожил свои размышления о значении новооткрытых древних икон следующим образом. «...Иконы предстали, наконец, во всей полноте своей первоначальной красоты; ...открылось поразительное разнообразие в их художественном облике, позволявшее ожидать в будущем установления многообразных школ и даже художественных индивидуальностей. Кроме того, по сравнению с произведениями византийского искусства стилистические особенности русских древних икон обнаруживали черты самобытных художественных достижений, причем черты самостоятельного творчества повторялись с такой настойчивостью и твердостью, что мы с несомненностью должны в них видеть плоды национального художественного самосознания. Все эти открытия были столь неожиданны, стилистическое совершенство и самобытность древних русских икон столь явна, что понятен и законен становится тот энтузиазм, с которым лучшая часть нашего просвещенного общества восприняла весть о новооткрытой красоте, о вновь явленном свидетельстве величия древней отечественной культуры»²⁰.

Начало Первой мировой войны и разразившиеся через три года Февральская, а затем и Октябрьская революции положили конец собирательскому энтузиазму. Уже в 1918–1919 годах были национализированы многие частные коллекции, широким потоком влившиеся в государственные музеи. Отдельные коллекции, подобные, скажем, собранию С.П. Рябушинского или собранию князя С.А. Щербатова, были брошены владельцами, спешно уехавшими в эмиграцию, и сразу поступили в Государственный музейный фонд. Другие значительные собрания, еще до войны доведенные до состояния возможной полноты, превращены в общедоступные «пролетарские» музеи, причем нередко их заведующими или хранителями поначалу были оставлены прежние владельцы. Такая метаморфоза произошла с собраниями И.С. Остроухова и А.В. Морозова в Москве, Н.П. Лихачева – в Петрограде, В.Н. Ханенко – в Киеве. Впрочем, судьба частных коллекций на Украине всецело зависела от бесконечно меняющихся властей и политических потрясений, выпавших на долю этой части России, и до сих пор не имеет той ясности, какую обладает история чисто российских собраний. Так или иначе, но в первые десять лет советской власти все значительные частные иконные собрания в бывшей императорской России прекратили свое существование как специфическая составляющая национальной культуры. Последним был ликвидирован музей И.С. Остроухова. Его национализация пришлось на 1918 год: Остроуховское собрание было присоединено к Третьяковской галерее под названием «Музей иконописи и живописи», а владелец назначен его пожизненным хранителем. После смерти И.С. Остроухова в 1929 году его коллекция в основном перешла в Третьяковскую галерею. Туда же



Н.Г. Порфиридов. Древний Новгород. Очерки истории русской культуры XI–XVI веков. Москва–Ленинград, изд-во Академии наук СССР, 1947. Немецкая оккупация Новгорода, его освобождение зимой 1944 года, массовые разрушения города и его древних памятников архитектуры и живописи вызвали появление целого ряда изданий, посвященных истории и художественной культуре древнего города. Это монографии В.Н. Лазарева, Н.Г. Порфиридова, Д.С. Лихачева. Каждый из авторов по-своему подошел к изложению темы: первый писал об искусстве, второй – об истории, третий – о культуре древнего Новгорода. Поскольку Николай Григорьевич Порфиридов был давним жителем Новгорода и в течение многих лет руководил музеями города, он не только знал местные памятники истории и культуры, что сообщило его книге конкретную и очень информативную окраску. В специальных главах автором рассмотрены просвещение, устное народное творчество, литература и искусство Новгорода в XI–XVI веках



Практика реставрационных работ, сб. 1. Москва, Гос. издательство архитектуры и градостроительства, 1950. Внешне весьма скромное, деловое, но в других отношениях замечательное издание, значительная часть которого представляет собою отчеты об исследованиях памятников архитектуры и монументальной живописи, пострадавших при военных действиях в Новгороде. Особую ценность имеет обширный очерк Ю.Н. Дмитриева «Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов)», в котором изучены Софийский собор (и опубликованы вновь открытые фрески XII века), Нередица, церковь Благовещения на Мячине, Никола на Липне, Спас на Ильине улице, Феодор Стратилат, Рождество на кладбище, церковь Симеона Богоприимца в Зверином монастыре. Практическую работу выполняли П.И. Юкин, Е.А. Домбровская, Д.Е. Брягин, В.Г. Светличная (Брюсова), И.В. Овчинников. Здесь же опубликовано большое исследование Е.А. Домбровской «О заболеваниях и повреждениях древней фресковой живописи и методах ее реставрации». Ни в одной из статей нет ни слова об Ю.А. Олсуфьеве, который с 1934 по 1937 год наблюдал за всеми расчистками и реставрациями древних росписей в Новгороде. Руины разрушенных церквей оставались еще не тронутыми реставрацией за исключением Нередицы, раскопкам которой посвящена статья Л.М. Шуляк. «Практика реставрационных работ» не имела последующих выпусков и осталась одинокой в ряду немногих других послевоенных изданий, посвященных древнему Новгороду

была перемещена и любовно собранная И.С. Остроуховым библиотека по искусству, описание которой, составленное Ильей Семеновичем, было издано им в 1914 году ²¹.

Первые годы после революции ознаменовались выдающимися открытиями: древнейших русских икон, подлинных произведений Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия, фресковых ансамблей Новгорода, Пскова, Старой Ладogi и Ферапонтова, иными словами – целых пластов художественной культуры Древней Руси.

Все это стало возможным благодаря созданию в 1918 году Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России ²², в 1924 году преобразованной в Центральные Государственные реставрационные мастерские ²³. И Комиссией и Мастерскими с 1918 по 1930 год руководил выдающийся деятель русской культуры и столь же выдающийся организатор Игорь Грабарь. Он привлек к работе в Комиссии и ЦГРМ наиболее авторитетных ученых и лучших реставраторов, которые заявили о себе в 1910-х годах: А.И. Анисимова, В.Т. Георгиевского, Н.М. Щекотова, А.В. Грищенко, П.П. Муратова, Г.О. Чирикова, П.И. Юкина, Н.Н. Померанцева, М.И. Тюлина, А.В. Тюлина, А.А. Тюлина, И.А. Баранова, Е.И. Брягина, В.О. Кирикова, И.И. Сулова. В качестве консультантов при решении сложных технических и искусствоведческих вопросов неоднократно привлекались в эти годы И.С. Остроухов, П.И. Нерадовский, Н.П. Лихачев, К.К. Романов, П.П. Покрышкин, П.Д. Барановский. Были организованы филиалы Комиссии и Мастерских в Троице-Сергиевой лавре и в Ярославле. Десятки больших и малых экспедиций направлены в старые русские города и монастыри, где находились или могли находиться древние русские иконы и фрески – на предмет их предварительного изучения, эвакуации и пробной расчистки. Были обследованы Москва, Владимир, Ростов, Ярославль, Троице-Сергиева лавра, Кирилло-Белозерский, Иосифо-Волоколамский и Соловецкий монастыри, Новгород, Псков, Дмитров, Суздаль, Звенигород, Боровск, Сольвычегодск, Великий Устюг, Казань, Ока, Волга, Кама и Северная Двина, а позже Киев, Керчь, Херсонес и горные города Крыма. География поисков диктовалась исторической географией Киевской, Владимиро-Суздальской и Московской Руси, а также Новгородской республики до ее падения в XV столетии.

Ничего подобного не могло быть в царской России, и эта беспрецедентная государственная работа в разоренной войной, голодом и разрухой Советской России принесла неслыханные ранее научно-реставрационные открытия, позволявшие заново переписать историю древнерусской художественной культуры. Реставрационные выставки в 1918 и 1920 годах в Москве, в 1925 году в Ярославле и особенно заграничная выставка в 1929–1932 годах в Германии, Австрии, Англии и Соединенных Штатах Америки имели огромный успех и явили *urbī et orbī* великое искусство великого народа.

В условиях государственной политики в делах музейной и реставрационной работы существование каких-либо частных коллекций становилось делом опасным, бесперспективным и даже бессмысленным. Но централизация не могла убить вирус частного собирательства, если, тем более, частное коллекционирование не выходило из рамок дозволенного увлечения антиквариатом. Избежали национализации в 1918 году небольшие коллекции икон, принадлежавшие не громким фамилиям, а ученым, художникам и реставраторам, имевшим и в прежнее и новое

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ИСКУССТВО НОВГОРОДА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА · 1947 · ЛЕНИНГРАД

В.Н. Лазарев. Искусство Новгорода. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1947. Книга была задумана еще до войны, когда В.Н. Лазарев неоднократно посещал Новгород и знакомился с памятниками древней новгородской иконописи и шитья в столичных и провинциальных хранилищах. Но создавалась книга на исходе и сразу после войны. Предисловие автора пронизано болью за уничтоженные памятники архитектуры и живописи в Новгороде: за Нередицу, Волоотово, Ковалево, Благовещение на Городище, Сквородку, Николу на Липне, Гостинополье – памятников, открытие и реставрация которых произошли в совсем недавнее тогда еще время (сковородские фрески расчищались Ю.А. Олсуфьевым в 1937 году). К альбому иллюстраций автором приложены виды руин восьми новгородских храмов. В последних строчках предисловия В.Н. Лазарев с благодарностью назвал имя покойного профессора Д.В. Айдалова: «Он первый пробудил во мне интерес к новгородскому искусству, которое сделалось в дальнейшем одной из моих самых крепких привязанностей». Книга «Искусство Новгорода» подобно «Истории византийской живописи» печаталась в Лейпциге в счет репараций Германии Советскому Союзу



ДРЕВНЕРУССКАЯ ЖИВОПИСЬ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

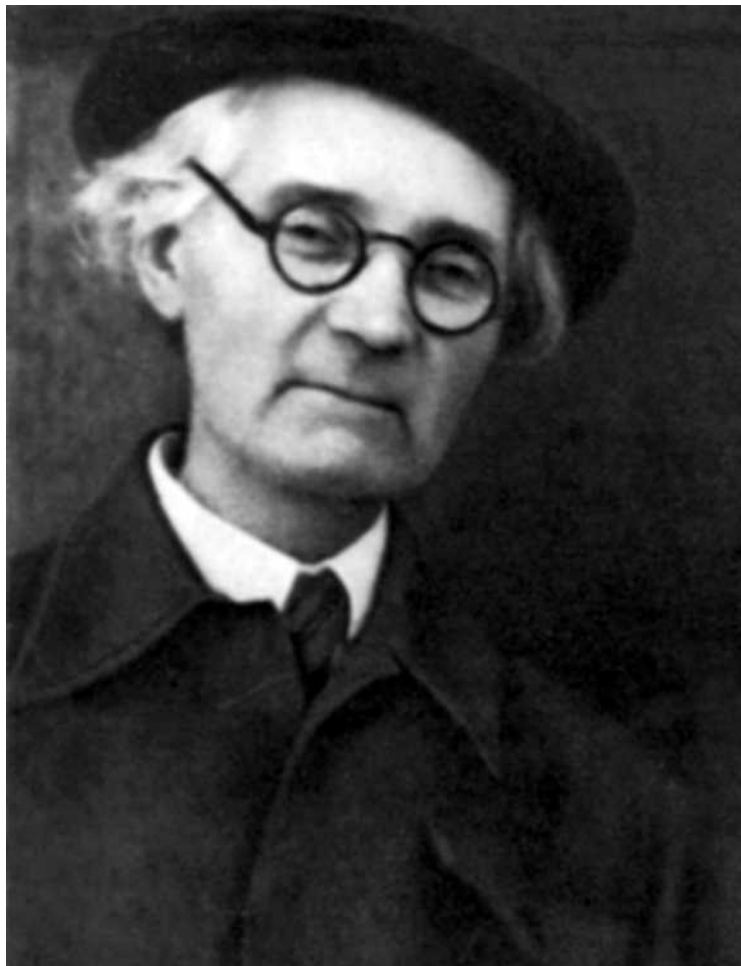


А.Н. Свириин. Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. Москва, изд-во «Искусство», 1958. Переплет и титульный лист. Публикация этого альбома, в который вошло 50 икон в 65 репродукциях, совпала с изданием альбома И.Э. Грабаря, Отто Демуса и В.Н. Лазарева «СССР. Ранние русские иконы». Изданная А.Н. Свириным книга впервые нарушила молчание о русской иконе, и 12-тысячный тираж был молниеносно распродан. Альбом оформлялся художницей И.И. Фоминой, много и плодотворно работавшей в издательствах «Искусство» и «Изобразительное искусство» в 1950–1960-х годах

Древне- русская миниатюра

искусство

А.Н. Свириин. Древнерусская миниатюра. Москва, изд-во «Искусство», 1950. Оформление художника Б. Капцова (сведения о нем не обнаружены). Одна из очень немногих книг о древнерусском искусстве, появившихся вскоре после войны. Книги В.Н. Лазарева о Новгороде и византийской живописи и книга А.Н. Свирина были первыми после долгого перерыва научными изданиями, специально посвященными искусству Древней Руси и предназначенными как историкам искусства, так и широкому кругу читателей. Книжная миниатюра была многолетней привязанностью А.Н. Свирина, который дружил с сотрудниками крупнейших национальных хранилищ древних рукописей: с Н.Н. Розовым и Е.Э. Гранстром в Государственной Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде и Т.Б. Уховой в Государственной Библиотеке СССР имени В.И. Ленина в Москве. «Древнерусская миниатюра» вышла с предисловием В.Н. Лазарева, авторитетом которого прикрылось издательство, взявшееся за рискованное дело распространения знаний о церковном искусстве далекого прошлого. В 1964 году издана еще одна книга А.Н. Свирина: «Искусство книги Древней Руси» (Москва, изд-во «Искусство», 1964). Она посвящена памяти хранителя Отдела рукописей Публичной библиотеки в Ленинграде И.А. Бычкова (1858–1944). Любопытно, что обе книги А.Н. Свирина имели крошечные тиражи: 5000 и 4000 экземпляров. Неудивительно, что они давно стали библиографическими редкостями



Николай Михайлович Чернышев (1885–1973) – художник, профессор, исследователь новых красочных месторождений. Автор книги «Техника стенных росписей» (1930). Под его редакцией и с его предисловиями вышло несколько русских и переводных книг по технике монументальной живописи: К.Н. Короткова (1929), Э. Бергера (1930), Г. Шмидта (1934), П. Бодуэна (1938)

нении Анисимовской коллекции сыграл его долголетний спутник по экспедициям реставратор П.И. Юкин, тоже не чуравшийся прибирать к рукам плохо охранявшиеся или даже совсем беспризорные вещи.

Оберегая свою личную жизнь и коллекцию от посторонних глаз, А.И. Анисимов только в 1912 году показал на выставке съезда художников в Петербурге четыре иконы XVII века из своего собрания: трехчастный деисус и наполовину расчищенное «Умиление». Около десятка икон из Анисимовской коллекции воспроизвел в VI томе «Истории русского искусства» П.П. Муратов. В 1925 году в письме к Б.М. Кустодиеву, писавшему портрет А.И. Анисимова, последний назвал также принадлежавшую ему икону «Преображение» XV или XVI века. Но истинная ценность собрания А.И. Анисимова выяснилась только после его ареста и конфискации имущества осенью 1930 года, когда по описи анисимовские иконы были переданы в Третьяковскую галерею. Ему принадлежало более ста икон, причем такие выдающиеся произведения, как двусторонняя новгородская икона XIII века с изображениями Богоматери Знамение и Параскевы Пятницы из новгородского Зверина монастыря (оказавшаяся в неизвестное нам время в коллекции П.Д. Корина), «Спас на престоле с избранными святыми» XIII века из поселка Крестцы Новгородской губернии, «Богоматерь Одигитрия» XIV века, тверской «Спас Вседержитель» XIV века, тверской «Архангел Михаил» конца XIV века, «Крещение» 1475 года из чина Гостинопольского монастыря близ Новгорода, наиболее эффектная часть пророческого ряда из

время доступ к церковной старине. Долгие годы сохранялись иконные коллекции В.М. Васнецова, П.П. Муратова, К.Ф. Некрасова, Ю.А. Олсуфьева, Д.С. Стеллецкого, Е.И. Брягина, Г.О. Чирикова, П.И. Юкина, М.И. Тюлина, Е.И. Силина.

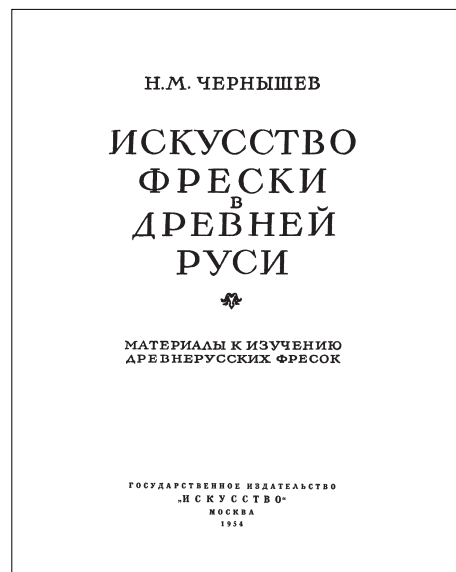
Самой выдающейся частной коллекцией до 1930 года была, несомненно, коллекция Александра Ивановича Анисимова (1877–1937)²⁴. Увлеченный древнерусской церковной стариной в годы своего преподавания в Новгородской учительской семинарии в 1904–1914 годах, А.И. Анисимов стал принимать деятельное участие в работе местного Общества любителей церковной старины и около 1911 года, в связи с проводившимся в Новгороде XV Археологическим съездом и устройством Епархиального древлехранилища, по поручению епископа Арсения объехал самые глухие углы обширной Новгородской епархии. Имея на руках официальные письма Арсения, он получал доступ к обследованию всех церквей и монастырей. Вышедшие из употребления предметы доставлялись в Новгород, но попутно не слишком заметные, но ценные произведения оставались в личной собственности собирателя. Такое же распределение вещей практиковалось А.И. Анисимовым и позже, когда он в составе экспедиций Комиссии и ЦГРМ работал в Новгороде, Ярославле, Муроме, Вологде, в Успенском Горицком, Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом монастырях. Немалую роль в попол-

иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 года и многие другие замечательные иконы XIV–XVII веков. Это была поистине одна из самых выдающихся частных коллекций, собранная на рубеже двух эпох и равным образом относящаяся к истории русского собирательства до и после революции 1917 года.

Другую, еще более обширную коллекцию икон собрал известный художник, обласканный властью за патриотические полотна времен Великой Отечественной войны, Павел Дмитриевич Корин (1892–1967). В течение многих лет (с 1929 по 1959 год) он работал ведущим реставратором в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и был членом реставрационных советов множества московских музеев, хранивших произведения живописи русских и западноевропейских мастеров. Родом из Палеха, он обучался сначала иконописному искусству, а затем в Училище живописи, ваяния и зодчества. Дружеские связи с мастерами из Палеха, М.В. Нестеровым, с разнообразными «осколками прошлого», которые позировали П.Д. Корину в период задуманного им (в подражание А.А. Иванову) гигантского полотна «Уходящая Русь», с реставраторами и мелкими коллекционерами, наконец с родственниками былых известных собирателей навели его на мысль составить собственную коллекцию древнерусского искусства.

Первые приобретения были сделаны П.Д. Коринным около 1940 года, а к моменту его смерти и издания в 1967 году печатного каталога Коринского собрания, составленного В.И. Антоновой, в нем насчитывалось 188 произведений иконописи, шитья и мелкой пластики²⁵. Происхождение вещей в каталоге отмечено далеко не всегда, есть основания не доверять отдельным указаниям владельца и автора каталога, но все же общая картина источников поступлений рисуется достаточно хорошо. Это прежде всего собрания коллекционеров 1920–1930-х годов: В.В. Величко, А.В. Щусева, А.М. Мараевой, В.М. Васнецова, А.И. Анисимова, Н.И. Репникова, Н.Н. Ефремова, А.Л. Мясникова, М.И. Тюлина, Д.И. Силина, о. Исаакия Носова, родственников Е.Е. Егорова, Г.О. Чирикова, А.Г. Габричевского, Е.И. Брягина, П.И. Юкина, родственников Н.П. Кондакова, В.А. Бакушинского, Д.Н. Першина, наконец безвестных «прежних владельцев», «букинистов» и даже «колхозников». Жемчужинами коринского собрания были новгородское «Знамение и Параскева Пятница» XIII века из Новгорода, прежде принадлежавшее А.И. Анисимову, две таблетки XV века из знаменитой серии таблеток новгородского Софийского собора, поступившие к нему из собрания А.В. Мараевой, которой они, вероятнее всего, были проданы П.И. Юкиным, псковское «Рождество Богоматери» XVI века, шитый покров с изображением Александра Свирского 1581 года и целая серия замечательных икон строгановских мастеров: Истомы Гордеева, Первуши, Назария, Истомы и Никифора Савиных, Прокопия Чирина, Назария Истомина.

После ликвидации Остроуховского Музея иконописи и живописи собрание П.Д. Корина является ныне единственной частной коллекцией, дающей общее представление о порядке и способах развески икон в частном доме. Хронологический ряд, естественно, не выдержан, произведения разных художественных школ, представленные рядом, образуют причудливые сочетания, иконы соседствуют с шитьем, мелкой пластикой и предметами обихода, теснота развески создает красочную и не лишнюю тихой таинственности картину, дом превращен в нечто среднее между музеем,



Н.М. Чернышев. Искусство фрески в Древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. Москва, изд-во «Искусство», 1954. Не лишены интереса обстоятельства появления книги Н.М. Чернышева, его постоянного и пристального внимания к технике фрески. Как специалист по монументальной живописи он в течение долгих лет был консультантом при лаборатории строительства Дворца Советов и пользовался в своих изысканиях поддержкой официальных кругов. Заинтересовавшись цветными глинами и гальками поблизости от Ферапонтова монастыря, которые были открыты молодыми художниками Л.И. Линно и Г.А. Андреевым в 1924 году, Н.М. Чернышев разработал теорию об использовании Дионисием в росписях Ферапонтова местных красок. Его книга поддержала новый интерес к фрескам Дионисия, в Ферапонтово устремились сотни молодых художников, так как выход книги совпал с началом широкой волны увлечения древнерусским искусством. Хотя новые исследования красочных пигментов в Ферапонтове показали полную безосновательность теории Н.М. Чернышева, его «Искусство фрески» – такая же историческая книга, как и монография В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» (1911)

ДРЕВНИЕ ИКОНЫ
СТАРООБРЯДЧЕСКОГО
КАФЕДРАЛЬНОГО
ПОКРОВСКОГО СОБОРА
при
РОГОЖСКОМ
КЛАДБИЩЕ
в
МОСКВЕ



Старообрядческая Архиепископия
Московская и всея Руси

1976

Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. Москва, издание Старообрядческой архиепископии Московской и всея Руси, 1956. Впервые иконы с Рогожского кладбища были изданы в 1913 году, но их подлинная живопись почти не воспринималась из-за многочисленных поновлений и даже сплошных записей. К сожалению, и второе издание не лишено этого недостатка. Тем не менее старообрядческий Покровский собор – настоящий музей древнерусского искусства. Издание 1956 года стало событием не только в жизни старообрядческой Церкви, но и всей российской научной жизни

жилищем, моленной и хранилищем, где тон задают уже не владельцы, а принадлежащие им вещи. Это чисто российская коллекция, аромат которой как раз и заключается в отсутствии европейского однолинейного порядка, но которая образует милую русскому сердцу домашнюю атмосферу.

Другая небезынересная иконная коллекция почти одновременно с Коринской сложилась у художников Николая Васильевича Кузьмина (1890–1987) и Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996)²⁶. Немногие публикации их собрания не дают ясных указаний на время его образования, но косвенно устанавливается, что первые покупки были сделаны ими в 1939 году у доктора В.В. Величко в Москве, а консультанта и реставратора они нашли в лице Михаила Ивановича Тюлина (1876–1965), небольшое, но ценное личное собрание которого перешло позже к хирургу Г.А. Покровскому. Консультировал их и Н.Н. Померанцев. У Н.В. Кузьмина и Т.А. Мавриной преобладали иконы XVI–XVII веков, а также «северные письма», в которых сильно выражены затейливость сюжета и орнаментальное начало. «Мы предпочитали иконы живописные, с рассказом, с „рукой мастера“, любопытной композицией, с налетом народности, провинциальные школы, где больше вольностей», сообщает Т.А. Маврина. Статья «Наша коллекция», подготовленная Т.А. Мавриной в 1970-х годах, несмотря на сбивчивость и «рукодельность» текста, дает, однако, немало любопытных сведений о скрытой жизни продавцов и покупателей, о людях, причастных к неспешному и потаенному перераспределению вещей и их реставрации, их доверительному показу избранным посетителям, в числе которых упоминаются не только В.В. Величко, М.И. Тюлин и Н.Н. Померанцев, но и П.Д. Корин, наследники В.М. Васнецова, а то и просто безымянные «он» или «они».

В одно время с П.Д. Кориним, Н.В. Кузьминым и Т.А. Мавриной иконы собирали другие люди искусства, врачи, юристы, реставраторы, но об этих собраниях мало что известно. По устным сообщениям, неплохие коллекции были у дирижера Н.С. Голованова, у балерины Е.В. Гельцер, врача Г.А. Покровского, архитектора А.В. Щусева, художника М.И. Курилко, у переводчика и искусствоведа Е.А. Некрасовой, у В.Е. Магидса, у старообрядческого деятеля М.И. Чуванова (1890–1988). Чувановское собрание стало известным только в 1988 году, когда по его завещанию оно поступило в Музей частных коллекций при Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина²⁷. А это добрая сотня икон XVI–XIX веков! И теперь еще в отдельных старомосковских и петербургских квартирах с их наследственным имуществом, переходящим от стариков к детям, а потом и внукам, мирно покоятся в сундуках или пылятся на стенах многие старые иконы, нередко выставившиеся на прежних выставках, но следы которых затерялись в последующие годы.

Самыми глухими для собирания икон годами были, конечно, сороковые и пятидесятые. Несмотря на богатый послевоенный антикварный рынок, забитый разнообразными ценностями, иконы считались неходовым товаром. Советская буржуазия целенаправленно покупала престижные картины, мебель, столовые сервизы, серебро, вазы – все то, что могло придавать «шикарный» вид квартире. Перераспределение икон шло как-то на обочине, где были свои продавцы, покупатели, реставраторы, советчики. В недавно изданных воспоминаниях Г.Д. Костаки всплывают курьезные фигуры этого рынка: безымянный доктор-гомеопат, владелец уникального

по количеству собрания икон, но малосимпатичный Н.Н. Крушинников, профессиональный коллекционер Ф.Е. Вишневский, «один из лучших знатоков» иконописи К.Т. Буткевич, занимавшийся всем понемногу и в частности сбором и перепродажей вещей²⁸. И зловещей тенью почти везде и всегда присутствуют «органы», бдительно следящие за малопонятными им коллекционерами и их коллекциями. Короче говоря, время было «неуютное».

Начало новой эпохи в частном собирательстве икон падает на конец 1950-х годов, когда началось массовое паломничество интеллигенции на Русский Север и столь же массовое закрытие церквей, инициированное Н.С. Хрущевым. В работу по выявлению и вывозу в столицы произведений древнерусского искусства включились и государственные музеи. Автор этого очерка принимал участие в обследовании закрытых храмов в Подмоскowie и Владимирской области в 1959–1961 годах и свидетельствует, что иконы и другие предметы церковной старины можно было вывозить из брошенных церквей если не возами, то очень большими партиями. Карельские экспедиции Русского музея начались в 1957 году и продолжались не менее десяти лет; благодаря им в музее сформировалось замечательное собрание «северных писем». В 1959 году в экспедиции стали выезжать сотрудники Сергиево-Посадского (тогда еще Загорского) музея, взявшиеся за обследование Московской области (одной из наиболее впечатляющих находок этого музея была икона великомученицы Варвары конца XV века, вероятно работы Дионисия). В 1962 году началась экспедиционная деятельность Рублевского музея, географическими пунктами которой стали Московская, Тверская, Владимирская, Костромская и Новгородская области, а также частично и Архангельская область. Позже включились в эту масштабную работу Третьяковская галерея (с 1961 года), Петрозаводский и Архангельский музеи, Вологодский областной краеведческий музей. За двадцать пять лет, до затухания этой великой экспедиционной эпопеи, отечественные музеи обогатились тысячами новонайденных икон XIII–XIX веков, выявивших целые новые пласты древнерусской живописи и совершенно изменивших общие представления по истории древнерусского искусства.

Несколько выдающихся событий в культурной жизни России способствовали пробуждению и развитию общественного интереса к средневековой художественной культуре: в 1953–1955 годах вышли в свет первые три тома новой академической «Истории русского искусства», посвященные XI–XVII векам²⁹, в 1955 году опубликован третий том «Всеобщей истории искусств» М.В. Алпатова, целиком посвященный русскому искусству допетровской эпохи³⁰, в 1958 году на нескольких языках был издан роскошный альбом «Древнерусские иконы» со статьями



Татьяна Алексеевна Маврина (1902–1996). Москва, 1975. Вместе с мужем, художником Николаем Васильевичем Кузьминым, в 1940-х годах увлеклась коллекционированием икон, поставила себе целью собрать наиболее характерные произведения «северных писем», то есть XVI–XVIII веков. На выставке «Северные письма» в 1964 году в Третьяковской галерее Т.А. Маврина и Н.В. Кузьмин экспонировали около десяти икон из своей коллекции. Н.В. Кузьмин откликнулся на эту выставку двумя статьями, из которых статья в журнале «Творчество» (1965, № 4) позже была перепечатана в его книге «Давно и недавно» (Москва, изд-во «Советский художник», 1982). По завещанию Т.А. Мавриной их коллекция поступила в Музей личных коллекций при Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

СССР

ДРЕВНИЕ РУССКИЕ ИКОНЫ



СЕРИЯ ЮНЕСКО „МИРОВОЕ ИСКУССТВО“

СЕРИЯ ЮНЕСКО „МИРОВОЕ ИСКУССТВО“

СССР

ДРЕВНИЕ РУССКИЕ ИКОНЫ

Предисловие Игоря Грабаря

Вступительные статьи Виктора Лазарева
и Отто Демуса

32 ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ

Предлагаемый вниманию читателей альбом является девятым выпуском серии альбомов ЮНЕСКО „Мировое искусство“, посвященной шедеврам мирового искусства.

Каждый выпуск издан на английском, французском, немецком, итальянском и испанском языках. Настоящий альбом является первым выпуском серии, изданным на русском языке.

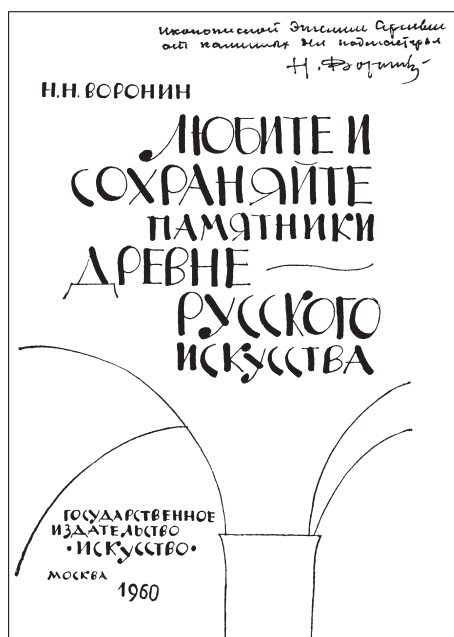
Издание серии альбомов „Мировое искусство“, осуществленное ЮНЕСКО и Нью-Йоркским Обществом Графики, предоставляет художникам, искусствоведам, студентам и любителям искусства возможность ознакомиться с выдающимися произведениями искусства, которые до сих пор были известны лишь немногим.

Эксперты из ЮНЕСКО и Нью-Йоркского Общества Графики при содействии правительства и Национальных комиссий государств — членов ЮНЕСКО посетили различные страны, чтобы опробовать и воспроизвести в цвете наиболее современными методами материалы для этих альбомов.

Издание альбомов было разработано Питером Белью и Антоном Шупцем и осуществляется под их редакцией.

СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк — Милан, 1958. Этот роскошный альбом издан в серии ЮНЕСКО «Мировое искусство», где в лучших образцах были представлены национальные сокровища многих государств Европы, Америки, Азии и Дальнего Востока. Альбом вышел с предисловием И.Э. Грабаря и статьями Отто Демуса и В.Н. Лазарева. Тираж издания нам неизвестен. «Древние русские иконы» были первым альбомом в серии «Мировое искусство», изданным на русском языке. Изумительная черно-белая и

цветная печать, импозантный вид этого большеформатного издания произвели сенсацию в России, но альбом не поступил в свободную продажу. Он распространялся по спискам, которые составлялись в музеях, научных учреждениях и учреждениях культуры — лишнее свидетельство жесткой цензуры всех видов книг и альбомов по древнерусской живописи. Икона была пугалом для чиновников, которые ведали искусством или изданиями по искусству, и альбом «Древние русские иконы» не получил должного распространения в России



Н.Н. Воронин. Любите и сохраняйте памятники древнерусского искусства. Москва, изд-во «Искусство», 1960. Оформление художника Ф.Б. Збарского. Небольшая книжечка Н.Н. Воронина, автора монументального двухтомника об архитектурных памятниках Северо-Восточной Руси XII–XV веков, появилась в непростое время, когда по распоряжению Н.С. Хрущева началось массовое закрытие действующих церквей и бездумное уничтожение ветхих каменных и деревянных церковных зданий. «Крестовый

поход» на древнерусскую культуру грозил обернуться невосполнимой утратой значительной части национального художественного наследия. «Любите и сохраняйте памятники...» – обращение к самому широкому кругу читателей, к общественности, жителям сел и городов, в конечном счете ко всему народу сделать все возможное, чтобы уберечь родную старину от разрушения и расхищения. Экземпляр с автографом: «Иконописной Энгелине Сергеевне от каминных дел подмастерья Н. Воронина»

К. КОРНИЛОВИЧ
 ИЗ ЛЕТОПИСИ
 РУССКОГО
 ИСКУССТВА



Наряду с книжками Н.Н. Воронина и Ю.А. Лебедевой такую же просветительскую роль сыграла работа еще одного энтузиаста древнерусского искусства — Киры Владимировны Корнилович, издавшей в 1960 году популярную и прекрасно

написанную книгу «Из летописи русского искусства о прославленных памятниках нашего древнего зодчества и живописи, нижного и ювелирного дела и создавших их искусных мастерах» (Л.—М., изд-во «Искусство», 1960)



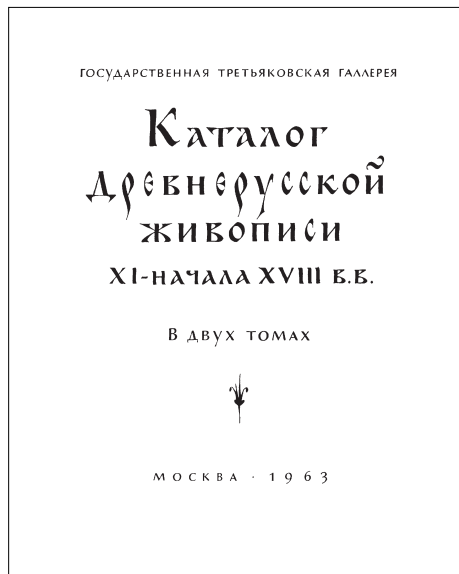
Ю. А. Лебедева. Древнерусское искусство X—XVII веков. Москва, Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1962. Автор этой несправедливо забытой книжки Юлия Андреевна Лебедева начинала свою самостоятельную научную работу в Загорском (ныне Сергиево-Посадском) историко-художественном и архитектурном музее-заповеднике и уже тогда близко соприкоснулась с сокровищами древнего русского искусства, сохранившимися в Троице-Сергиевой лавре. Наиболее известная ее книга «Андрей Рублев и его современники» издана в том же 1962 году, но только в переводе на немецкий язык (Дрезден). Издания по древнерусскому искусству с трудом пробивали себе дорогу именно около 1960 года, когда государство в буквальном смысле слова давило церковь, а заодно и всю церковную культуру прошлого. Требовались незаурядное мужество и настойчивость, чтобы публиковать общие очерки о древнерусском искусстве, каким и является книга Ю.А. Лебедевой. Позже автор перешла на работу из Загорска в Ленинград, где она занимала место старшего научного сотрудника Отдела древнерусского искусства в Русском музее. «Древнерусское искусство» Ю.А. Лебедевой издано фантастическим для названного времени тиражом в 23 тысячи экземпляров, причем в качестве учебного пособия для изучения русской художественной культуры в школах и вузах

И.Э. Грабаря, О. Демуса и В.Н. Лазарева³¹, в 1960-м – состоялось официальное открытие в Москве первого специализированного Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, приуроченное к 600-летию юбилею великого художника, в 1963 году опубликован двухтомный научный каталог икон Третьяковской галереи, подготовленный В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой³². Многолетнее молчание о древнерусском искусстве было, наконец, нарушено. Литература о древнерусской живописи росла не по дням, а по часам, и в короткий срок она не только сделалась любимым чтением в научных и художественных кругах, но и явилась мощным стимулом походов за иконами художников, искусствоведов, писателей, журналистов, историков и прочих любителей старины. Русский Север, Карелия, Московская, Ярославская, Тверская и Владимирская области, Республика Коми были быстро охвачены многими десятками собирателей. На этой почве и образовались новые частные собрания икон. Отдельные энтузиасты, преодолевая пешком десятки километров бездорожья, забирались в самые глухие углы России, чтобы на руках вынести, довести до дому и наконец насладиться после первых расчисток дивной живописью спасенной древней иконы.

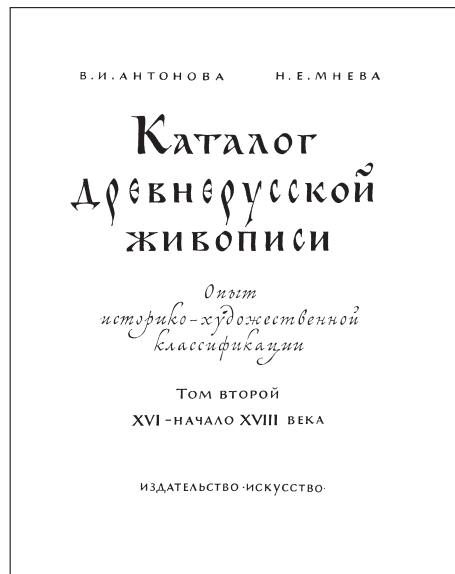
Первопроходцами этого движения были художник И.С. Глазунов и писатель В.А. Солоухин (1924–1997). Последний много сделал для популяризации иконописи своими несколько позже изданными книжками «Письма из Русского музея» (1966) и «Черные доски» (1969). О собрании В.А. Солоухина (около ста произведений) мы можем судить по краткой описи его коллекции, имеющейся в Отделе экспертизы московского Государственного института реставрации, и всего лишь по двум конкретным иконам, которые были им экспонированы в 1974 году (московская «Богоматерь Одигитрия» и новгородский «Пророк Илия в пустыне», обе XVI века). Немногим лучше известно и собрание И.С. Глазунова: по опубликованным общим снимкам его мастерской, здесь имеются отличные иконы XVI и XVII веков. Вслед за ними в индивидуальные экспедиции направились художник Николай Александрович Воробьев (1922–1987)³³ и Валерий Карпович Тюлин с Анной Борисовной Матвеевой³⁴. Основным районом поиска этих собирателей была Северная Двина с ее притоками, хотя здесь еще со времен северных экспедиций И.Э. Грабаря были обследованы многие населенные пункты и немало поработали археографы. Но тысячи деревень оставались даже без предварительных разведок, сотни церквей с наполнявшими их иконами стояли настежь открытыми, председатели колхозов за бутылку водки готовы были отдать всякое бесхозное имущество, особенно иконы и другую церковную рухлядь, предубеждение к которым десятилетиями насаждалось советской властью. К тому же народ любил художников – не в пример ученым, не всегда умевшим



Савелий Васильевич Ямщиков – реставратор, публицист, общественный деятель, член первого совета Российского Фонда Культуры. Принимал активное участие во всех начинаниях Фонда при Д.С. Лихачеве и Р.М. Горбачевой. В 1960-х годах провел инвентаризацию икон во многих провинциальных музеях России, способствовал возвращению культурных ценностей из ряда зарубежных собраний, инициатор и устроитель первых выставок икон из частных собраний (1974, 1988). Опубликовал воспоминания Г.Д. Костаки (Мой авангард. Воспоминания коллекционера. Москва, изд-во «Modus graffiti», 1993). Автор многих книг и альбомов по древнерусскому искусству и русской художественной культуре XV–XX веков



Каталог древнерусской живописи из собрания Третьяковской галереи, подготовленный В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой, издан в 1963 году в двух томах. Контртитул и титульный лист 2-го тома. В каталог вошли только расчищенные иконы общим числом 1063. Обильно иллюстрированное издание (в двух томах помещено 435 репродукций, частично в цвете) произвело сенсацию в мире науки и до сих пор является наиболее полным каталогом этой части собрания галереи. Небесполезно знать, что ее ядром были частные коллекции, национализированные после Октябрьской революции 1917 года: коллекции С.П. Рябушинского, И.С. Остроухова, А.В. Морозова, Е.Е. Егорова, А.И. Анисимова, Л.К. Зубалова, А.И. и И.И. Новиковых, И.К. и Г.К. Рахмановых, А.М. и А.В. Мараевых, частично А.С. и П.С. Уваровых, П.И. Шукина, Н.М. Постникова, Е.И. Силина, А.К. и К.Т. Солдатенковых, Г.О. Чирикова, П.П. Шибанова, С.А. Щербатова. В 1920–1930-х годах сотни икон поступили в галерею из разобранных или закрытых церквей в Москве и Московской области. По завещанию П.Д. Корина в 1967 году сюда же влилась и вся принадлежавшая ему коллекция древних икон, а таковых оказалось 123



спасти то, что не сегодня, так завтра могло стать добычей огня, воды или всеразрушающей плесени. Но зато каким восторгом было найти потом под почерневшей олифой или, чаще всего, под малярными записями красочную живопись XV и XVI века.

История частных экспедиций полна выдающимися находками. Древнейшая из найденных икон – «Борис и Глеб» XIV века из собрания А.Б. Матвеевой – привезена из Архангельской области, там же найдено и названное монументальное «Рождество Христово», из-под Ростова Великого вывезено «Чудо Георгия о змие» из бывшего собрания Г.Н. Бочарова³⁵, с Пинеги происходит «Огненное восхождение Или Пророка» рубежа XV–XVI веков, принадлежавшее И.П. Хабарову³⁶, целая серия древних икон, преимущественно XVI века, была доставлена М.П. Кудрявцевым из его родовой деревни Воробьево близ Машозера Прионежского района в Карелии и в их числе – великолепная выносная икона Богоматери Знамения и Николая Чудотворца 1535 года³⁷. В Московской области найден чудесный по иконографии «Никита Бесогон с деисусом и избранными святыми» XVI века из собрания С.Н. Воробьева. Но шедевром из экспедиций частных лиц был, конечно, «Георгий на черном коне» XV века, вывезенный в 1959 году из Ильинского погоста на Пинеге (приток Северной Двины) М.В. Розановой и А.Д. Синявским. Эмоционально приподнятая по выраженному чувству, декоративная по цвету и совершенная по мастерству исполнения, эта икона в 1960-х годах была едва ли не самой популярной на выставках в Москве³⁸. С сожалением говорю «была»: в 1973 году владельцы вывезли ее в Париж, а затем продали в Британский музей.

Романтические, незабываемые шестидесятые! В эти годы новые открытия сыпались как из рога изобилия. Реставраторы, через руки которых проходила подавляющая часть вывезенных из экспедиций икон, сделались чуть ли не национальными героями: А.Н. Овчинников, Н.В. Перцев, И.В. Ярыгина, В.О. Кириков, А.Н. Баранова, Н.Н. Кишилов, И.П. Ярославцев, Н.И. Федышин, Н.А. Гагман, К.Р. Шейнкман, С.С. Чураков, И.Э. Брягина, Ю.А. Рузавин, О.В. Лелекова, Г.З. Быкова и многие-многие другие. Общую популяризацию новых открытий и

найти общий язык с деревенскими мужиками и бабами. Эти частные экспедиции были нелегким трудом: меня и сейчас изумляют неподъемные по тяжести и громоздкие по габаритам иконы, наподобие известного двухметрового «Рождества Христова» XVI века, которое на себе (!) привезли в Москву Матвеева и Тюлин. Еще можно понять, если бы речь шла о небольших по размерам и легких досках, но тащить за сотни верст резного Николая Чудотворца в рост человека и весом не в один десяток килограммов – для этого нужны были недюжинная сила и желание во что бы то ни стало

устройство ряда выставок взял на себя Савелий Васильевич Ямщиков. Благодаря его неумемной энергии, связям с провинцией и коллекционерами, он был подлинно главной фигурой в этой насыщенной новизною жизни: открывал выставки, вел телевизионные передачи, писал в газетах, выступал по радио, консультировал журналистов и кинематографистов, издавал альбомы и даже успевал работать реставратором-практиком. Не будь С.В. Ямщикова, эта жизнь была бы менее яркой и почти наверное она не оставила бы в истории нашего общества до сих пор незабываемого следа.

Первые результаты новых открытий были подведены уже в середине 1960-х годов. В 1966 году в залах Русского музея в Ленинграде открылась выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства», которой предшествовали московские выставки Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени И.Э. Грабаря в 1963 и 1965 годах.

На грандиозной выставке в Ленинграде³⁹ были экспонированы 224 иконы, 21 скульптура, один шитый покров XVII века, единичные произведения прикладного искусства. Участниками были музеи Архангельска, Владимира, Суздаля, Вологды, Москвы, Ленинграда, Загорска, Костромы, Петрозаводска, Новгорода, Пскова, Ярославля, Ростова. Выставка впервые дала представление о географии новых находок, более чем наполовину происходивших из 80 деревень и городов Русского Севера. В экспозиции не принимал участия Государственный Эрмитаж, хотя экспедиции по сбору памятников древнерусской художественной культуры проводились им с 1954 года. Свое отсутствие на выставке 1966 года Эрмитаж компенсировал устроенной десятью годами позже выставкой «Сто икон из фондов Эрмитажа», или «Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков»⁴⁰. Как всегда в Эрмитаже, каталог «Сто икон» составлен с большой ответственностью, его предваряет большая, обильно иллюстрированная статья, сообщаются точные сведения о происхождении, времени поступления и реставрации вещей. Перелистывая каталог, читатель погружается в мир необыкновенных чудес и столь же необыкновенной топонимики: Кемь, Гимрека, Вазенцы, Турчасово, Лядины, Матигоры, Ненокса, Тулгас, Важенка, Волнаволоок, Верховажье, Койнас, Варзуга, Пияла, Вачозеро, Пидьма. Только тот, кто бывал на Севере и охотился за иконами, может понять всю возбуждающую привлекательность этих мест, давших русской культуре множество новых икон, часто XIV, XV и XVI веков.

Иконы из частных коллекций редко показываются на общедоступных выставках: отчасти из-за боязни «государственных реквизиций», отчасти по нежеланию разглашать происхождение и нынешнее местонахождение вещей. Шестидесятые годы были в этом отношении пере-



Выставка «Северные письма» в Третьяковской галерее. Декабрь 1964 – январь 1965. Пригласительный билет на открытие выставки, оформленный Т.А. Мавриной. Выставка не имела каталога, и перечень икон приложен к пригласительному билету. Хотя «северные письма» были известны и раньше, их эстетическое своеобразие впервые осознано наукой и обществом только в связи с выставкой в Третьяковской галерее. Она стимулировала издание книжки М.А. Реформатской «Северные письма» (Москва, изд-во «Искусство», 1968)



М.А. Реформатская. Северные письма. Москва, изд-во «Искусство», 1968. Небольшая книжечка Марии Александровны Реформатской о северных письмах пользовалась популярностью с момента ее публикации. Автор подобрал для иллюстраций иконы северного происхождения из собрания Третьяковской галереи и из частных коллекций. Одновременно с тогда же изданной книгой Э.С. Смирновой «Живопись Обонежья» книжка М.А. Реформатской давала хорошее понятие о живописи Русского Севера

на выставке «Северные письма» произошло более чем полвека спустя после выставки 1913 года. Можно было бы ожидать, что тут имел место единичный факт, не делающий погоды в общественной жизни. Но это не так: лед тронулся, и достаточно скоро экспонирование частных вещей сделалось нормой. Более того, в Таллинне вышел неприятный, но толковый каталог «Древнерусское искусство в собрании Н.И. Кормашова» (1971)⁴⁴, а Министерство иностранных дел ГДР способствовало специальному изданию коллекции Н.В. Кузьмина и Т.А. Мавриной (1978)⁴⁵. Чуть позже дважды вышел общий обзор коллекции художника Н.А. Воробьева (1985)⁴⁶, а совсем недавно эксклюзивным тиражом опубликована частная коллекция неизвестного лица, скоро, впрочем, проданная в другие собрания⁴⁷.

В силу закрытости подавляющего большинства личных коллекций всякая информация о них обладает своей ценностью. Если же в печати появляются воспроизведения вещей из личных коллекций, значение подобных изданий возрастает многократно. В этом отношении почти уникальной представляется выставка икон из частных собраний в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в 1974 году, где было экспонировано 85 икон из двадцати двух московских и одного таллинского собраний⁴⁸. За вычетом двух икон из собрания М.А. Попова, которые к тому времени уже перешли в государственные музеи, а также четырех произведений из анонимной коллекции, все другие иконы (числом 79) обозначены именами коллекционеров, что свидетельствует о наконец-то рухнувшей системе сыска и страха,

ходным периодом, когда коллекционеры, уступая уговорам музейных работников, стали понемногу давать принадлежавшие им вещи на специализированные выставки.

Начало было положено выставкой «Северные письма», открытой в декабре 1966 года в Третьяковской галерее. Выставка не имела каталога, на только перечень вещей, составляющий одно целое с приглашительным билетом, оформленным Т.А. Мавриной. Здесь впервые выставлялись четыре иконы из частного собрания Н.В. Кузьмина и Т.А. Мавриной. Но всеобщий интерес был проявлен, естественно, к «Чуду Георгия о змие» из коллекции Н.В. Розановой и А.Д. Синявского – шедевру северного иконописания, соперничавшему с лучшими произведениями Москвы, Новгорода, Пскова. «Северные письма» благодаря выставке в галерее на много лет завладели вниманием общества, им были посвящены десятки разнообразных публикаций, была выпущена книжка «Северные письма» М.А. Реформатской⁴¹, исследование «Живопись Обонежья» Э.С. Смирновой⁴² и тогда же написанная, но опубликованная много лет спустя обширная статья «О северных письмах» Г.И. Вздорнова, дававшая общее понятие об иконописи Севера в контексте развития всей древнерусской художественной культуры⁴³.

давление которых в той или иной мере испытывал каждый владелец личного собрания.

Разумеется, понятие «коллекция» в данном случае весьма условно, поскольку сюда зачисляются и единичные произведения, как, например, единственная имевшаяся у покойного Г.Н. Бочарова икона XV века св. Георгия на коне или тоже единственная икона Рождества Богородицы рубежа XV–XVI веков, принадлежавшая С.А. Вронскому. Зато немало и таких коллекций, которые можно назвать небольшими музеями. Такою была, в частности, коллекция Георгия Дионисовича Костаки (1912–1990). Она насчитывала около ста тридцати или ста сорока икон от XV до XVII века⁴⁹. Замечательно, что Г.Д. Костаки собирал иконы одновременно с работами старых и новых русских авангардистов, небезосновательно видя глубинное родство картин Кандинского, Малевича и Гончаровой с неизвестными мастерами древней русской иконописи. В 1977 году, уезжая в Грецию, Г.Д. Костаки (всю жизнь, родившись и проживая в Москве, он оставался греческим подданным) передал половину своего иконного собрания Музею имени Андрея Рублева, а в их числе и того «Георгия на коне» XV века, который в 1974 году выставлялся в Рублевском музее⁵⁰. К числу значительных собраний, представленных на выставке 1974 года, принадлежали также собрания писателя В.А. Солоухина, художников Н.И. Кормашова, Н.А. Воробьева и В.М. Момота, искусствоведа и реставратора М.П. Кудрявцева, искусствоведа А.Б. Матвеевой и художника В.К. Тюлина.

Выставка 1974 года была первой ласточкой «новой весны» личного коллекционирования. Но десять лет спустя художник Н.А. Воробьев констатировал, что весны не получилось: в 1976 году был принят закон «Об охране и использовании памятников истории и культуры», согласно которому собирание старинных вещей разрешалось только по специальному мандату Министерства культуры СССР. Естественно, что ни один коллекционер не обращался в Министерство, которое было не только душителем всякой частной инициативы, но еще и работало в тесном контакте с органами, которых как чумы избегали все собиратели – от таких выдающихся, как Г.Д. Костаки, до мелких обладателей одной-двух старых икон или картин. Но все-таки в 1988 году состоялась еще одна, правда очень скромная по составу произведений, выставка из частных собраний во Всесоюзном музее декоративно-прикладного искусства на Делегатской⁵¹, посвященная памяти скончавшегося Н.А. Воробьева, много сделавшего для легализации личных собраний. Если не говорить о коллекции самого Н.А. Воробьева, наиболее значительным собранием из других участников выставки была коллекция искусствоведа И.А. Кочеткова, впервые представленная публике. Небольшая численно и не отличавшаяся какими-либо ранними произведениями, она производила впечатление неплохо подобранных, преимущественно северных икон XVI–XVIII веков.

В том же 1988 году был дан старт еще одной форме выставочной деятельности: состоялась первая за всю советскую историю заграничная выставка икон из личных собраний. Говоря о советской истории, я имею в виду то, что в 1906 году русские иконы из личных коллекций присутствовали на большой выставке русского искусства в Париже, Берлине и Венеции, устроителем которой был С.П. Дягилев. Этот



Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог выставки. Составитель А.С. Косцова. Ленинград, изд-во «Искусство», 1983. Каталог посвящен «северным письмам», коллекция которых в Эрмитаже формировалась главным образом в 1950–1960-х годах и которые возбудили на выставке всеобщий интерес публики и специалистов. В экспедициях музея постоянное участие принимали А.С. Косцова, Ф.И. Каликин, С.Ф. Коненков, Б.В. Сапунов, И.Н. Уханова и С.П. Орлов, которые обследованы десятки сел, деревень и городов на Русском Севере и которыми собраны основные произведения, представленные на выставке. Не лишено интереса и то, что в 1968 году Эрмитаж получил немало икон из старой частной коллекции А.И. и М.И. Успенских, а ранее – из Государственного Музейного фонда. Разными путями здесь оказались также памятники, принадлежавшие ранее С.П. Рябушинскому, Ф.И. Каликину, Н.И. Репникову, М.И. Тюлину



Книжка Валерия Николаевича Сергеева «Дорогами старых мастеров» (Москва, изд-во «Молодая гвардия», 1982) – увлекательнейший рассказ об экспедициях Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Карелию, а также в Тверскую, Владимирскую, Новгородскую, Архангельскую и Московскую области, где сотрудниками музея было разыскано немало древних икон, вошедших позже в его постоянную экспозицию. Умная, прекрасно написанная, изобилующая точными сведениями, работа В.Н. Сергеева выгодно отличается от работ многих других авторов на аналогичную тему, появившихся в 1970–1980-х годах. Изданная тиражом в 75 тысяч экземпляров, она была быстро раскуплена и давно стала библиографической редкостью

Николай Иванович Федышин (1928–2005). Вологодский историк и реставратор

малоизвестный эпизод заслуживает упоминания как начало экспонирования за границей старых русских икон, тогда еще совершенно не имевшихся в государственных хранилищах. Выставка 1988 года планировалась только в скандинавских странах и побывала в Хельсинки, Осло и Копенгагене⁵². Ее успеху немало способствовал неутомимый в то время С.В. Ямщиков, которому принадлежит и сама инициатива вывоза икон из личных коллекций за рубеж в виде коллективной выставки частных лиц. Были показаны иконы из коллекций С.Н. Воробьева, А.Б. Матвеевой и В.К. Тюлина, Г.Н. Бочарова, А.А. Ливанова, С.А. Вронского, Н.И. Кормашова, И.А. Кочеткова и редакционно-издательского отдела Московской Патриархии. Перечень экспонатов показывает, что тут, по существу, имел место тот же состав участников и произведений, как и на выставке 1974 года в Москве. В 1994 году еще одна подобная выставка, задуманная и осуществленная при содействии двух благотворительных фондов и редакции журнала «Наше наследие» видным коллекционером В.Е. Магидсом, состоялась на Майорке (Испания, Балеарские острова)⁵³. В ней приняли участие двадцать два собирателя, предоставившие выставочному комитету по его выбору 150 произведений от XV до начала XX века. Прекрасная организация выставки, умело

созданная экспозиция, широко поставленная реклама и, наконец, вовремя появившийся обширный каталог, составленный Г.И. Вздорновым и Б.Н. Дудочкиным, обеспечили этой выставке громкий успех, и она до сих пор остается лучшей подобной выставкой за границей.

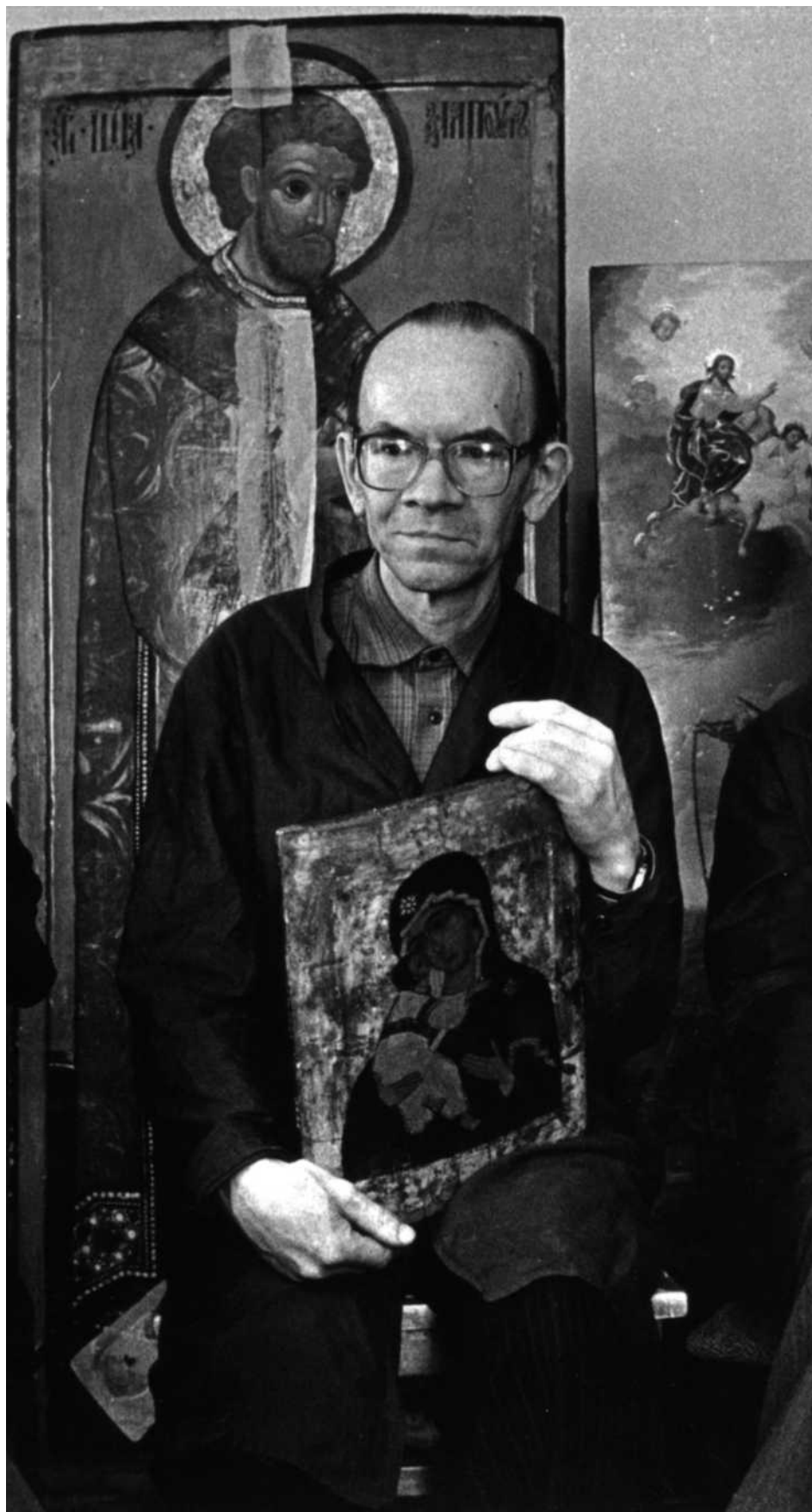
Замечательной особенностью частного коллекционирования икон в последнем десятилетии XX века является почти полное прекращение экспедиционной деятельности, охота за «черными досками» в провинциальную глушь и на Север. С открытием множества ранее пустовавших храмов хранящиеся в них иконы и другие произведения искусства были поставлены на учет, а «клондайки» Русского Севера истощены музейными экспедициями и частными лицами еще в 70-е и 80-е годы. Началось перераспределение коллекций: исчезновение одних и создание новых собраний. Наряду с уже известными ранее произведениями ежегодно появляются памятники иконописи, еще никому неведомые, загадочные, нередко ошеломительные по качеству и древности. Единичные памятники датируются XIV–XV веками и имеют общероссийскую научную и художественную ценность. Таковы собрания В.Н. Алексеева, В.А. Бондаренко, В.А. Логвиненко, А.Д. Липницкого, А.В. Ренжина, И.Н. Серегина, Л.Г. Прыгунова, В.М. Момота, Н.В. Задорожного, К.В. Воронина и других коллекционеров, в руки одного из которых попали великолепный «Спас Нерукотворный» ростовской школы конца XIV века, случайно найденный в Ярославской

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
ЛАБОРАТОРИЯ ПО КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ
МУЗЕЙНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ
(ВЦИНЛКР)

**ИЗ ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

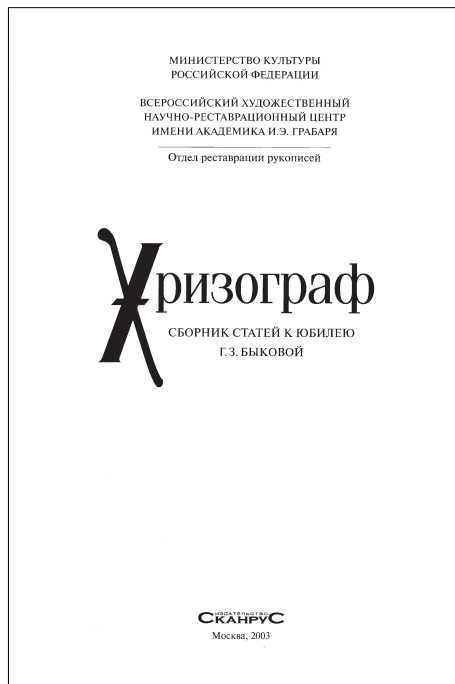
ПЕРЕПИСКА И. В. ФЕДЫШИНА
(1924—1936)

Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Федышина (1924—1936). Подготовил к печати Г.И. Вздорнов. Москва, 1975. Переписка заведующего Художественным отделом Вологодского областного музея и создателя отдела древнерусской живописи в этом музее Ивана Васильевича Федышина (1885—1941) издана крошечным тиражом в 500 экземпляров и сразу стала библиографической редкостью. Для публикации мною было отобрано 97 писем, которые дают красочную картину накопления памятников иконописи и скульптуры в музее в трудные 1920—1930-е годы. Героические усилия двух скромных научных работников из Вологды — И.В. Федышина и его жены Е.Н. Соколовой (1895—1962) — увенчались созданием крупнейшего в российской провинции хранилища древнерусского искусства, приумноженного в 1960—1970-е годы. Музейную традицию первых Федышиных продолжили их сын Николай Иванович Федышин и сыновья последнего Иван Николаевич и Николай Николаевич. Небесполезно сообщить, что «Переписка И.В. Федышина» публиковалась мною при драматических обстоятельствах: подготовленный и набранный в типографии Министерства культуры СССР текст по требованию цензуры был задержан, набор рассыпан и книжка напечатана позже на электрографе. Сохранились три корректурных экземпляра наборного издания (один в Вологодском музее, второй у Н.И. Федышина в Вологде и третий в моем личном архиве, хранящемся в Музее фресок Дионисия в Феррапонтове)

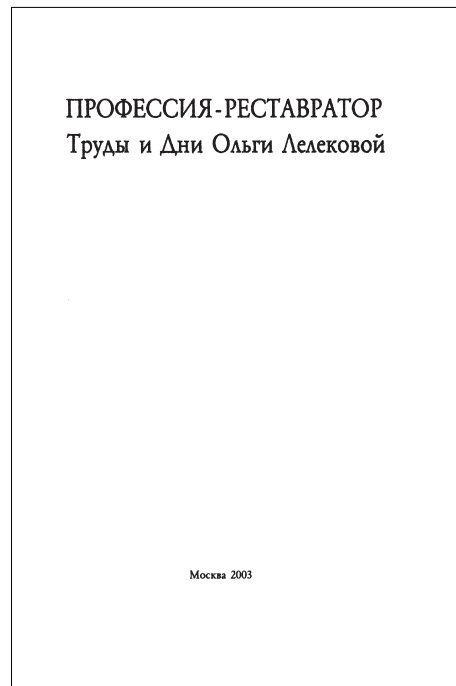




Н.В. Перцев. Каталог реставрационных работ. Сост. И.Я. Богуславская. Санкт-Петербург, 1992. Н.В. Перцев начинал самостоятельную работу в Ярославском филиале Центральных Государственных реставрационных мастерских в 1928–1930 годах и немало общался с их видными представителями: А.И. Анисимовым, Н.И. Брягиным, И.А. Тихомировым. В 1931 году переехал в Ленинград, где и прошла вся его дальнейшая жизнь. С 1954 года занимал должность руководителя отдела по реставрации древнерусской живописи в Государственном Русском музее, но работал также в Вологде, Ярославле и Новгороде, в пригородных ленинградских дворцах и дворцах Ленинграда, вел реставрацию древних икон из Киева, Петрозаводска, Минска, Вологды и Архангельска. Обладая повышенным чувством долга, Н.В. Перцев неоднократно обращался к теории реставрации, к обсуждению материалов и технологии расчисток древних икон, охотно общался с другими реставраторами и хранителями музеев



Хризोगраф. Сборник статей к юбилею Г.З. Быковой. Москва, изд-во «Сканрус», 2003. Издание осуществлено Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И.Э. Грабаря и приурочено к 75-летию Галины Захаровны Быковой, реставратора высшей квалификации и организатора в названном центре Отдела реставрации средневековых рукописей. С 1964 по 1993 год Г.З. Быкова работала в Отделе темперной живописи Государственного научно-исследовательского института реставрации. Именно здесь через ее руки прошли такие шедевры греческой, западноевропейской и русской рукописной книги, как Трапезундское Евангелие X века из Российской Национальной библиотеки (Петербург), Евангелие Хитрово начала XV века из Российской Государственной библиотеки (Москва), а также Изборник Святослава 1073 года, Карахиссарское Евангелие XII века, Никомидийское Евангелие XIII века, Хроника Георгия Амартола XIV века и другие известные памятники. В двух кратких предисловиях А.П. Владимирова и Э.Н. Добрыниной и вводной статье И.П. Мокрецовоной обрисован творческий портрет Г.З. Быковой. Из рукописей, реставрация которых произведена ею в Центре имени И.Э. Грабаря, назовем Морозовское Евангелие начала XV века из Музеев Московского Кремля и Федоровское Евангелие XIV века из Ярославля



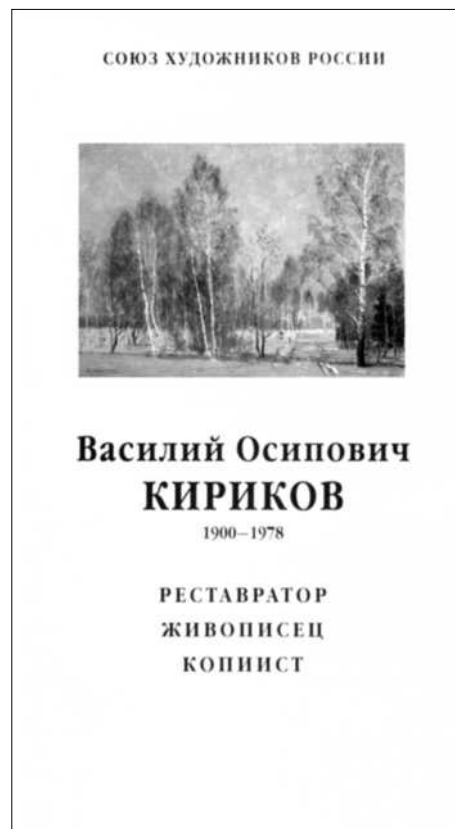
Профессия – реставратор. Труды и дни Ольги Лелековой. Сост. Ив. Бенчев и Г.И. Вздорнов. Москва, 2003. Юбилейный сборник друзей и сотрудников к 70-летию ведущего реставратора темперной и монументальной живописи Государственного научно-исследовательского института реставрации. Сборник разбит на четыре части, в первой из которых дано 9 статей об О.В. Лелековой, во второй – 8 научных статей, посвященных О.В. Лелековой, в третьей – обзор по архивным источникам ее реставрационных работ в Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом монастырях (включая Белозерск), в четвертой – список печатных работ и авторских свидетельств О.В. Лелековой. В издании принимали участие друзья и коллеги Ольги Владимировны из Москвы, Кириллова, Ферапонтова, Бонна, Амстердама, Парижа, Реклингхаузена и Ярославля. Несмотря на крошечный тираж (100 экземпляров) сборник сразу получил известность как наиболее полная и разнообразная информация о реставрационно-творческой и научной деятельности О.В. Лелековой

области, и «Богоматерь Одигитрия» типа Антиохийской XV столетия. Венцом подобного рода коллекционирования явилось совершенно новое собрание Е.В. Ройзмана в Екатеринбурге, увлекшегося уральской старообрядческой иконой XVIII–XX веков и создавшего прекрасно оборудованный частный музей «Невьянская икона»⁵⁴, открытый для всех желающих подобно государственным музеям в том же Екатеринбурге. Ничего похожего не придумывал еще ни один из отечественных собирателей, и Е.В. Ройзман подал прекрасный пример «приобщения» личной коллекции к повседневной художественной жизни не только своего родного города, но и всей России.

Хотя побудительными причинами собирания русских икон чаще всего являются благородные соображения, желание «спасти и сохранить», а также «показать другим», разделить радость обретения с друзьями и обществом, за последние пятнадцать-двадцать лет явилось немало собственников, целью которых была и остается нажива на старине. Именно им Россия обязана потерей многих шедевров, которые составили бы славу национальных музейных собраний. Таковы чудесная по сохранности «Богоматерь Одигитрия» около 1500 года, созданная в кругу Дионисия, и монументальные царские врата второй половины XV века, находившиеся в последнее время в частном собрании в Германии. Расчищенные в России, они были затем тайно переправлены на Запад, о чем недвусмысленно свидетельствует расчленение той и другой иконы на несколько частей для более удобной нелегальной транспортировки за границу⁵⁵. «Одигитрия» долгое время находилась у известного на Западе галерейщика Г. Роземунда (я впервые увидел ее в Гааге в 1991 году)⁵⁶. Позже она недолгое время побывала в еще одних частных руках, выставлялась на аукционе Сотби и наконец очутилась в собственности известного антиквара Джона Стюарта в Лондоне, которым продана частному коллекционеру в Москве. Можно только гадать о том, какая судьба ожидает царские врата из Германии: только счастливый случай поможет вернуться им в Россию.

Но пора подвести итоги и резюмировать очерк частного коллекционирования икон в России в XX столетии. Это была эпоха ярких личностей, подлинных энтузиастов, чьи коллекции обогатили позже государственные музеи. Было бы правильнее даже сказать, что эти коллекции (Н.П. Лихачева, С.П. Рябушинского, А.В. Морозова, А.И. Анисимова, П.Д. Корина) явились фундаментом, на котором позже создавались уже другие, чисто музейные собрания. Какою бы причудливой ни была жизнь крупных личных собраний⁵⁷, они неизбежно приобретали в какой-то момент общенациональное значение и перекочевывали из частных особняков в музейные хранилища.

Без частных коллекций немыслима история открытия и научного изучения древнерусской живописи. Без них немыслима общественная и культурная российская история дореволюционного, советского и новейшего времени. Каждая из частных коллекций окрашена характером собирателя, его вкусом, личным пониманием исторических ситуаций и проникновенным пониманием каждой отдельно взятой иконы. С течением времени такая коллекция обретает второе дыхание и начинается обратный процесс: она формирует личность собирателя и вовлекает его в историю России и российской научной и художественной жизни.



Василий Осипович Кириков (1900–1978). Реставратор, живописец, копиист. Москва, 2000. Пригласительный билет на выставку произведений, посвященную 100-летию со дня рождения художника. В.О. Кириков учился в Художественной школе в Мстере, а потом у Н.И. Брягина в Русском музее. С 1918 года работал в Комиссии по раскрытию древнерусской живописи, в ЦГРМ и Третьяковской галерее. Им расчищались «Преображение» Феофана Грека, «Оранта» из Ярославля, «Богоматерь» из Васильевского чина и многие другие произведения иконописи. В 1972 году исполнил триптих «Житие Андрея Рублева», а в 1959–1963 годах – копию его «Троицы» по заказу Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева. При билете дана краткая биографическая справка о В.О. Кириконе и перечень выставленных работ. Указаны, в частности, копии с икон, отсутствовавшие на выставке: деталь иконы «Димитрий Солунский» из Дмитрова (Лондон, Национальная галерея), «Богоматерь Владимирская» XI или начала XII века (местонахождение неизвестно) и «Богоматерь Великая Панагия» XIII века из Ярославля (Петербург, Русский музей)

- 1 Для общего ознакомления с темой по раннему периоду ее истории см.: *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
- 2 *Кондаков Н.П.* Русская икона, т. I. Альбом, ч. 1. Прага, 1928; т. II. Альбом, ч. 2. Прага, 1929; т. III. Текст, ч. 1. Прага, 1931; т. IV. Текст, ч. 2. Прага, 1933. Книга написана по заказу видного российского промышленника и коллекционера М.И. Терещенко в 1914–1917 годах. Издана при содействии президента Чешской республики Т. Масарика. Является наиболее значительным издательским достижением русской гуманитарной науки в эмиграции. Тираж издания – 300 экземпляров. Исключительная дороговизна «Русской иконы» делала ее недоступной для частных лиц и ограничивала распространение тиража. Остатки последнего до сих пор хранятся в архивах Института истории искусств Чешской Академии наук в Праге. Общую оценку издания в целом (преувеличенную) см.: *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. (Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., изд-во Московского университета, 1985, с. 149–154; *Щенникова Л.А.* Н.П. Кондаков и русская икона. К 150-летию со дня рождения и 50-летию со дня смерти ученого. – Вопросы искусствознания, VIII (1996/1). М., 1996, с. 538–561; *Кызласова И.Л.* Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства (по материалам архивов). М., изд. автора, 1999, с. 69 и сл.
- 3 *Муратов П.* Открытия древнего русского искусства. Публикация Ю. Садовской. – Наше наследие, 52, 2000, с. 35 – 47 (статья П.П. Муратова впервые была напечатана в 1923 году); *Его же.* Вокруг иконы. – В кн.: *Муратов П.* Ночные мысли. М., 2000, с. 260–280 (впервые издано в 1933 году); *Вздорнов Г.И.* Коллекционеры и реставраторы в России (1905–1917). – *Slavica Gandensia*, 18, 1991, S. 51–65; *Кызласова И.* Московские собиратели «греческого письма». – Наше наследие, 25, 1992, с. 6–10; *Вздорнов Г.И.* Живая старина. Частное коллекционирование икон в России. – Там же, 28, 1993, с. 115 и сл.
- 4 *Дорош Е.Я.* Живое дерево искусства. М., 1967 (прежде всего глава «Древнее и великое искусство», с. 125–140); *Солоухин В.А.* Славянские тетради. М., 1972; *Сергеев В.* Дорогами старых мастеров. Очерки. М., 1982; *Ямщиков С.* Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965.
- 5 Наилучшее представление о Н.П. Лихачеве-коллекционере дает каталог юбилейной выставки, состоявшейся в залах Русского музея в 1991 году и объединившей его разрозненные коллекции из Русского музея, Эрмитажа и Института российской истории Российской Академии наук: Из коллекций академика Н.П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993. См. также: *Вилинбахова Т.Б.* Иконы из собрания Н.П. Лихачева. – Гос. Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций. СПб., 1995, с. 106–111.
- 6 *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русской иконописи. Атлас, ч. 1–2. СПб., 1906.
- 7 См.: Из коллекций академика Н.П. Лихачева. Каталог выставки, № 337, с. 130–131 (указана литература об этой иконе с 1912 по 1987 год); Гос. Русский музей. Икона «Борис и Глеб». Сост. С.И. Голубев и В.К. Лаурина. Л., 1987.
- 8 История васнецовского иконного собрания ни разу не изучалась. Иконы, хранящиеся ныне в Доме-музее В.М. Васнецова, лишь часть бывшей коллекции, разошедшейся после его смерти по разным собраниям. См., например: *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1967], с. 9, № 6, 10, 11, 26, 55, 58; Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки. М., 1975, № 9, 15, 43. О первоначальной его коллекции можно судить по общему обзору выставки зимой 1911/12 года, где экспонировались 44 иконы из его собрания (см. примеч. 9). На известном портрете В.М. Васнецова 1925 года работы В.М. Нестерова он изображен на фоне одной из принадлежавших ему икон («Василий Великий»).
- 9 См.: [*В.Т. Георгиевский*]. Выставка иконописи и художественной старины. Пб., 1911–1912; *Его же.* Обзор и каталог выставки древнерусской иконописи и художественной старины. – Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911 – январь 1912, т. III. Пг., [1914], с. 163–174, табл. I–L, LXXI–LXXV.
- 10 Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых. М., 1913, № 2, 4–6, 8–10, 12, 13, 26, 28–35, 41–43, 45, 47–49, 54, 55, 59, 63, 64, 68–71, 77, 79, 80, 82–84, 86, 103–113, 116–118, 122, 125–127, 130, 131, 137, нenum. таблицы; *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2. СПб., 1914, с. 115–142; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток в иконописи. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского. – Там же, с. 181–197. Отдельные иконы из коллекции С.П. Рябушинского удостоились даже специальных исследований, см.: *Рябушинский С.* Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской. М., 1913; *Сычев Н.* Икона архангела Михаила из собрания С.П. Рябушинского. – Русская икона, 2, с. 99–109; *Соболевский А.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П. Рябушинского. – Там же, с. 111–113; *Мацулевич Л.* Две иконы Рождества Богоматери из собрания С.П. Рябушинского. – Там же, с. 163–179.
- 11 Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году..., № 14–25, 73; *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, с. 115–142; *Пунин Н.* Эллинизм и Восток в иконописи. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, с. 181–197; *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914; *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. М., 1917, с. 153–171.
- 12 *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи, с. 173–207.
- 13 Еще одна икона из этого праздничного ряда обнаружилась недавно в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, до 1928 года она находилась в Гефсиманском скиту близ Троицкой лавры. См.: *Воронцова Л.М.* Икона «Вознесение» конца XV – начала XVI в. из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1998. М., 1999, с. 249–255.
- 14 Выставка имела два варианта каталога: дешевый каталог малого формата без иллюстраций с краткими сведениями о произведениях (Выставка древнерусского искусства. М., 1913) и роскошный каталог большого формата с тоновыми иллюст-

- рациями и фототипическими таблицами (Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году). Специально об этой выставке см.: *Федотов А.С.* Частные коллекции русской старины на московских выставках начала XX века. – Университетские Петербургские чтения. Петербург и Москва. Две столицы России в XVIII–XX веках. СПб., 2001, с. 89–92.
- 15 Оба журнала просуществовали только один год и были прекращены с началом войны. «Русская икона» издавалась С.К. Маковским (вышло три выпуска), а «София» – К.Ф. Некрасовым под редакцией П.П. Муратова (вышло шесть номеров).
- 16 Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году..., с. 3.
- 17 *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова, с. 6.
- 18 См.: *Грабарь И.* Письма. 1891–1917. М., 1974, с. 426.
- 19 *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века. – В кн.: *Грабарь И.* История русского искусства, т. VI (= История живописи, т. I. Допетровская эпоха). М., изд. И. Кнебель, [1914], с. 5–406. В подготовке части этого же тома, посвященной живописи XVII века, приняли участие И.Э. Грабарь, А.И. Успенский и Е. Кузьмин (там же, с. 409–534).
- 20 *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, с. 142.
- 21 Каждый серьезный собиратель озабочен тем, чтобы его собрание изучалось с учетом всех научных достижений в избранной им области коллекционирования. В этом отношении «Алфавитный указатель библиотеки И.С. Остроухова» (М., 1914) чрезвычайно поучителен при изучении истории его музея.
- 22 См. в настоящем сборнике на с. 57–88.
- 23 *Владимиров А.П.* Судьба реставрации в стране культурной нестабильности. – Наше наследие, 56, 2001, с. 99–111.
- 24 Об А.И. Анисимове см.: *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983; *Лихачев Д.* «Беседы прежних лет». – Наше наследие, 26, 1993, с. 53–54; *Кызласова И.Л.* Александр Иванович Анисимов (1877–1937). М., изд. автора, 2000; *Ее же.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. (По материалам архивов). М., изд. Академии горных наук, 2000, с. 325–345 (см. также Указатель имен).
- 25 *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1967].
- 26 См.: *Маврина Т.А.* Наша коллекция. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1979. Л., 1980, с. 391–407; *Логинова А.* Коллекция коллекций. – Наше наследие, 41, 1997, с. 10. Это собрание в 1995 году было принесено Т.А. Мавриной в дар Музею частных коллекций в Москве.
- 27 См.: *Логинова А.* Коллекция коллекций, с. 8.
- 28 *Костаки Г.* Мой авангард. Воспоминания коллекционера. М., 1993, с. 47–49, 52–54.
- 29 История русского искусства, т. I–III. М., изд. Академии наук СССР, 1953–1955.
- 30 *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств, т. III. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. М., 1955.
- 31 *Грабарь И., Демус О., Лазарев В.* СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк, 1958 (в серии ЮНЕСКО «Мировое искусство»).
- 32 *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Гос. Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. I. XI – начало XVI века. М., 1963; т. II. XVI – начало XVIII века. М., 1963.
- 33 О собрании Н.А. и С.Н. Воробьевых см.: Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки, № 10, 14, 17, 28, 29, 30, 44–47, 58, 62, 75; *Воробьев Н.А.* Поговорим о собирателях. – Памятники Отечества, 1985, 2 (12), с. 131–144; Sacred Images Treasures of Russian Icons Art from the 14th to the 18th Century. Oslo, [1988], Nos. 1–16.
- 34 Их собрание известно не меньше, чем предыдущее, см.: Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки, № 1, 8, 11, 42, 54, 55, 68, 73, 74; Sacred Images Treasures of Russian Icons Art from the 14th to the 18th Century, Nos. 17–35.
- 35 Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. Альбом. Сост. Н.В. Розанова. М., 1970, табл. 31. Икона была продана владельцем в 1980-х годах и ее нынешнее местонахождение неизвестно.
- 36 *Вздорнов Г.И.* Живая старина. Частное коллекционирование икон в России, цв. ил. на с. 117.
- 37 Собрание М.П. Кудрявцева отчасти зафиксировано в издании: Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки, № 7, 38, 39. Двусторонняя выносная икона 1535 года была будто бы украдена у владельца и оказалась за границей. В 1974 году она была продана на аукционе Сотби. См.: The Burlington Magazine, November 1979 (цветные воспроизведения обеих сторон). Утрата этой иконы – потеря для российского художественного наследия.
- 38 Впервые эта икона появилась на выставке «Северные письма» в Третьяковской галерее в декабре 1964 года. По недоразумению первых публикаторов была определена как псковская. См.: *Кишилов Н., Овчинников А.* Живопись древнего Пскова. XIII–XVI века. М., 1971, с. 15, табл. 33 (в цвете).
- 39 Гос. Русский музей. Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Ред.-сост. В.К. Лаурина, Э.С. Смирнова. Л.–М., 1966.
- 40 Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог выставки. Вступ. статья и каталог

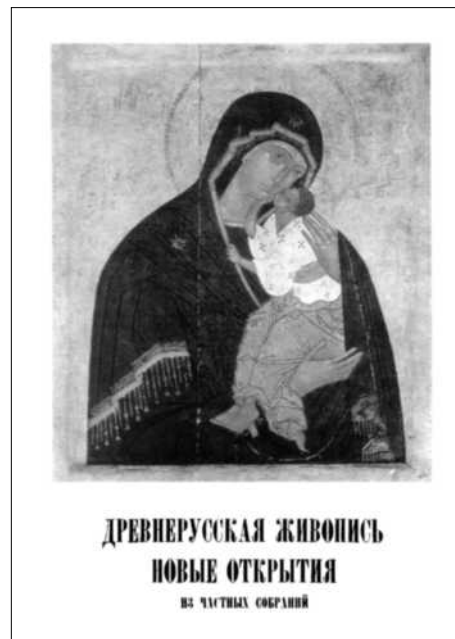
- А.С. Косцовой. Л., 1982. Позже эрмитажная коллекция русских икон была издана в монументальной книге: *Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа*. СПб., 1992.
- 41 *Реформатская М.А.* Северные письма. М., 1968.
- 42 *Смирнова Э.С.* Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967.
- 43 *Вздорнов Г.И.* О «северных письмах». – Советское искусствознание, 1980, 1. М., 1981, с. 44–69.
- 44 Древнерусское искусство в собрании Н. Кормашова. Каталог. Сост. Н. Кормашов и Ю. Кевалик. Таллин, 1971.
- 45 *Kuzmin N., Mawrina T.* Frühe russische Ikonen. Leipzig, 1978.
- 46 *Воробьев Н.А.* Поговорим о собирателях. – Памятники Отечества, 1985, № 2 (12), с. 131–144.
- 47 Древнерусская живопись. Из московских частных коллекций. Автор текста В.Г. Брюсова. М., 1998.
- 48 Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки. Сост. А. Логинова. М., 1975. Спустя три года в урезанном, правда, составе эта выставка экспонировалась во дворце Кадриорг близ Таллина. Каталог отсутствовал, но имеется пригласительный билет (март 1999) с краткой аннотацией С.В. Ямщикова.
- 49 *Костаки Г.* Мой авангард. Воспоминания коллекционера, с. 88–89, 115, 122.
- 50 См.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Каталог собрания. Серия «Иконы», вып. I. Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI вв. Сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М., 2000, № 32.
- 51 Древнерусская живопись XIV–XVIII веков. Из личных коллекций. Каталог выставки. 5–20 мая 1988. Сост. А. Логинова и С. Ямщиков. М., 1988.
- 52 Sacred Images Treasures of Russian Icons Art from the 14th to the 18th Century. 3.6–29.6 1988: The Cript of Helsinki Cathedral; 6.7–31.7 1988: Charlottenborg Castle, Copenhagen; 10.8–4.9 1988: Nationalgalleriet, Oslo. Oslo, [1988]. См. также специальный обзор этой выставки: *Логинова А.* Вдохновенное письмо. – Наше наследие, 1988, IV, с. 34–43.
- 53 Icona Russa. Llonja, maig–juny 1994. En collaboracio de G. Vzdornov y B. Dudochkin. Palma de Mallorca, 1994 (к каталогу на каталонском языке имеется текстовое приложение на испанском). См. также: *Вздорнов Г.* Живая старина. Частное коллекционирование икон в России, с. 124–125; *Его же.* Выставка русских икон на Майорке. – Русская мысль, 1994, 25–31 августа, с. 14.
- 54 О невянской иконе и Музее «Невянская икона» см. в изданиях: Невьянская икона. Екатеринбург, 1997 (статьи В.И. Байдина, Н.А. Гончаровой, О.П. Губкина); Вестник Музея «Невянская икона», I. Екатеринбург, 2002; Музей невянской иконы. Альбом. Сост. М. Боровик, Е. Ройзман. Екатеринбург, 2005.
- 55 О нелегальном вывозе русских икон на Запад см.: *Кандауров А.* Возвращенное достояние. – Наше наследие, 26, 1993, с. 8–20 (на с. 9–10 специально о распахх крупногабаритных вещей на более мелкие части).
- 56 См.: *Roosmond-van Ginhoven H.J.* Ikon. Inspired Art. Icons from De Wijenburgh. Recklinghausen, 1980, № 45.
- 57 Уместно назвать несколько наиболее интересных работ, авторы которых рассказывают о частных коллекциях произведений старых и новых мастеров западноевропейского и русского искусства. Здесь много общего с тем, о чем я сообщаю в своей статье: среда, способы добывания нужных вещей, связи, ситуации и судьбы частных собраний. См.: *Сидоров А.А.* Записки собирателя. Книга о рисунках старых и новых. Л. 1969; *Шустер С.* Землерои. – Наше наследие, 1988, VI, с. 5–15; *Чижова И.* Сбирала все, что нравилось. – Там же, 1990, IV, с. 13–23; *Дудаков В.* Мои учителя. – Там же, 1990, V, с. 16–27; *Костаки Г.* Мой авангард. Воспоминания коллекционера. М., 1993; *Лобанов А.А.* Записки коллекционера. СПб., 2001.

О КОЛЛЕКЦИЯХ, ВЫСТАВКАХ И КОЛЛЕКЦИОНЕРАХ

За последнюю треть XX века в России было создано несколько хороших частных коллекций старых русских икон. Несмотря на всяческие препятствия, чинившиеся частным коллекционерам даже во времена потепления политического климата России, желание создавать новые художественные собрания не угасало. Оно даже укоренилось. Теперь можно говорить о целом сообществе частных лиц, собирающих и изучающих русские иконы во всем мыслимом хронологическом диапазоне: от XII до начала XX столетия. Поскольку все ранние произведения древнерусской живописи давно обрели места своего постоянного нахождения в государственных музеях, коллекционные интересы частных лиц сосредоточились главным образом на памятниках XVI–XIX веков. Здесь еще возможны замечательные находки, обогащающие историю русского искусства позднейших эпох. Нередко они заполняют досадные лакуны в науке, а еще чаще – радуют глаз ценителя новизной художественных форм, иконографических сюжетов и очевидной индивидуальностью художественной культуры, создававшейся на грани старого и нового времени.

В душе каждого коллекционера, по мере того как растет и качественно созревает его собрание, таится мысль показать свои художественные сокровища на общедоступной выставке. Впервые за послевоенное время иконы из частных собраний были показаны в Третьяковской галерее в Москве в декабре 1966 года на памятной выставке «Северные письма»¹. Кроме северных икон, предоставленных государственными музеями и реставрационными мастерскими, в галерее было выставлено четыре иконы из частного собрания Т.А. Мавриной и Н.В. Кузьмина² и привлекавший всеобщее внимание «Георгий на черном коне» XV века из коллекции Н.В. Розановой и А.Д. Синавского³. Вывезенный с Северной Двины, осевший затем в Москве и Париже, этот дивный шедевр древнерусского искусства был продан позже первоначальными его владельцами в Британский музей и потерян для России. Но те, кто имел счастье видеть выставку северных писем и «Георгия на черном коне», надолго сохранят память о приподнятой атмосфере вернисажа и вновь открытых сокровищах из государственных и частных коллекций.

Прошло, однако, еще десять лет до открытия другой выставки, где были представлены иконы только из частных собраний. Она состоялась в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в 1974 году⁴. Девятнадцать владельцев предоставили музею 78 икон, древнейшая из которых датировалась XIV веком, а самые поздние образцы – XVII–XVIII столетиями. За очень немногими исключениями все памятники



Обложка каталога выставки «Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний)» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в 1974 году. Каталог издан в 1975-м, но к открытию выставки был выпущен буклет с кратким пояснительным текстом и перечнем 85 икон из более чем двадцати частных собраний, преимущественно московских. В каталог 1975 года вошло, однако, только 78 икон. Выставка была организована А.С. Логиновой и С.В. Ямщиковым. Здесь впервые за годы советской власти были приоткрыты сокровища древнерусской живописи из частных коллекций



Николай Александрович Воробьев (1922–1987). Живописец и график, коллекционер. Один из самых ранних частных «охотников» за иконами. Вместе с сыном Сергеем неоднократно выезжал на Русский Север и в Подмоскowie. Собрал небольшую, но замечательную по качеству коллекцию. Не делая секрета из своего увлечения, Воробьевы неоднократно предоставляли принадлежащие им иконы на публичные выставки (1974, 1987, 1989, 2005). Н.А. Воробьев опубликовал размышления о собирательстве икон в альманахе «Памятники Отечества» (1985), оставил ценные воспоминания о своих поездках на Русский Север

зрители увидели в первый раз. Выставка произвела сенсацию в мире науки и пользовалась огромным успехом у широкой публики. Ко времени устройства этой выставки общество еще оставалось под впечатлением множества новых открытий произведений древнерусского искусства, имевших место в 1960-х годах. По качеству икон из частных собраний, по интересу к ним специалистов и любителей выставка 1974 года до сих пор остается лучшей в череде подобных выставок за последующие годы.

Благодаря выставке 1974 года мы впервые узнали имена коллекционеров, увлекавшихся древнерусскими иконами: Г.Д. Костаки, Н.А. Воробьева, А.Б. Матвеевой, В.К. Тюлина, Н.И. Кормашова, Я.Е. Рубинштейна, М.П. Кудрявцева, В.А. Солоухина, Н.В. Задорожного, В.М. Момота. Дальнейшая судьба их собраний сложилась по-разному: одни сохранились как неразрозненные коллекции, другие претерпели существенные изменения, третьи исчезли, наконец, такие собрания, как собрание Г.Д. Костаки⁵, почти целиком были принесены в дар государственным музеям, в данном случае – Третьяковской галерее и Музею имени Андрея Рублева. В измененном составе выставка из Рублевского музея экспонировалась в 1988 году в Государственном музее декоративно-прикладного искусства в Москве и тогда же она была показана в Осло, Копенгагене и Хельсинки⁶. Прежде сохранявшиеся в тайне, частные коллекции были, наконец, легализованы, и они совершенно изменили наши представления о коллекционерах как только о собирателях: стало ясно, что многие десятки, а

скорее всего сотни старых икон были разысканы, вывезены, расчищены и тем самым спасены от неминуемой гибели в заброшенных деревенских церквях и часовнях⁷. Нужна была подлинная любовь к иконам и неподдельный энтузиазм, чтобы решиться на нелегкие поездки по русским провинциальным городам и весям с единственной конкретной целью: найти и сохранить найденные сокровища и сделать их впоследствии известными другим людям.

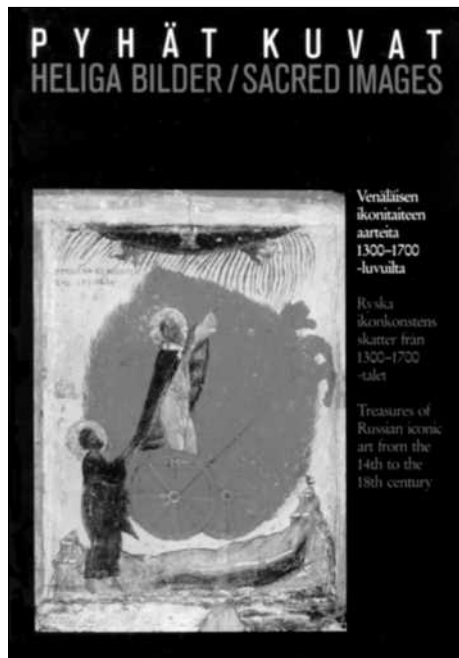
Последней из подобных выставок икон из частных собраний была мало кому известная выставка, состоявшаяся весной 1994 года на Майорке (Балеарские острова, Испания). Превосходно организованная, тщательно подобранная, сопровождавшаяся отлично изданным каталогом на каталонском и испанском языках⁸, она была экспонирована в лучшем выставочном зале Пальмы. В испанской выставке принимали участие двадцать два московских коллекционера, они предоставили выставочному комитету 150 произведений! Особенностью этой выставки было изобилие поздних русских икон – черта, сделавшаяся вскоре характерной для целого ряда других выставок и стимулировавшая изучение поздней русской иконописи как естественного продолжения древней художественной традиции.

В экспозиции на Майорке преобладали иконы, но в небольших количествах здесь были выставлены бронзовое, медное и оловянное литье, гравюры, иконописные прориси и орнаментальное церковное шитье. Экспозиция имела свои особенности: во-первых, за исключением семи произведений, ранее экспонировавшихся в Лондоне, Москве и скандинавских странах, все остальные вещи выставлялись в первый раз. Во-вторых, здесь был достаточно велик раздел живописи XVIII, XIX и даже начала XX века — той эпохи в истории иконописи, которая обладает своим своеобразием, своей художественной и иконографической ценностью. Укажу, в частности, на такую очаровательную икону середины XIX века как «Поставление мощей Митрофана Воронежского в городском соборе 7 августа 1832 года», где собственно иконописное изображение незаметным для нас образом превращается в настоящую картину. Столь же замечателен небольшой образ праведного Симеона Верхотурского: желая указать, что святой добывал пропитание исключительно собственными трудами, иконописец добавочно к основному изображению Симеона в рост на фоне сибирской ели представил его вторично за ловлей рыбы. Составители выставки сочли целесообразным показать около трех десятков икон в серебряных и эмалевых окладах, датируемых XVII, XVIII, XIX и XX веками. Сохраняя главные черты иконописного изображения, такие оклады превращают святой образ в образец ювелирного мастерства. Иконы в серебряных и золоченых ризах широко использовались в церковном и домашнем обиходе. И чем богаче был заказанный оклад на икону, тем больше почета выпадало на долю добродетельного жертвователя или настоятеля храма. Не приходится говорить о том, что образа в домашних божницах редко оставались без металлического, иной раз драгоценнейшего убора.

Испанская выставка показала настоящую неисчерпаемость частных коллекций. Уже на предварительном этапе ее устройства обнаружилось, что отдельные коллекционеры обладают не только высокохудожественными, но и весьма древними иконами. Иначе как открытием нельзя было назвать присутствие на выставке иконы великолепной сохранности «Огненное восхождение Илии пророка на небо», датирующейся около 1500 года и вывезенной еще в 1960-х годах из Архангельской области. Это памятник новгородского искусства либо новгородского Севера, однако никаких специфических признаков «северных писем» здесь нет. Зато все говорит именно о позднем Новгороде, и отныне вряд ли какой очерк о древнерусской живописи обойдется без упоминания и воспроизведения новонайденного шедевра. Еще один редкостный по качеству памятник — фрагмент монументального образа «Иоанн Предтеча



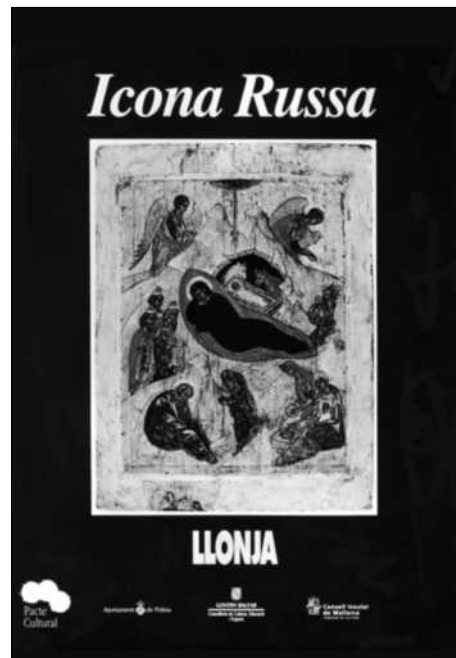
Экспозиция икон в мастерской художника Ильи Глазунова в Москве. Развеска повторяет характерный образец расположения вещей в частных собраниях, где не соблюдаются принципы хронологии или художественной школы. Все иконы здесь «самоценны» и каждая из них говорит только за себя. Стильность интерьера усилена за счет художественной мебели начала XX века из Абрамцевской мастерской. И.С. Глазунов стал собирать иконы еще в 1950-х годах и достиг выдающихся результатов. Коллекция долгое время не выставлялась и не публиковалась, так что практически была неизвестна публике. Только с окончанием строительства здания частного музея на Волхонке в Москве (2004) она обрела, наконец, вид настоящего музейного собрания, доступного для обозрения всеми желающими



Обложка каталога первой заграничной выставки икон из русских частных собраний. Выставка состоялась в 1988 году: в июне – в Хельсинки, в июле – в Копенгагене и в августе–сентябре – в Осло. Устроителями были С.В. Ямщиков и Российский Фонд культуры. Экспонировалось 55 икон, преимущественно из коллекций Н.А. и С.Н. Воробьевых (16 икон), А.В. Матвеевой и В.К. Тюлина (19 икон), А.А. Кочеткова и И.В. Антыпко (6 икон) и Н.И. Кормашова (5 икон)



В Свете Горнем. Выставка произведений древнерусского искусства и современной иконописи. Москва, февраль 2003. [Каталог]. Сост. А.В. Ренжин, Ю.А. Малофеев. Москва, 2003. Выставка состоялась в галерее «Новый Эрмитаж» на Спиридоновке, организаторами явились Московский клуб коллекционеров изобразительного искусства, галерея «Новый Эрмитаж» и иконописная мастерская «Канон». Участие в выставке приняли 12 коллекционеров, которыми было представлено около 100 произведений от XV до конца XX века. Небезынтересно, что место проведения выставки состоялось в галерее, находящейся рядом с известным особняком С.П. Рябушинского у Никитских ворот в Москве, где когда-то, сто лет назад, начиналась история одной из самых громких частных коллекций древних икон. Выставка в «Новом Эрмитаже» имела чрезвычайный успех и по этой причине экспонировалась больше времени, чем планировали ее организаторы. Почти все представленные здесь иконы выставлялись впервые. Сенсацией были новгородская икона Иакова Перского XV века, «Преподобный Герасим со львом на Иордане» и «Ангел, ведущий отрока Иоанна Предтечу в пустыню» XVIII века, «Явление креста в Иерусалиме» XIX века и несколько чудесных изображений Серафима Саровского, прославленного в 1903 году



Обложка каталога выставки икон из московских частных собраний на Майорке (Балеарские острова, Испания) в 1994 году. Организатором выставки была редакция журнала «Наше наследие», каталог составлен Г.И. Вздорновым и Б.Н. Дудочкиным. На выставке было представлено 142 иконы, 6 произведений прикладного искусства, один рисунок и одна гравюра: всего 150 вещей из 22 московских частных коллекций. Выставка имела большой успех. Каталог издан на каталонском и испанском языках. Подготовленный тогда же полный аннотированный каталог не был опубликован и остался в архиве авторов

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Государственная
Третьяковская галерея
*Приглашают Вас
на открытие выставки*

**И ПО ПЛОДАМ
УЗНАЕТСЯ
ДРЕВО**

РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ
XV – XX ВЕКОВ
ИЗ СОБРАНИЯ
ВИКТОРА
БОНДАРЕНКО

*Вернисаж состоится
18 марта 2003 года в 16 часов
в ИНЖЕНЕРНОМ КОРПУСЕ
Государственной
Третьяковской галереи
ПО АДРЕСУ:
Лаврушинский пер., 12*

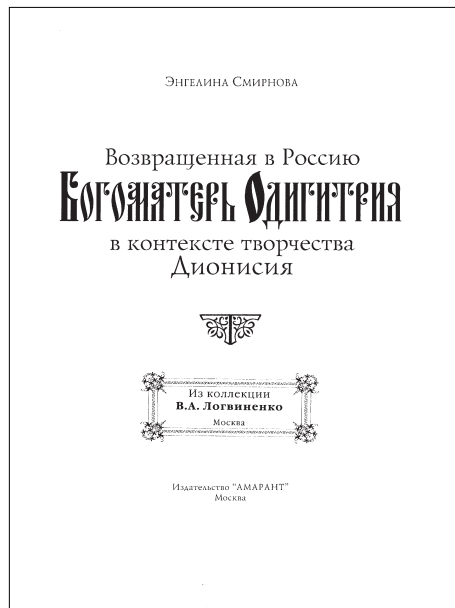
Пригласительный билет на выставку русских икон XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко в Третьяковской галерее в Москве. 18 марта 2003 года

Виктор Александрович Бондаренко – предприниматель и коллекционер. В течение пяти лет собрал более ста русских икон XIV–XX веков, привлек к изучению и изданию своей коллекции лучших современных ученых и музейных работников. Экспонировал собрание в 2003 году в Третьяковской галерее и опубликовал фундаментальный каталог выставки, куда вошло около семидесяти лучших произведений. Выставка в галерее была сенсацией в музейной жизни Москвы и возбудила живейший интерес к древнерусскому искусству и частному коллекционированию произведений искусства на рубеже XX–XXI веков



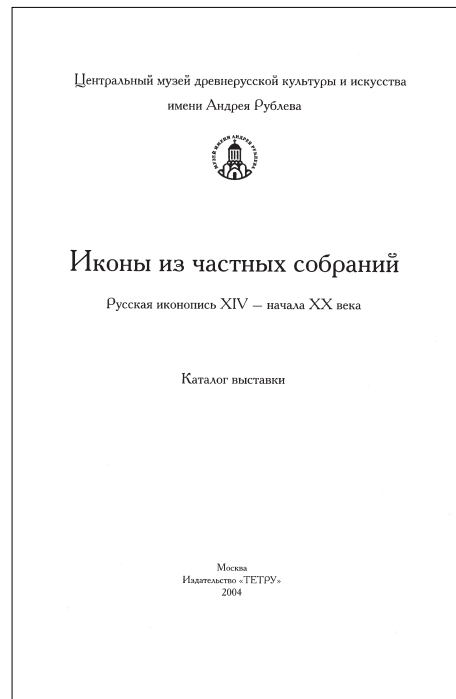


Вестник Музея «Невьянская икона», вып. 1. Екатеринбург, 2002. Периодическое издание частного музея Е.В. Ройзмана в Екатеринбурге, где собрано около 600 невьянских икон XVIII–XX веков. Старообрядческая художественная культура Урала получила всероссийскую известность с 1997 года, когда в Екатеринбурге состоялась большая выставка невьянских икон и была издана первая монография об этих иконах, финансировавшаяся Е.В. Ройзманом. Немногим позже в Екатеринбурге вышла еще одна книга на сходную тему «Уральская икона» (1998), в иллюстративной части которой представлено немало невьянских икон из собрания Е.В. Ройзмана. В «Вестнике» опубликованы статья об истории названного собрания, каталог подписных и датированных икон из коллекции Музея «Невьянская икона» и другие материалы по старообрядческой тематике



На юбилейной выставке в 2002 году, посвященной Дионисию и созданной им росписи собора Рождества Богородицы в Ферапонтском монастыре (1502), всеобщий интерес возбуждала большая икона Богоматери Одигитрии из частной коллекции. Икона известна давно, выставлялась в 1988 году в Париже, переменяла трех или даже четырех владельцев в Голландии, Германии и Англии, но произошло чудо – она вернулась в Россию, откуда была вывезена в 1970-х годах, и обрела теперь пристанище в собрании В.А. Логвиненко в Москве. К выставке в Третьяковской галерее владельцем изданы две книжки об иконе, одна из которых написана Э.С. Смирновой, а другая А.Н. Овчинниковым. Изданию предпослано специально написанное обращение святейшего патриарха Московского и всея Руси Алексия II

Каталог выставки икон из частных собраний, состоявшейся в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в сентябре-ноябре 2004 года. На выставке, организованной А.Д. Липницким, были представлены 145 икон из тридцати трех личных собраний, преимущественно московских. Единичными экспонатами в выставке принимали участие два коллекционера из Ярославля и Рыбинска. В экс-

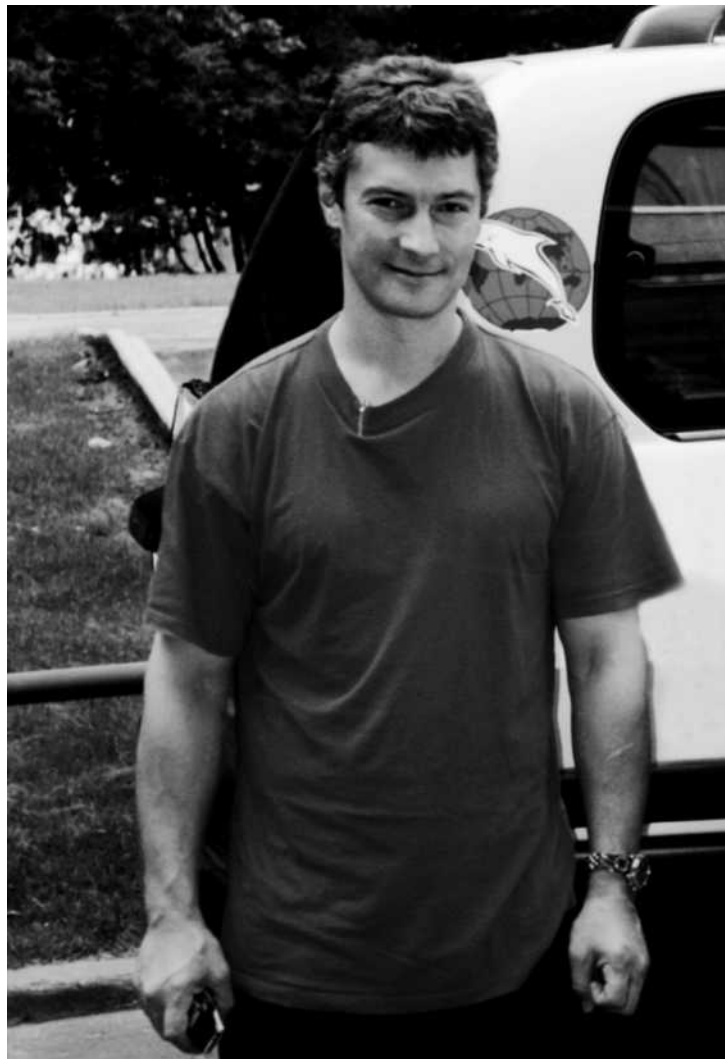


позиции и каталоге иконы распределялись по собирателям, что создавало некоторую сумятицу в восприятии вещей и лишило выставку художественной цельности. Качество многих произведений оставляло желать лучшего, поскольку организационный комитет поставил перед собою задачу во что бы то ни стало показать только такие иконы, которые ранее не были известны публике. Выделялись, по существу, лишь ранние иконы из собраний А.В. Логвиненко и С.Н. Воробьева и поздние иконы и скульптура из собрания В.М. Момота. Каждому «личному» разделу каталога предпосланы краткие статьи собирателей, рассказывающих об истоках возникновения их коллекций. Достойно сожаления, что на выставке отсутствовали произведения из трех самых значительных иконных собраний в Москве: А.Б. Матвеевой, И.С. Глазунова и В.Н. Алексеева, а также из частного Музея невьянской иконы Е.В. Ройзмана в Екатеринбурге. Авторы вводной статьи к каталогу не упоминают также о двух наиболее представительных выставках икон из частных коллекций, которые состоялись после первой подобной выставки в Рублевском музее в 1974 году: о выставке на Майорке в 1994 году и о выставке в московской галерее «Новый Эрмитаж» в 2003 году (на первой экспонировалось 150 произведений, а на второй – более 100)

в пустыне» третьей четверти XVII столетия. Речь идет о произведении ярославской живописи, причем одного из ведущих иконописцев, в заказах на искусство которого соревновались богатые ярославские купцы и купеческие объединения. Одухотворенный лик Предтечи, нежные переливы светло-зеленого и розового тонов, великолепная отделка золотом и высочайшее мастерство живописи в целом находят себе параллели в творчестве Федора Зубова, работавшего в 60–80-х годах XVII века. Зубов, как известно, написал несколько крупных икон Предтечи, причем в его искусстве этот образ нашел себе наиболее выразительное воплощение.

Частные собрания икон таят в себе немало неожиданностей. Кто бы мог, например, подумать, что в одной из таких коллекций находится подписная и точно датированная икона Богоматери Казанской кисти Симона Ушакова! Это одно из самых ранних произведений Ушакова, относящееся к 1659 году. Подписные и датированные иконы вообще исчисляются десятками (что характерно для поздней иконописи) и они дают твердые точки опоры при определении сходных по стилю, но никак не документированных памятников. Даже краткий перечень подписных икон указывает на широкий диапазон экспонировавшихся в Пальме икон: тут и Москва, и Петербург, и Палех, и Кинешма, и Афон. Равным образом здесь были представлены официально-православные и старообрядческие мастерские, продукция массового и индивидуального производства. К выполненным на заказ образам принадлежит, вероятно, нарядная икона, известная под названием «Неделя всех святых» начала XVIII века с портретными изображениями множества восточных, болгарских, сербских и русских святых.

Не может не вызывать удивления обилие частных иконных собраний в Москве. Древняя столица России никогда не отказывалась от наследственно доставшихся ей церковных сокровищ. В их числе и множество домашних образов. Но в основном подобные коллекции образовались в недавнее время, и частично вещи из одного собрания до сих пор перемещаются в другое. Идет оживленный обмен художественными ценностями, приращение собраний новыми покупками. Существует специфический рынок икон и других ценностей церковного происхождения. Так было и раньше, но мы знаем, что лишь очень немногие коллекции выдерживают в конечном счете испытание временем и приобретают национальное значение. Опыт показывает, что лучшие собрания рано или поздно поступят в государственные музеи, так как для коллекционера, озабоченного дальнейшей судьбой собранных им предметов, нет ничего лучшего, чем передача или продажа своих произведений в надежное музейное хранилище. Созданный в Москве Музей частных коллекций несомненно будет стимулировать



Евгений Вадимович Ройзман – общественный деятель, предприниматель, поэт, издатель, спортсмен, организатор Благотворительного фонда «Город без наркотиков», депутат Государственной Думы (2003–2006). Собрал большую коллекцию невянских икон XVIII–XX веков, в 1998 году открыл общедоступный частный музей «Невянская икона» в Екатеринбурге. Создатель еще одного частного музея в том же городе – Музея художников Екатеринбурга. С Ройзмана и его изданий началась популярность невянской и уральской иконописи. В 2005 году музеи в Феррапонтове, Ярославле и Москве экспонировали около пятидесяти лучших невянских икон из коллекции Е.В. Ройзмана



В Музее «Невьянская икона» в Екатеринбурге. Слева направо: художник Миша Шаевич Брусиловский, Г.И. Вздорнов, реставратор Александр Павлович Яблочкин и основатель Музея Евгений Вадимович Ройзман. Екатеринбург, 2001

экспозиции в национальных музеях. В числе наиболее значительных собраний нового поколения коллекционеров икон – московские собрания В.А. Логвиненко, В.А. Бондаренко, А.В. Новикова, К.В. Воронина, В.Н. Алексеева, М.Ю. Абрамова и особняком стоящее собрание Е.В. Ройзмана (Екатеринбург). Каждая из этих новых коллекций обладает своими характерными чертами: в коллекции В.А. Логвиненко (количественно весьма небольшой) преобладают произведения XII–XV веков и в их числе сравнительно недавно найденное монументальное изображение Спаса Нерукотворного ростовской школы (конец XIV века) и «Богоматерь Одигитрия» круга Дионисия (около 1500). В.А. Бондаренко поставил себе задачу собрать иконы XV–XIX веков исключительно по их качественному признаку и достиг почти невероятного: это настоящий музей русской художественной старины. Нам мало известны собрания К.В. Воронина, А.В. Новикова и В.Н. Алексеева, где преобладают иконы XVI–XVII веков. Зато мы имеем четкое представление о коллекции Е.В. Ройзмана, собравшего около шестисот (!) икон невьянской иконописной школы и открывшего для демонстрации своих сокровищ специальный музей в Екатеринбурге⁹. За первые пять лет существования музея его посетило около ста пятидесяти тысяч человек, музей имеет собственное периодическое издание, в котором принимают участие ведущие ученые-медиевисты, в планах владельца – открытие филиала музея в Невьянске и, возможно, в новосозданной соборной церкви на месте, где были расстреляны император Николай II и его семья. Благодаря широко поставленному в Екатеринбурге издательскому делу невьянская икона приобрела всеобщую популярность и сделалась предметом специального изучения¹⁰. В 2005 году она впервые вышла за пределы своей исторической родины и была показана на специальных выставках в Ферапонтове, Ярославле и Москве. Несмотря на то, что в музее Е.В. Ройзмана сосредоточены иконы только XVIII–XX веков, собранные по территориальному признаку, они лучше, чем какой-ли-

такой процесс. Но пока подавляющее большинство такого рода собраний находится в частных руках.

Коллекционирование икон стремительно видоизменилось за несколько последних лет. На авансцену вышли собиратели, обладающие средствами для формирования коллекций. В этих коллекциях встречаются вещи, которые нам неизвестны по прежним коллекциям и, тем более, по ранее состоявшимся выставкам. Эти новые собиратели обладают нередко жемчужинами русского иконописного искусства, шедеврами, которые послужили бы украшением постоянной

бо государственный музей, характеризуют старообрядческую художественную культуру горнозаводского Урала.

Я упомянул о старообрядческой культуре, и на ум сама собою пришла еще одна коллекция. Речь идет о собрании икон XVI–XVII веков, принадлежавшем известному московскому старообрядческому деятелю и коллекционеру М.И. Чуванову. Еще при жизни М.И. Чуванов принес в дар Российской Государственной библиотеке ценную коллекцию старопечатных книг, а иконы, которых около ста, по его завещанию поступили в Музей частных коллекций,



созданный при Государственном Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Теперь чувановское собрание икон постоянно экспонируется в залах музея ¹¹. И доживи Михаил Иванович до открытия собственной коллекции в великолепных интерьерах музея на Волхонке, он был бы счастлив, что заботливо выпестованное им иконное собрание обрело, наконец, свой надежный дом в Музее частных коллекций.

Серьезно поставленное коллекционирование редко остается частным делом. Опыт выставочной деятельности 1960–1980-х годов показал, что рано или поздно собирателем овладевает мысль показать предметы своего увлечения другим людям, и публичная выставка – наилучший способ найти единомышленников и разделить свою радость с теми, кому не чужда «бацилла» собирательства, или теми, кто ищет новых открытий на неизведанной территории частных коллекций. На прошедшей в 2002 году в Москве выставке в Третьяковской галерее, посвященной 500-летию фресок Дионисия в Ферапонтове, В.А. Логвиненко представил принадлежащую ему икону Одигитрии ¹², и в этом же году Третьяковская галерея открыла обширную экспозицию икон из коллекции В.А. Бондаренко, причем к открытию последней выставки был издан монументальный каталог, в создании которого принимали участие почти все ведущие специалисты по древнерусской живописи ¹³. Планирует показать свою коллекцию и В.Н. Алексеев, давно и целеустремленно собирающий старую русскую икону. Иными словами, лед тронулся, и мы являемся свидетелями большого общественного дела, инициированного частными коллекционерами.

Небесполезно сказать о еще двух иконных выставках, состоявшихся уже в начале XXI века. Подготовкой одной из них занималась Объединенная иконописная мастерская «Канон», и она в марте 2003 года экспонировалась в московском выставочном зале «Эрмитаж 1». Мастерская не впервые занималась выставочным проектом: в 2000 году она успешно показала свою творческую работу

На фотографии Е.В. Ройзман представлен с хранителем Музея фресок Дионисия в Ферапонтове Михаилом Николаевичем Шаромазовым и автором настоящего издания Г.И. Вздорновым. Екатеринбург, 2002



Музей «Невьянская икона» в Екатеринбурге. Основан и открыт 4 декабря 1998 года как частная коллекция Евгения Вадимовича Ройзмана. В музее собрано около 600 невянских икон XVIII–XX веков, значительная часть которых выставлена в четырех залах музея. Коллекция Е.В. Ройзмана – одно

из наиболее посещаемых культурных учреждений столицы Урала. В 2002 году вышел первый выпуск «Вестника» – сборника трудов сотрудников и друзей музея, а в 2006 году – второй выпуск. Одновременно в 2005 году напечатан альбом невянских икон из коллекции Е.В. Ройзмана. Музей «Невьянская ико-

на» имеет свой филиал в выставочных залах губернаторской резиденции в Екатеринбурге. У входа в музей стоят директор Музея «Невьянская икона» Максим Петрович Боровик и художник-реставратор из Государственного научно-исследовательского института реставрации Александр Павлович Яблоков

на трех специальных выставках за рубежом (Милан, Монако и Монте-Карло). Небольшое количество новых икон представлено и на вновь открытой выставке¹⁴. Но здесь организаторами руководила иная задача: показать около ста нигде ранее не выставывавшихся и никому неизвестных икон из двенадцати московских частных коллекций. Акцент сделан на поздних иконах и редких иконографических сюжетах. Нельзя не признать оригинальности подхода к выставке ее организаторов. Другая выставка, состоявшаяся в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева два года спустя, была задумана в подражание выставке 1974 года. Здесь экспонировались иконы из шестнадцати частных московских собраний, которые ранее также не показывались ни на одной из предыдущих выставок¹⁵. Несмотря на хорошо изданный каталог и на хорошо организованную рекламу, выставка 2005 года не получила, однако, заметного отклика в обществе; поскольку по качеству представленных вещей она намного уступала не только выставке 1974-го, но и выставке 2003 года в галерее «Эрмитаж 1». За исключением пяти-шести древних и интересных произведений (из собраний В.А. Логвиненко, С.Н. Воробьева, В.А. Бондаренко и Момота), она изобиловала скучноватыми, стандартными иконами XVI века, и посетители с облегчением вздыхали, когда переходили в залы, где были показаны иконы и скульптуры XVII–XVIII веков – вещи живые, с очевидным налетом народности и изысканной иконографии.

Именно вторая из названных выставок с очевидностью продемонстрировала, что далеко не всякая икона может вызвать интерес публики или украсить очередную альбом: нужна концепция, жесткий отбор вещей по времени и месту происхождения, а главное – по качеству живописной культуры.

На выставках 2003 и 2005 годов было немало поздних икон, датирующихся XVIII, XIX и даже началом XX веков. И это совсем не случайное явление в выставочном деле. Поздняя икона все чаще и чаще становится предметом глубокого изучения, в ней справедливо видят одно из художественных явлений в развитии русского искусства в новое время¹⁶. Оно охватывает деятельность и Академии художеств, и столичных мастерских, и многочисленных провинциальных российских иконописцев – вплоть до уездных и сельских иконописных заведений. На nive последних икона нередко превращалась в картину, сюжет обрастал подробностями бытового характера, иконографический образ приобретал черты наивного искусства и даже лубка. Тут давала о себе знать низовая культура, произрастающая на почве самодельного творчества. Но и провинциальные иконописцы достигали в лучшие времена высот технического и живописного мастерства. Палех, Мстера и Невьянск свидетельствуют о неиссякаемом роднике народных творческих сил. И тут любознательный посетитель найдет немало выразительных и по-своему занимательных произведений, способных приобщить к благородному делу коллекционирования новые поколения собирателей.

Министерство культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Российской Федерации
Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева
Музей "Невьянская икона" (частное собрание Евгения Ройзмана)
г. Екатеринбург



Приглашают Вас на открытие выставки

Невьянская икона

Уральская горнозаводская иконопись
XVIII - XIX веков

6 марта 2006 года в 15 часов

по адресу: Андроньевская площадь, 10

Пригласительный билет

Пригласительный билет на открытие выставки «Невьянская икона» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве. 6 марта 2006 года. Подобно основной экспозиции в Екатеринбурге выставка в Москве имела такую же плотную развеску, что определяется небольшими размерами основной части произведений. Музей имеет свое «лицо», о его привлекательности свидетельствуют впечатляющие цифры посещаемости: за пять лет существования Музея невьянские иконы посмотрело более 150 тысяч человек

- 1 Каталог отсутствовал. Общий перечень представленных на выставке икон дан в пригласительном билете, оформленном Т.В. Мавриной. Вскоре после выставки вышла книжечка о северных письмах М.А. Реформатской, куда вошли, в частности, и экспонаты этой выставки. См.: *Реформатская М.А. Северные письма*. М., 1968.
- 2 Одна из немногих коллекций, история и состав которой получили известность. См.: *Mawrina T., Kuzmin N. Frühe russische Ikonen*. Leipzig, 1978; *Маврина Т.А. Наша коллекция. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1979. Л., 1980, с. 391–407.*
- 3 См.: *Древнерусская живопись. Новые открытия. Альбом*. Сост. С.В. Ямщиков. М., 1965, табл. 6, 7.
- 4 *Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний)*. Каталог выставки [в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева]. Сост. А. Логинова. М., 1975.
- 5 Формирование этого собрания изложено в кн.: *Костаки Г.Д. Мой авангард. Воспоминания коллекционера*. М., 1993, с. 88–89.
- 6 *Pyhat kuvat. Heliga Bilder: Sacred Images. Treasures of Russian Iconic Art from the 14th to the 18th Century*. Helsinki–Copenhagen–Oslo, 1988. Ed. A. Loginova, S. Jamshikov. [Helsinki], 1988.
- 7 *Воробьев Н.А. Поговорим о коллекционерах. – Памятники Отечества, 1985, № 2 (12), с. 131–134.*
- 8 *Icona Russa. Llonja, maig – juny 1994. En collaboracio de G. Vzdornov y B. Dudochkin. Palma de Mallorca, 1994.*
- 9 См.: *Ройзман Е.В. Как это было. – Вестник Музея «Невьянская икона», вып. I. Екатеринбург, 2002, с. 12–17; Боровик М.П., Ройзман Е.В. Подписные и датированные иконы в собрании Музея «Невьянская икона». – Там же, с. 18–31; Музей невьянской иконы. Альбом. Сост. Е.В. Ройзман и М.П. Боровик. Екатеринбург, 2005.*
- 10 *Гольнец Г.В., Байдин В.И., Гончарова Н.А., Губкин О.П. Невьянская икона*. Екатеринбург, изд. Е.В. Ройзмана, 1997; *Гончаров Ю.А., Гончарова Н.А., Губкин О.П. Казаринова Н.В., Руднева Т.А. Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX века*. Екатеринбург, 1998 (наряду с произведениями из государственных музеев в каталог включены иконы из семи именных и нескольких анонимных частных коллекций в Екатеринбург и Челябинске).
- 11 *Логинова А. Коллекция коллекций. – Наше наследие, 41, 1997, с. 8, 10.*
- 12 Гос. Третьяковская галерея. Дионисий «живописец пресловуший». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002, с. 95–97, каталог № 5; *Смирнова Э.С. Возвращенная в Россию «Богоматерь Одигитрия» в контексте творчества Дионисия. Из коллекции В.А. Логвиненко*. М., 2002; *Овчинников А. Икона Дионисия «Богоматерь Одигитрия». Конец XV века. Из коллекции В.А. Логвиненко*. М., 2002.
- 13 «...И по плодам своим узнается древо». Русские иконы XV–XX веков из собрания В.А. Бондаренко. Каталог выставки [в Государственной Третьяковской галерее]. М., 2002.
- 14 В свете Горнем. Выставка произведений древнерусского искусства и современной иконописи из частных собраний. Сост. А.В. Ренжин, Ю.А. Малофеев. М., 2003.
- 15 Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV – начала XX в. Каталог выставки. Сост. Н.И. Комашко. М., 2004.
- 16 *Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*. М., 1995; *Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. Сборник статей*. Сост. М.М. Красилин. М., 2001.

ЧАСТЬ IV

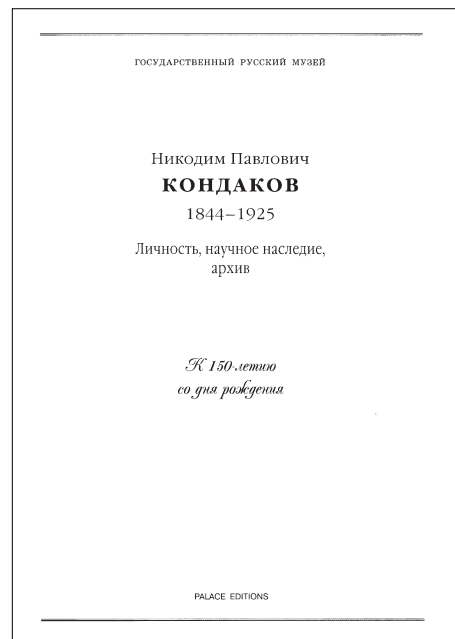
ЭТЮДЫ ОБ УЧЕНЫХ

НИКОДИМ ПАВЛОВИЧ КОНДАКОВ

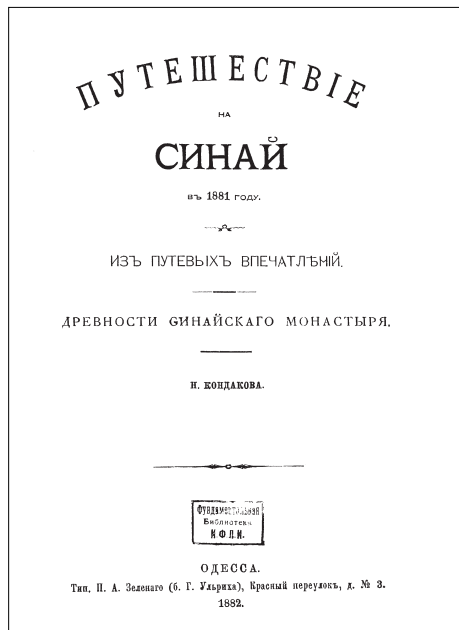
В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ВИЗАНТИНИСТИКИ

Жизнь Никодима Павловича Кондакова (1844–1925) пришлось на эпоху, когда гуманитарная наука в России находилась в стадии становления и лишь немногие ее отрасли, такие, как история и филология, пользовались относительно прочной государственной поддержкой. Говоря об их официальном признании, мы имеем в виду то, что обе эти дисциплины входили в систему университетского преподавания, а позже они стали предметом специального изучения и в Российской Академии наук. Но Н.П. Кондаков не «чистый» историк, а историк искусства и не искусства вообще, а для XIX века совершенно экзотического его раздела – византийской живописи и архитектуры и византийского прикладного искусства. Сделать ученую карьеру на столь узком предмете изучения было почти невозможно, но Н.П. Кондакову удалось добиться значительно большего: он самостоятельно выработал новую научную дисциплину и стал одновременно и основателем и наиболее выдающимся представителем византистики, причем с годами его авторитет не только не потускнел, но приобрел международное признание. И совсем не из уважения к возрасту ученого, а благодаря его неустанной и плодотворной деятельности¹.

К жизни Н.П. Кондакова менее всего приложимо понятие счастливой удачи, допускающее случайное стечение обстоятельств. Разумеется, родство семьи Кондаковых с московским митрополитом Филаретом (Дроздовым) открывало молодому ученому доступ к церковным сокровищам не только Москвы и Петербурга, но и всей России. Его тесное сотрудничество в Комитете попечительства о русской иконописи с личным другом Николая II графом С.Д. Шереметевым давало издательские и прочие преимущества перед другими исследователями старины. Избрание в академики Российской Академии наук обеспечивало такие материальные условия, когда отпадала необходимость работать за кусок хлеба, как это было в юные годы Н.П. Кондакова. Но общественное и высокое ученое положение Н.П. Кондакова достигалось не в одночасье, а в течение долгих лет, заполненных каторжным трудом. Чтение его ранней книги о путешествии на Синай (1881) вызывает содрогание на тех страницах, где он описывает плавание от Суэца до западного побережья Аравии – плавание в каюте, в буквальном смысле шевелившейся от тысяч бытовых насекомых: при таких ужасающих условиях добывались научные материалы для исследований тридцатилетнего Н.П. Кондакова. Его личный опыт учит нас, ученых иной эпохи, честному служению избранному делу, без которого все,

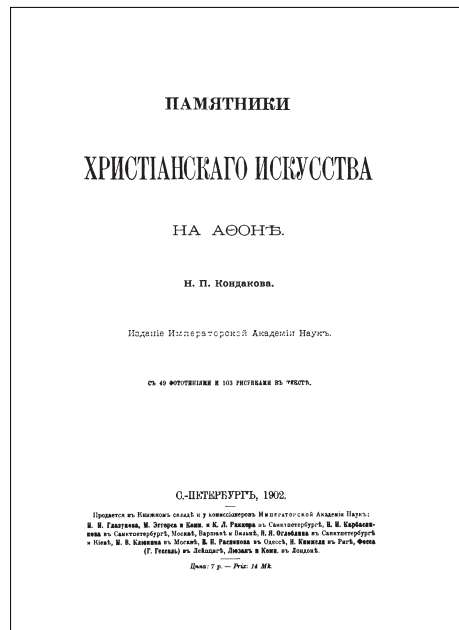


Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки в Государственном Русском музее. Санкт-Петербург, Palace Editions, 2001. В ноябре 1994 года состоялась выставка, приуроченная к 150-летию со дня рождения Н.П. Кондакова. Тогда же была проведена конференция, посвященная юбилейной дате. Одновременно была издана книга о Н.П. Кондакове, подытожившая нынешнее состояние знаний о нем и отчасти его эпохе. Особую ценность представляют «Материалы к биографии Н.П. Кондакова», подготовленные И.В. Тункиной, и статья И.В. Сосновцевой «Н.П. Кондаков и иконописные школы Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи»

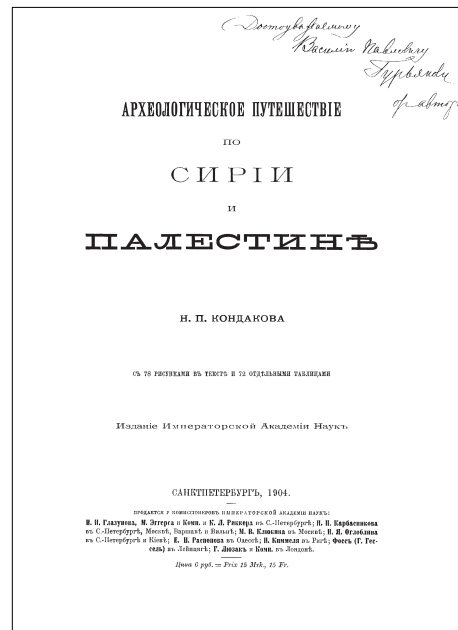


Н.П. Кондаков. Путешествие на Синай в 1871 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882

Н.П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург, издание имп. Академии наук, 1902. Книга вышла с посвящением президенту Академии наук великому князю Константину Константиновичу (на втором титульном листе). Издание явилось своего рода пространнейшим отчетом об экспедиции на Афон в 1898 году. Ни официальная причина посылки Н.П. Кондакова на Афон, ни обстоятельства работы на Святой Горе, ни персональный состав экспедиции в издании не сообщаются. По свидетельству других источников нам, однако, известно, что в экспедиции принимали участие Д.В. Айналов, Н.Я. Марр, Е.К. Редин, А.С. Хаханов, а также Габриель Милле (Париж). Книга принадлежит к лучшим образцам «археологических путешествий»



Н.П. Кондакова и наряду с «Македонией», изданной несколькими годами позже, является многоплановым исследованием византийских древностей в местности, всегда привлекавшей не только ученых, но и политиков. В отношении Афона это было тем более актуально, что внешне-политическое ведомство царской России давно вынашивало планы русификации Афона и его нахождения под протекторатом Российской империи. В издании подробнейшим образом рассмотрены архитектура и стенная живопись афонских монастырей, иконопись, церковная утварь, шитье и миниатюры в рукописях с многочисленными, как всегда у Н.П. Кондакова, экскурсами в историю аналогичных памятников, находившихся вне Афона, прежде всего в России. Как и во времена Василия Григоровича-Барского, монахи делали все возможное, чтобы затруднить ознакомление русской экспедиции с древностями Святой Горы. Тем не менее были осмотрены 18 монастырей и Свято-Андреевский скит. Неизученными остались Каракалл и Филофей. Массою сведений и наблюдений, сообщаемых Н.П. Кондаковым в «Памятниках христианского искусства на Афоне», эта книга входит в золотой фонд мировой «афонистики». 49 фототипических таблиц и 103 воспроизведения в тексте обогащают текстовую часть книги «изображениями» Афона и его старины. В 2004 году книга Н.П. Кондакова об Афоне была факсимильно воспроизведена издательством «Индрик» (Москва)



Н.П. Кондаков. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Санкт-Петербург, изд. имп. Академии наук, 1904. Титульный лист. С дарственной надписью: «Достоуважаемому Василию Павловичу Гурьянову от автора». Экспедиция Н.П. Кондакова финансировалась имп. Православным Палестинским обществом и состоялась осенью и зимой в 1891–1892 годах в составе Н.П. Кондакова, А.А. Олесницкого, Я.И. Смирнова, фотографа И.Ф. Барщевского и художников А.Д. Кившенко и Н.А. Околовича. Как и все другие издания путешествий Н.П. Кондакова, книга о Сирии и Палестине насыщена массой новонайденного материала и суждениями о характере искусства и архитектуры христианского Востока

даже, может показаться, легко достижимые цели останутся пустым звуком и бесплодным мечтанием. При крайней разбросанности византийских памятников по музеям Старого и Нового Света, а также Ближнего Востока представляется все же совершенно невероятной исследовательская практика чисто кабинетного характера с изучением искусства по альбомам, статьям, каталогам и монографиям, опубликованным другими учеными. Ничего кроме субъективных суждений и вымыслов такая работа не даст. Личное ознакомление с вещами в какой-то мере ограждает ученого от безудержных фантазий и словесного сора, поскольку мысль поневоле фокусируется на зрительных впечатлениях, в том числе и на материальных (неизобразительных) признаках произведения искусства. Вот почему трудоемкая и сопряженная с разного рода лишениями и неприятностями выездная работа представляется наиболее желательной формой общения с предметом исследования.

Именно такой путь был выбран Н.П. Кондаковым в качестве средства ознакомления научной общественности с результатами своих исследований. Едва ли не ежегодно он собирался в дорогу, и все лучшие кондаковские работы являются не чем иным как капитальными отчетами о путешествиях: на Синай и Афон, в Сирию и Палестину, в Константинополь, на Балканы, в классические страны Европы, по русским столичным и провинциальным городам и монастырям. Сытое, благополучное, глухое к окружающей действительности существование было до такой степени чуждо натуре Н.П. Кондакова, что он скорее умер бы, но не оставил своего ежедневного труда и ежегодного конного или вагонного ученого путешествия.

Н.П. Кондаков прожил долгую жизнь: он скончался в возрасте восьмидесяти лет, а его научное творчество охватывает — с момента первых публикаций в 1866 году — без малого шесть десятилетий. Учитывая необыкновенную работоспособность, жажду находить и издавать сотни и тысячи памятников археологии, истории и искусства, кажется на удивление небольшим общее количество печатных трудов ученого: не считая двух фундаментальных посмертно изданных работ о русской иконе и искусстве народов Востока, это около ста публикаций! Средняя цифра для списка статей не совсем ленивого современного доктора наук. Но стоит припомнить, что именно Н.П. Кондаков напечатал в течение указанного шестидесятилетнего срока, как ясно обозначится гений нашего соотечественника. Основу списка его работ образуют фундаментальные монографии, в которых разработаны не только специальные темы, но и широко затронуты многие общие вопросы истории византийского искусства. Как правило, за предмет исследования берутся крупные историко-геогра-



Никодим Павлович Кондаков в бытность его профессором Новороссийского университета в Одессе (1877–1887). К этому периоду его научной деятельности относятся экспедиция на Синай (1881), издание отчета об этой экспедиции (1882), поездка в Константинополь (1884) и публикация монографии «Византийские церкви и памятники Константинополя» (1887), выход на русском и французском языках книги «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (Одесса, 1876; Paris, 1886). Снимок сделан во Флоренции в 1882 году

МАКЕДОНИЯ.

АРХЕОЛОГИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ.

Н. П. Кондакова.

СЪ 12 ТАБЛИЦАМИ ФОТОГРАФИИ, 1 ЦВЕТНОЮ ИЛЛЮСТРАЦІЮ И 194 РИСУНКАМИ
ИЗ ЧЕРТЕЖИ.

Изданіе Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской
Академіи Наукъ.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Въ 1909, 4 томъ, 31 лл.

Цена 5 руб.; 12 фр.; 50 к.; 11 Мар.

П.П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. Санкт-Петербург, изд. Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, 1909. Титульный лист. Одна из замечательнейших книг ученого. Экспедиция в Македонию была организована по поручению президента Российской Академии наук великого князя Константина Константиновича и состоялась летом 1900 года. В состав командированной группы вошли профессор славистики П.А. Лавров, историк П.Н. Милоков, архитектор П.П. Покрышкин и фотограф Д.К. Крайнев. Возглавлял экспедицию Н.П. Кондаков, перед которым была поставлена задача собрать историко-археологические и филологические материалы, которыми можно было бы воспользоваться при решении политических вопросов, возникавших на Балканах в связи с положением Македонии в составе Турецкой империи и отношением к Македонии соседних с нею славянских стран и национальностей. Поездка была чрезвычайно трудной, поскольку Македония представляла собою в это время еще совсем дикий край с полным бездорожьем, разбойниками и примитивным бытом. Главнейшими пунктами работы участников экспедиции были Фессалоники, Серры, Скопле, Охрид и Битоль. Книга вышла с посвящением великому князю Константину Константиновичу

фические территории, центры своеобразных культур: Синай, Сирия, Палестина, Македония, Грузия, Афон, Россия. Столичная культура Царьграда дополняется, таким образом, творческим наследием ближневосточных, балканских и русских земель, где ключом была художественная жизнь, отстоявшаяся в конечном счете в совсем новые формы искусства и архитектуры восточнохристианского мира. Научная интуиция подсказывала Н.П. Кондакову, что цельное восприятие этой культуры дает в руки исследователя надежное средство ее настоящего понимания. И он никогда не отрывал историю одного региона от истории другого, справедливо утверждая, что художественное явление обладает способностью обнаруживать никак не предсказуемые общие признаки в самых, казалось бы, несходных географических и временных точках. В наше время византистика распалась на десятки обособленных тематических разделов, и мы не припомним ни одной сколько-либо фундаментальной научной работы, основанной на общности всей восточно-христианской культуры.

Византийская и славянская художественная культура Средневековья была в глазах Н.П. Кондакова продолжающейся культурой. Менее всего он был склонен оценивать ее как мертвую, чисто археологическую дисциплину – предмет занятия ученых-медиевистов. Такое понимание прошлого в значительной мере стимулировалось политической ситуацией на Ближнем Востоке и на Балканах во второй половине XIX и в начале XX века. Русско-турецкая война, завершившаяся освобождением южных славян от турецкого владычества, нейтрализация Черного моря, вопрос о проливах, балканские войны начала текущего века и многие другие острые вопросы внешней политики Российской империи не могли не волновать Н.П. Кондакова, так как его научные интересы были сосредоточены как раз в этих географических пунктах. Приведу характерный пример. Путешествие в Македонию в 1900 году было предпринято им по поручению президента Российской Академии наук великого князя Константина Константиновича при очевидной финансовой и организационной поддержке правительства, которое в этом случае воспользовалось Н.П. Кондаковым как ученым прикрытием для политической разведки на Балканах. Да и сам исполнитель этой деликатной миссии в своем изданном отчете о командировке не скрывал политического аспекта экспедиции, целью которой было добывание «таких научных историко-археологических и филологических оснований, которыми можно было бы воспользоваться в будущем при постановке крупного политического вопроса, образуемого как современным положением Македонии в Турецкой империи, так и отношениями к ней и ее племенному составу соседних стран и национальностей Балканского полуострова»².

Македония, три части которой оказались позже на территориях Греции, Болгарии и Сербии, с давних пор служила предметом политических притязаний разных стран, и любопытно, что при выяснении этнической принадлежности македонских славян Н.П. Кондаков пришел к твердому убеждению в их древнеболгарском происхождении. Учитывая взрывоопасную ситуацию на Балканах, такой вывод не мог лишней раз не накалить отношений как между славянами, так и между Турцией и Австрией, чьи интересы на Балканах были в указанное время определяющими. Ученые общества в Македонии и ее предста-

ИЗВѢСТІЯ

ВЫСОЧАЙШЕ УЧРЕЖДЕННАГО КОМИТЕТА

ПОПЕЧИТЕЛЬСТВА

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

—
ВЫПУСКЪ II.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Министерства Внутреннихъ Дѣлъ.
1903.

Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи, вып. II. С.-Петербург, 1903.

Иконописный сборник, вып I. Издание высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. С.-Петербург, 1907

Комитет попечительства о русской иконописи был учрежден в 1900 году по инициативе академика Н.П. Кондакова и графа С.Д. Шереметева. Задача его состояла в поддержке профессионального иконописания и тем самым противостоянии дешевой фабричной иконе и «самоделкам», во множестве возникавшим в русской провинциальной среде. Комитетом были созданы учебные иконописные мастерские в Холуе, Палехе и Мстере во Владимирской губернии и в селе Борисовка Курской губернии. Значительную роль в организации мастерских сыграл В.Т. Георгиевский. Деятельность Комитета зафиксирована в двух сериях его изданий: в «Известиях» и «Иконописных сборниках». Не ограничиваясь чисто служебными документами, Комитет широко публиковал исследования о русской и греческой живописи. Так, в 1-м выпуске «Иконописного сборника» был издан капитальный очерк Л.Д. Никольского об афонской стеной живописи и статья Д.К. Тренева «Сохранение памятников древнерусской иконописи». На средства Комитета были изданы также монография В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» (1911), его же



ИКОНОПИСНЫЙ СБОРНИКЪ.

Вып. I.

ИЗДАНИЕ ВЫСОЧАЙШЕ УЧРЕЖДЕННАГО КОМИТЕТА
ПОПЕЧИТЕЛЬСТВА
О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

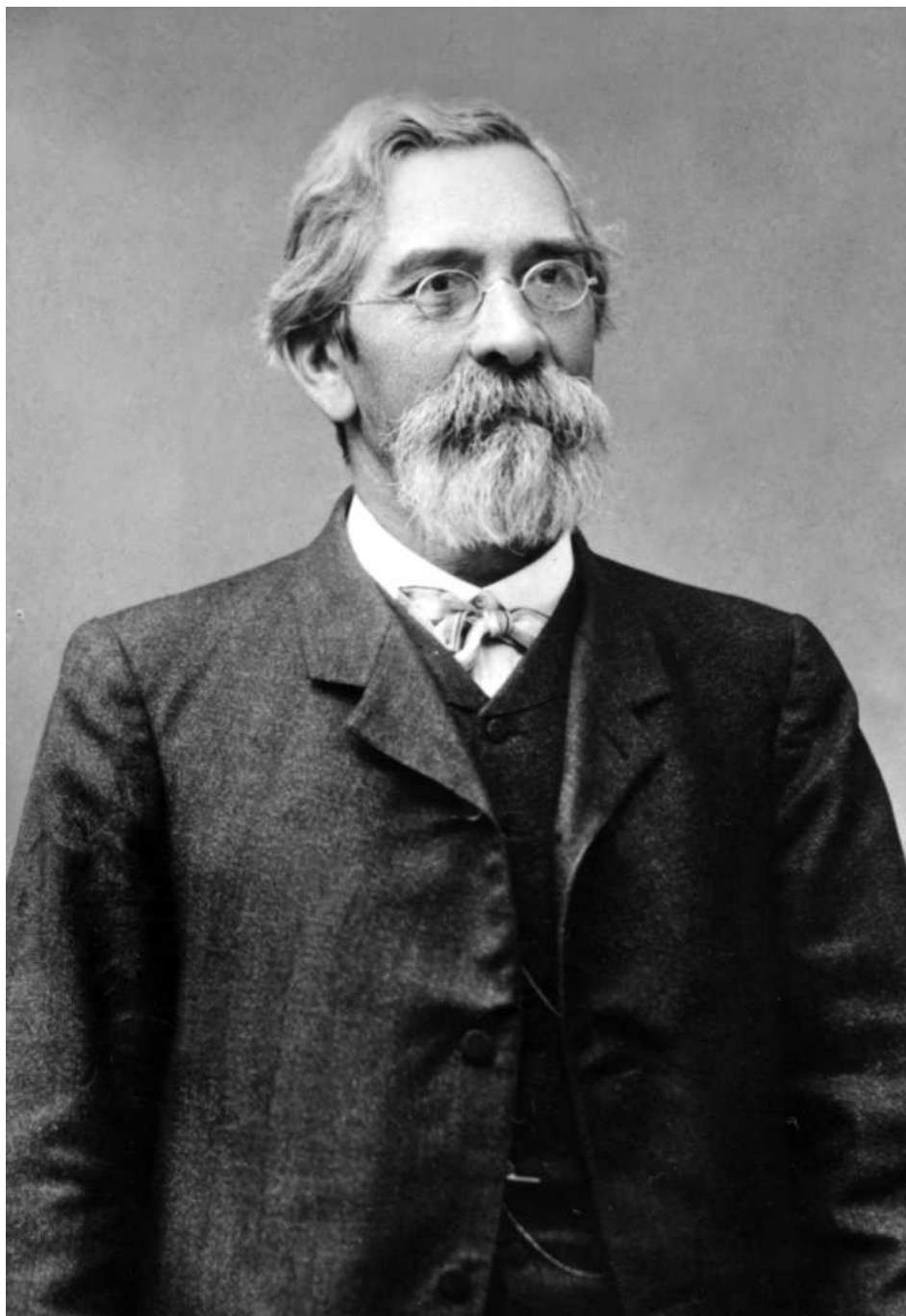
Съ рисунками въ текстѣ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, Звенигородская, 11.
1907.

альбом «Фрески Панселина в Протате на Афоне» (1913) и монументальный альбом «Иконописного подлинника» Н.П. Кондакова, посвященный иконографии Иисуса Христа (1907).

Комитет пользовался личной поддержкой императора, что давало ему немалые преимущества перед другими подобного рода учреждениями. За пятнадцать лет существования Комитета (до начала Первой мировой войны) оказалось невозможным

переломить ситуацию, сложившуюся в сфере производства и торговли иконами, и ученая деятельность Комитета возобладала над практической работой в столицах и на местах. Не будь Комитета, неизвестной осталась бы судьба монографии В.Т. Георгиевского о фресках Ферапонтова и других широко задуманных изданий. За все годы деятельности Комитета вышло пять выпусков «Известий» и четыре книги «Иконописного сборника»



Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). Петербург, 1914. Снимок сделан в период наивысшей научной зрелости Н.П. Кондакова: в этот год вышла его двухтомная монография «Иконография Богоматери» и вчерне была обдумана его будущая книга о русской иконе в

ее историческом развитии. «Русская икона» была заказана Н.П. Кондакову семьей Михаила Ивановича Терещенко. Основной текст был написан Кондаковым в 1913–1917 годах. Эта монументальная книга вышла посмертно в Праге в 1928–1933 годах

ИКОНОГРАФИЯ БОГОМАТЕРИ.

Н. П. Кондакова.

Томъ I.

240 рисунковъ въ текстѣ и 7 цветныхъ таблицъ.

Издание

Отдѣленія Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Въз. Сер. 4 стр. 19 12

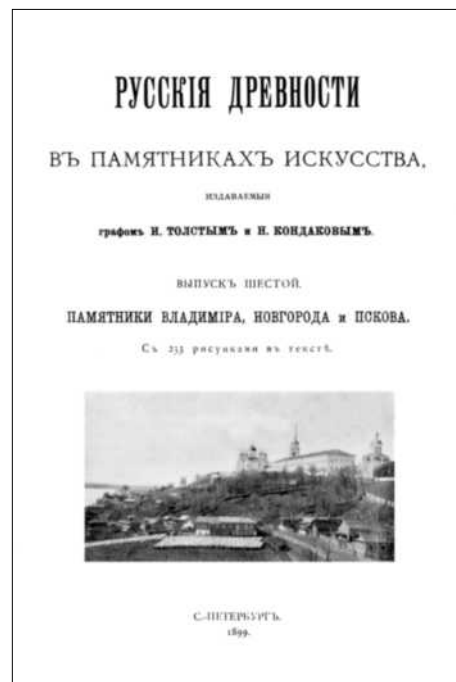
1914.

Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I–II. Санкт-Петербург, издание Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, 1914–1915. Титульный лист первого тома. Последний фундаментальный труд Н.П. Кондакова, изданный им в России и наиболее востребованный в мировой византистике и славистике. Автор поставил сложнейшую научную задачу: проследить формирование и развитие иконографических типов Богородицы с момента их появления до эпохи Возрождения на Западе и до XIX века включительно – в России. Изложение предмета не ограничено только иконографией, а постоянно уклоняется в область художественного стиля. В этом отношении «Иконография Богоматери» Н.П. Кондакова представляет собою вершину его научной методологии. Третий том монографии был посвящен иконографии итальянской Мадонны. В 1924 году рукопись была продана Н.П. Кондаковым Ватикану, и с тех пор о ней прекращаются всякие сведения. «Иконография Богоматери» насыщена колоссальным количеством фактов из области христианской археологии и искусства. Сокращенное издание «Иконографии Богоматери» появилось еще в 1911 году, но с характерным подзаголовком: «Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения». Это своего рода конспект третьего тома широко задуманного исследования

вители в эмиграции незамедлительно назвали Н.П. Кондакова «защитником угнетенных национальностей», и даже спустя четверть века, в 1924 году, намереваясь ехать из Праги в Болгарию, Н.П. Кондаков не без шутки писал С.А. Жебелеву, что ехать ему придется не иначе как через Румынию, так как «Сербия не даст визы»³.

Современная византистика мало связана с политикой и текущей жизнью того или иного народа, находившегося ранее в сфере влияния Византийской империи. Отвлеченно-историческое отношение к действительности давно вытеснило из науки прежние волнения и страсти, так неожиданно дающие о себе знать при чтении статей и книг Н.П. Кондакова и его современников. Какую бы из работ Н.П. Кондакова мы не взяли, мы легко улавливаем пульс современной ему жизни, чутко откликавшейся на самые злободневные события. В этом сказывалась гражданская ответственность ученого, обнаруживающая родство с той чисто русской «совестью», которая ярко окрашивает ученую мысль и художественное творчество наиболее известных русских писателей, художников и ученых: И.С. Аксакова, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.В. Стасова, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого. Политическими соображениями (достаточно, впрочем, консервативными) была продиктована и эмиграция Н.П. Кондакова из России в Болгарию и Чехословакию: он не мог примириться с коммунистическим режимом, душившим всякую самостоятельную инициативу и уже показавшим свою нетерпимость к инакомыслию. В бытность свою в Одессе в 1918–1920 годах Н.П. Кондаков активно сотрудничал с белогвардейскими газетами, и его отъезд в Константинополь вместе с И.А. Буниным был предопределен не прошлой, а как раз этой фазой его жизни.

Если мысленно представить себе всех сколько-либо заметных русских исследователей византийского искусства, истории и культуры, мы вряд ли найдем хотя бы одного ученого, интересы которого были бы сосредоточены только на византийской теме. Их постоянно занимала также и русская тематика. Причина заключается здесь в том, что русские ощущали себя живой ветвью тысячелетнего древа византийской цивилизации: по своей вере, литературе, архитектуре, иконописи, да и во многом другом. Н.П. Кондаков не был исключением и, как никто другой, активно разрабатывал вопросы русского искусства. Далекий от крайностей внешнеполитического ведомства, мечтавшего временами о возвращении проливов и о православном кресте на Софии Константинопольской, он видел свою задачу в разработке исторических связей искусства России с искусством Византийской империи. Воспринимая русское наследие предыдущих эпох как специфический раздел греческого, он, однако, намеренно ставил акцент на его национальной особенности. Пользуясь лексикой Н.П. Кондакова, его главный тезис в этом вопросе звучал так: «искусство византийское, но мастерство русское». Равным образом эта проблематика решалась и в отношении сербского, болгарского и румынского искусства, а также Кавказа, прежде всего, Грузии, куда он совершил путешествие в 1889 году. Патриотическая направленность исследований Н.П. Кондакова в области славянских древностей в целом и русской старины в частности совсем не означает, конечно, сознательного сужения его науки, и он настойчиво стремился пос-



Русские древности в памятниках искусства. Изданы И.И. Толстым и Н.П. Кондаковым, вып. VI. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С.-Петербург, 1899. Титульный лист. «Древности» вышли в шести книгах, из которых только две посвящены собственно русскому искусству (выпуск четвертый – памятникам Киева). Единственная книга Н.П. Кондакова, в которой дан систематический обзор русского художественного наследия, причем исключительно произведений монументального искусства: архитектуры, скульптуры, мозаик, фресок, золотых дверей. Памятники иконописи почти отсутствуют, поскольку их открытие произошло значительно позже. Параллельно с русским изданием появился и его перевод на французский язык



Граф Сергей Дмитриевич Шереметев (1844–1918). Государственный и общественный деятель дореволюционной России, постоянный член Государственного Совета, почетный член Российской Академии наук и Академии художеств. Автор многочисленных изданий, связанных преимущественно с семьями Шереметевых и Вяземских. Наряду с Н.П. Кондаковым был инициатором создания Комитета попечительства о русской иконописи, и при его личном содействии Комитет получил наименование «высочайше учрежденного». Один из богатейших людей царской России, владелец Фонтанного дома в Петербурге и многочисленных имений, представлявших собою настоящую культурно-историческую ценность (Останкино, Кусково, Михайловское). С.Д. Шереметев обладал неограниченными финансовыми возможностями, поддерживал ученую деятельность как официальных учреждений, так и частных лиц. Одной из этих форм общественного служения было его личное участие в работах Комитета попечительства о русской иконописи, а также основанного им совместно с князем П.П. Вяземским Общества любителей древней письменности и искусства (1878). Снимок из Архива Российской Академии наук в Петербурге с дарственной надписью: «Уважаемому Н.П. Кондакову на память о совместной поездке по Вязниковскому уезду, для меня незабвенной. С.Шереметев. Михайловское, 25 июня 1900»

ЛИЦЕВОЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ

Томъ I.

ИКОНОГРАФІЯ ГОСПОДА БОГА И СПАСА НАШЕГО ІИСУСА ХРИСТА

Исторический и Иконографический очеркъ, сочинение академика Н. Кондакова, съ 116 рисунками. Атласъ таблицъ: 14 цвѣтныхъ автотипій, 5 гелиографуръ, 40 фототипій, 84 литографическія таблицы.

Издание ВЫСОЧАЙШЕ учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи.

Цѣна 25 рублей.



1905.

Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. Сочинение академика Н. Кондакова. Санкт-Петербург, издание Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи, 1905. Издание in folio, в папке, с достаточно кратким текстом, но с многочисленными таблицами, исполненными в разных техниках воспроизведения подлинников (всего 143 иллюстрации). Выпуск Подлинника был затеян Комитетом еще в 1902 году.

Лишь незначительная часть иллюстраций представлена в издании в фотографических снимках, а подавляющая часть — в копиях Г.О. Чирикова, М.И. Дикарева, В.П. Гурьянова и А.Я. Тюлина. Поскольку Комитет функционировал под личным патронатом императора, расходы по изданию оплачивало государственное казначейство, и впечатляющий внешний вид книги соответствует высочайшему заказу. В научном плане «Иконография Иисуса Христа» намного уступает позднейшей «Иконографии Богоматери»



Н.П. Кондаков в период устройства первой экспозиции русской живописи в Русском музее имени Александра III. Петербург,

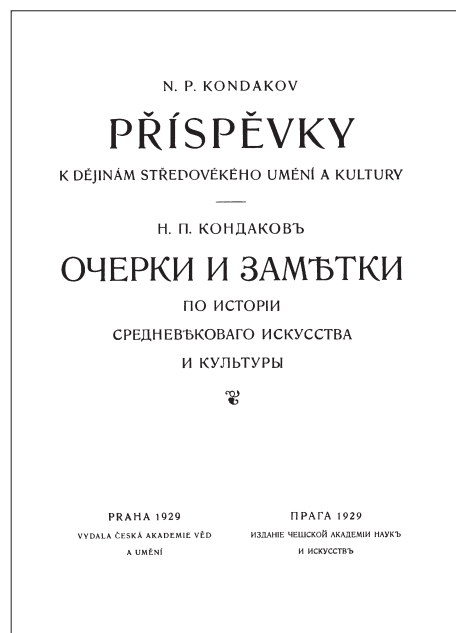
1914. Залы с иконами были оборудованы после поступления в музей коллекции Н.П. Лихачева, для классификации

которой, а также для консультаций при развеске икон в музее были приглашены Н.П. Кондаков и А.И. Соболевский



Н.П. Кондаков в кругу друзей и почитателей. Петроград, 1914. Снимок приурочен к 70-летию ученого. Слева направо: сидят Б.А. Тураев, В.Н. Бенешевич, Г.И. Котов, Д.В. Айналов, М.Я. Капустин, Н.П. Кондаков, С.М. Ростовцева, С.А. Жебелев, М.И. Ростовцев, стоят Г.Ф. Церетели, А.А. Васильев, Б.В. Фармаковский,

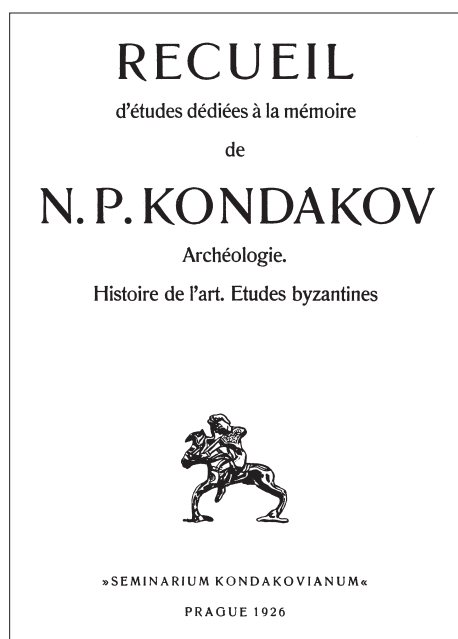
Н.Л. Окунев, В.А. Плотников, Н.А. Смирнов, Я.И. Смирнов, Н.Н. Глубоковский, А.А. Дмитриевский, В.Т. Георгиевский, Ф.И. Покровский и С.Н. Кондаков. Воспроизведено по отпечатку из Архива Института истории искусств в Праге (дар С.Н. Кондакова Семинарию имени Н.П. Кондакова, 4 июня 1930, Прага)



Одновременно с «Русской иконой» была напечатана еще одна фундаментальная книга Н.П. Кондакова: «Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры» (Прага, изд. Чешской Академии наук и искусств, 1929)



Поездка Н.П. Кондакова в Новгород. 9–11 октября 1916. Слева направо стоят К.К. Романов и Г.И. Котов, в центре архиепископ Новгородский Арсений (Стадницкий), восьмой Н.В. Малицкий, девятый Н.П. Кондаков и десятый Н.П. Сычев. Снимок сделан у входа в Антониев монастырь на окраине Новгорода



Сборник статей, посвященных памяти Н.П. Кондакова. Прага, *Seminarium Kondakovianum*, 1926. Международный сборник, в создании которого принимали участие ученые из России, Болгарии, Румынии, Германии, Греции, Франции, Англии, Италии, Испании, Соединенных Штатов Америки и русская научная эмиграция, сосредоточенная прежде всего в Чехословакии. Сборник открывается обширным очерком о жизни и трудах Н.П. Кондакова, написан-

ным Г.В. Вернадским, библиографией Н.П. Кондакова (102 названия) и воспоминаниями В.А. Францева. Издание подготовлено Семинарием имени Н.П. Кондакова – научно-исследовательским институтом, возникшим сразу после его смерти. С 1927 года *Seminarium Kondakovianum* издавал сборники статей (до 1940 года вышло одиннадцать книг) и серию *Zωγραφικά* (вышли четыре монографии, одна из которых – о Богородице Владимирской с текстом А.И. Анисимова)

Н. П. КОНДАКОВЪ

РУССКАЯ ИКОНА

III

ТЕКСТЪ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1 9 3 1

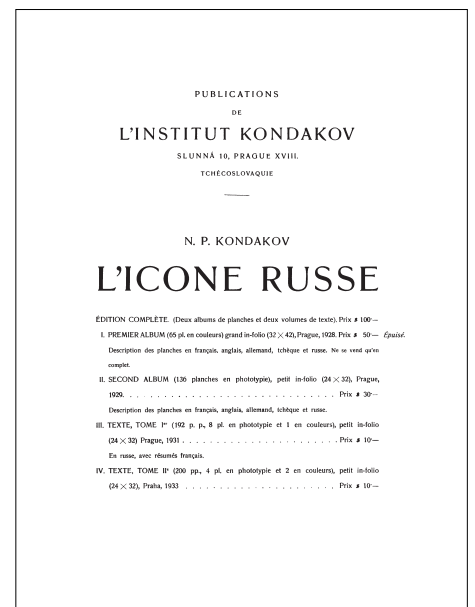
SEMINARIUM KONDAKOVIANUM

ПРАГА

Реклама с общим планом издания «Русской иконы» в четырех томах, помещенная в IV томе. Общая стоимость издания определена в 100 долларов США. Первый том с таблицами к 1933 году уже был распродан. Описания таблиц даны на пяти языках: русском, французском, англий-

ском, немецком и чешском. Издание было рассчитано не столько на специалистов, сколько на библиофилов. В 1927 году вышло сокращенное издание «Русской иконы» на английском языке в переводе Эллиса Миннса (The Russian Icons. Oxford, 1927)

Н.П. Кондаков. Русская икона, т. III. Текст, часть 1. Прага, Seminarium Kondakovianum, 1931. Одна из наиболее впечатляющих последних монографий русского ученого. Исследование финансировалось миллионером-сахарозаводчиком М.И. Терещенко, в московском особняке которого на Софийской набережной оно и было в основных своих чертах закончено. Рукопись была вывезена автором в Крым, затем в Одессу и, наконец, в Софию и Прагу. Издана посмертно на средства Чешского государства и лично президента Т. Масарика. Подготовкой издания занимался созданный в Праге после смерти ученого Семинарий имени Н.П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum) в лице Н.М. Беляева. Два первых тома с иллюстрациями вышли в 1928 и 1929, а два тома с текстом – в 1931 и 1933 годах. Издание обращает на себя внимание роскошью, на которую Н.П. Кондаков никак не рассчитывал. В силу дороговизны оно не получило распространения: часть крошечного тиража (300 экземпляров) до недавнего времени еще лежала на складах научной библиотеки Чешской Академии наук и искусств в Праге. Автор до последних дней жизни работал над рукописью и успел частично воспользоваться новыми открытиями древних русских икон в России, чему немало способствовали переписывавшиеся с ним А.И. Анисимов, Г.О. Чириков и В.Т. Георгиевский

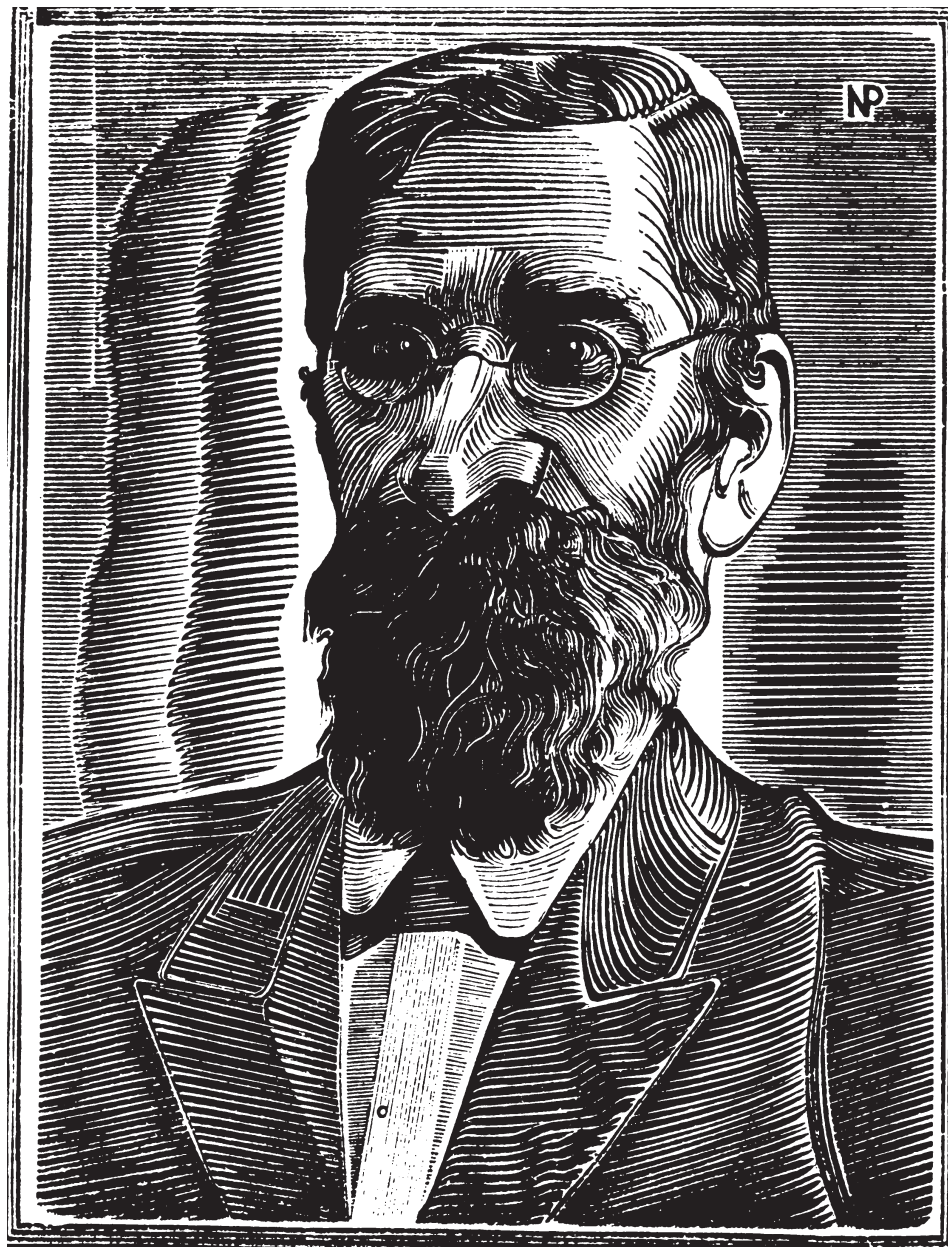


В И К Т О Р Л А З А Р Е В



М О С К В А 1 9 2 5

В.Н. Лазарев. Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). Москва, издание автора, 1925. Первая специальная книжка о Н.П. Кондакове, которая предшествовала «Сборнику статей, посвященных памяти Н.П. Кондакова», изданному в 1926 году в Праге. Обложку оформлял В.А. Фаворский, им же гравирована концовка в виде розы. Портрет на фронтисписе исполнил Н.И. Падалицын, ученик В.А. Фаворского (гравюра на дереве). Характеристика научного творчества Н.П. Кондакова и его влияния на современную научную жизнь дана в этой книжке настолько ярко и точно, что она и по сей день остается лучшей книгой о великом русском ученом



Никодим Павлович Кондаков. Ксилография, 1925. Портрет работы Н.И. Падалицына. Исполнен специально для книги В.Н. Лазарева о Н.П. Кондакове (Москва, 1925). Отпечаток в издании с доски художника. Николай Иванович Падалицын (1893–1930) – ученик В.А. Фаворского по кафедре ксилографии ВХУТЕМАСа в 1922–1927 годах. Родился в Смоленске, репрессирован в 1930 году и тогда же расстрелян.

Смоленскими краеведами изданы краткие сведения о художнике, которыми, собственно, и ограничиваются известные нам факты его биографии. Иконография Н.П. Кондакова в изобразительном искусстве невелика и случайна. Кроме гравюры Н.И. Падалицына известны его портреты работы Г.А. Ладыженского (1884), С.В. Малютина (1915–1917), Д.К. Крайнева (1919), Б. Митова (1920) и посмертный портрет Н.Г. Яшвилль (1925)

УСТАВЪ
АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ИНСТИТУТА
ИМЕНИ
Н. П. КОНДАКОВА
(KONDAKOV INSTITUTE)
ВЪ ПРАГЪ.

§ 1. Названіе и мѣстопребываніе.

Общество носить названіе: „Археологическій Институтъ имени Н. П. Кондакова“ и мѣстопребываніемъ его является г. Прага.

§ 2. Цѣль.

Цѣлью своей обществу ставитъ изданіе оставшихся послѣ смерти Н. П. Кондакова научныхъ трудовъ, продолженіе и дальнѣйшее развитіе научныхъ изслѣдованій въ направленіяхъ, указанныхъ Н. П. Кондаковымъ, въ области археологій и византиновѣдѣнія. Достиженіе вышеуказанной цѣли осуществляется:
а) систематическимъ собраніемъ всего оставшагося неизданнымъ научнаго наслѣдства Н. П. Кондакова, включая его корреспонденцію и другіе матеріалы;

— 1 —

Устав Археологического института имени Н.П. Кондакова в Праге (Seminarium Kondakovianum). Устав утвержден и зарегистрирован в Праге 1 июля 1931 года

тавить предмет своего изучения в общую историю европейской и восточной культуры. Его научные изыскания выгодно отличались по широте постановки проблемы от изысканий ряда его современников, копавшихся исключительно в памятниках отечественного прошлого и неизбежно впадавших в фактологическую пестроту и еще чаще в фактологические ошибки при истолковании того или иного художественного явления.

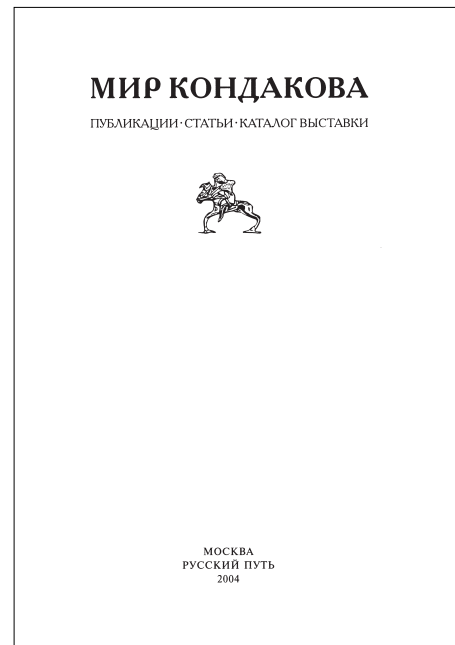
Н.П. Кондаков нередко обращался к таким формам деятельности, которая может быть квалифицирована как общественная, — качество, ныне поголовно утраченное учеными-византинистами. Что, в самом деле, заставляло его заниматься реформами Академии художеств или устройством учебных иконописных мастерских в Палехе, Мстере, Холуе и Борисовке? Что побуждало его заниматься составлением и изданием иконописного подлинника, затрачивая на такие труды долгие месяцы, а то и годы своей жизни? Легко сказать (и в этом будет значительная доля правды), что тут сыграло свою роль повышенное чувство личного долга. Состоя членом большого числа ученых обществ и комитетов, Н.П. Кондаков не считал возможным уклоняться от работы соответственно задачам каждого из таких учреждений и вносил в их деятельность свою долю труда, знаний и опыта. Комитет попечительства о русской иконописи занимался обустройством сельских иконописных школ и изданием образцовых икон и рисунков, рекомендуемых для воспроизведения в названных школах. Несмотря на крайнюю сомнительность художественной ценности подобных вещей, они образуют огромный пласт поздней иконописной практики и, как показало время, органично входят в общую историю русского иконописания. Неоднократно выраженное Н.П. Кондаковым мнение, что со временем такие иконы будут изучаться наравне с древними, подтвердилось в наше время.

В наследии Н.П. Кондакова заметно не только постепенное преобладание русской темы, но и поразительное возрастание фундаментальных исследований ученого. В 1914–1915 годах Российская Академия наук печатает его двухтомную «Иконографию Богоматери», спустя несколько лет он заканчивает третий том, посвященный иконографии итальянской Мадонны, и продает его Ватикану; в годы Первой мировой войны он работает над колоссальным по объему текста и количеству иллюстраций трудом о русской иконе; в годы эмиграции заканчивает книгу о древностях кочевых народов Востока. Все названные книги написаны им в возрасте за семьдесят, и это научное долголетие ученого не может не изумить даже ко всему привычного человека. Мы не упоминаем о статьях, сообщениях и рецензиях, которые тоже выходят за рамки формального объема и содержания, подобно, например, статье об Иерусалиме для «Православной богословской энциклопедии» (1905) или менее обширной, но столь же содержательной статье о древностях Константинополя для журнала «Светильник» (1915).

Характер Н.П. Кондакова определился в годы его молодости. Выходец из социальных низов, он долгое время зарабатывал поденной преподавательской работой и возненавидел ее на всю оставшуюся жизнь. Но он был вынужден заниматься ею и позже: в Новороссийском и Петербургском университетах, снова в Одессе,

в Софии и, наконец, в Праге, где ему, восьмидесятилетнему старику, пришлось читать лекции дочери президента Масарика и сыну приютившего его на своей пражской квартире американца Крэна. Дослужившись по гражданскому ведомству до действительного тайного советника (что соответствовало полному генеральскому чину), будучи академиком Российской Академии наук и академиком или членом-корреспондентом доброго десятка зарубежных академий и ученых обществ, материально независимый и сознательно не стремившийся к какой-либо роскоши, Н.П. Кондаков тем не менее непрестанно возникавшими обстоятельствами вновь и вновь привлекался к преподаванию. Легко понять, что в таких условиях он мало заботился о формировании собственной научной школы, а если она и давала о себе знать, то как бы независимо от желания самого Н.П. Кондакова. Прямых учеников у Н.П. Кондакова было не более трех: рано умерший Е.К. Редин (1863–1908), Д.В. Айналов (1862–1939) и еще один безвременно скончавшийся ученый – Я.И. Смирнов (1869–1918). В одном из немногих последних писем к своему, быть может, единственному близкому другу, С.А. Жебелеву, от 8 июня 1919 года Н.П. Кондаков пишет буквально следующее: «Вы меня ошеломили сообщением о смерти Я.И. Смирнова: за день ранее Сережа (приемный сын Н.П. Кондакова. – Г.В.) в письме назвал его покойным, а от Вас я узнал, что он уже 10 октября умер и, по-видимому, от истощения. У меня не было ученика, так полно снабженного для науки и так любившего занятия». И прибавляет: «Неужели надо вновь читать в университете и искать учеников?»⁴ При крайней требовательности к научной оснащенности учеников Н.П. Кондакову было трудно найти подходящих кандидатов для собственной школы. Нескрываемую недоброжелательность он обнаруживает в своих отзывах даже о таких позже прославленных ученых, как А.Н. Грабар и Н.Л. Окунев. И даже в Праге, когда уже образовался Семинарий Н.П. Кондакова, он сетует на неподготовленность аудитории и на бесполезность своих лекций, ценность которых мало соответствовала составу слушателей.

Тем удивительнее, что Н.П. Кондакову все-таки удалось привлечь к серьезной науке целое поколение отечественных и зарубежных историков искусства и что Семинарий в Праге со временем вырос в большую научную школу. Одиннадцать фундаментальных томов «Чтений по истории, археологии и искусству», более известных в их латинском наименовании («*Seminarium Kondakovianum*»), выходили в течение тринадцати лет и образовали – вкуче с другими изданиями Семинария (в частности, с серией *Zwůrafiká*) – настоящий памятник великому русскому ученому. Он, создатель византистики как особого раздела мировой истории искусства и культуры, дожил до того момента, когда в активную деятельность по ее дальнейшей разработке включились десятки молодых ученых. Такое счастье выпадает не каждому. Более того, все нынешние византисты косвенно также являются наследниками Н.П. Кондакова, сумевшего затронуть в своих работах все сколько-либо существенные вопросы византийской истории искусства и наметить главные пути в изучении художественной культуры Византии и славянских стран, находившихся в сфере влияния Византийской империи.



Мир Кондакова. Публикации, статьи, каталог выставки. Сост. И.Л. Кызласова. Москва, изд-во «Русский путь», 2004. Сборник составлен из материалов трех конференций, посвященных 150-летию со дня рождения Н.П. Кондакова, отмечавшемуся в 1994 году, и каталога выставки в Государственном Историческом музее в августе-сентябре 1994 года. В сборнике помещен уточненный текст воспоминаний Н.П. Кондакова, изданных в 1927 году в Праге и переизданных И.Л. Кызласовой в 2004 году. Из других публикаций интерес представляют прежде всего статьи чешских ученых, посвященные пребыванию Н.П. Кондакова в Праге, а также истории Института имени Н.П. Кондакова (*Seminarium Kondakovianum*) в 1925–1945 годах. Здесь же помещен обзор личного архива ученого, хранящегося в Музее национальной литературы в Праге

- 1 Литература о Н.П. Кондакове достаточно велика, но его полной научной биографии до сих пор нет. Предпринятый в этом направлении труд Ф.И. Шмита остался незавершенным из-за ареста и ссылки автора. См.: Институт истории материальной культуры РАН (Петербург), ф. 55, ед. хр. 40, л. 1–68. Из последних работ наиболее информативными являются следующие: *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. (По материалам архивов). М., 2000, с. 20–270; Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. СПб., изд. Гос. Русского музея, 2001; Мир Кондакова. Публикации, статьи, каталог выставки. Ред.-сост. И.Л. Кызласова. М., 2004.
- 2 *Кондаков Н.П.* Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, с. 1.
- 3 Институт истории материальной культуры РАН (Петербург), ф. 729, оп. 2, ед. хр. 168, л. 156 об.
- 4 Там же, л. 137.

ПИСЬМА ИГОРЯ ГРАБАРЯ

АВТОПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА, УЧЕНОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ

Активная жизнь одаренного человека пробуждает нашу любознательность тем больше, чем лучше освещена работа такой личности в книгах, статьях, дневниках, воспоминаниях и письмах. Особое значение имеют именно дневники, воспоминания и переписка, поскольку они меняют официально-объективную точку зрения на эмоционально-субъективную или, иначе говоря, переводят интересующую нас личность из официальной среды в обстановку семейного и дружеского общения. В такого рода изданиях неизбежно дает о себе знать индивидуальное освещение эпохи, но чувство, как известно, оставляет в наших сердцах куда более значительный след, чем научное познание. Этим и определяется ценность всякого издания, окрашенного личным восприятием жизни.

Научная общественность с интересом встретила появление в печати писем художника, ученого, критика и общественного деятеля Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960)¹. Публикация его эпистолярного наследия осуществлена московским Институтом искусствознания, который вскоре после кончины И.Э. Грабаря взял на себя задачу издания его избранных сочинений в восьми томах. Ранее были опубликованы его двухтомная монография о И.Е. Репине², два сборника избранных статей о древнерусском изобразительном искусстве и русской архитектуре³, а также новое издание «Автобиографии»⁴, которая дополнена продолжением этой уникальной книги, сохранившимся в рукописи в личном архиве автора. В свое время толчком для написания «Автобиографии» послужила как раз переписка И.Э. Грабаря, давшая ему не заменимый никакими другими документами материал для повести как о своей жизни, так, отчасти, и всей художественной жизни до- и послереволюционной России. Разумеется, речь шла об ответных письмах И.Э. Грабарю. Собственные же письма он считал в значительнейшей их части утраченными. Такое предположение оказалось неверным, и трехтомное издание его писем вряд ли оправдывает не совсем лестное мнение И.Э. Грабаря о своих корреспондентах: они ценили общение с ним и бережно хранили полученные от него письма. В трех томах издано 1095 его писем, и это, конечно, далеко не вся переписка: многое оста-



Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960). Нью-Йорк, 1924. Выдающийся общественный деятель, художник, ученый, мемуарист. В дореволюционное время приобрел всероссийскую известность изданной им в пяти томах «Историей русского искусства» (1913–1914), в 1953 году возглавил авторский коллектив, работавший над новой «Историей русского искусства» в 16 томах. В 1918 году сформировал Комиссию по сохранению и раскрытию древней живописи в России, преобразованную в 1924 году в Центральные Государственные реставрационные мастерские, существовавшие до 1934 года

* ИГОРЬ ГРАБАРЬ * Письма · 1891-1917 *	* ИГОРЬ ГРАБАРЬ * Письма · 1917-1941 *	* ИГОРЬ ГРАБАРЬ * Письма · 1941-1960 *
--	--	--

Письма Игоря Грабаря с 1891 по 1960 год. Изданы в трех томах Институтом истории искусств (Москва, изд-во «Наука», 1974–1983). Подготовили к печати Л.В. Андреева, Н.А. Евсина и Т.П. Каждан. В «Письмах» заключена колоссальная информация о личной и общественной жизни И.Э. Грабаря и художественной жизни всей России за более чем полувековой период

лось неразысканным или недоступным, а из найденного для публикации отобраны только самые содержательные тексты. Учитывая, что в архиве И.Э. Грабаря сохранилось около четырнадцати тысяч писем к нему, число его личных писем приходится определять близкой цифрой: их было, во всяком случае, не менее десяти тысяч. А это означает, что в трех сборниках писем опубликована примерно десятая часть переписки. Но и то, что издано, обладает большой познавательной и научной ценностью.

Издавать архивные материалы нелегко. Поиски, переписка, сверка, комментирование документального материала нередко растягиваются на многие годы. Специалисты, берущиеся за составление какого-либо сборника, заранее обречены на долгую, изматывающую работу в архивах и библиотеках, которая в конечном счете может и найти должную оценку, но чаще всего этой оценки не находит, хотя толково составленная книга всеми охотно читается и затем десятки лет используется как надежный источник разных фактов. Вот почему уже в начале своих заметок о письмах И.Э. Грабаря я хочу выразить чувство живейшей благодарности составителям трехтомника его писем Т.П. Каждан, Л.В. Андреевой и Н.А. Евсиной, а вместе с ними и постоянному редактору издания Н.А. Алпатовой.

Переписка И.Э. Грабаря охватывает без малого три четверти века и четко распадается на три хронологических периода, каждому из которых соответствует отдельный том издания. В первом томе собраны письма дореволюционной эпохи (1891–1917), во втором – письма с начала революции по начало Великой Отечественной войны (1917–1941) и в третьем – письма военного и послевоенного времени (1941–1960)⁵. Несмотря на широту интересов, вполне соответствующую кипучей, во все вникающей натуре Игоря Эммануиловича, любому из трех названных сборников присущи одна-две главные темы, причем темы ясно выраженного общественного значения. Кому бы и о чем бы И.Э. Грабарь ни писал, он постоянно втягивает своих корреспондентов в какое-нибудь большое и нужное общественное дело. Свойственная частным письмам человека пестрота содержания не заслоняет в этих письмах главного: желания словом и делом способствовать развитию русского искусства и русской науки. Собранные ныне вместе, эти письма рисуют их автора как подлинного деятеля эпохи, с именем которого и по сей день неразрывно связаны многие стороны нашей художественной культуры.

Никакая оценка переписки И.Э. Грабаря не может быть исчерпывающей, так как изданный материал велик, разнообразен, индивидуален. Существенно поэтому не тонуть в частности, а обратить внимание на главное, что характеризует письма И.Э. Грабаря.

Свою самостоятельную жизнь И.Э. Грабарь начинал как художник, и естественно, что значительная часть первого тома его писем посвящена художественному обучению и самообразованию, прежде всего путешествиям по Европе и осмотру картинных галерей и других музеев. Любопытно, однако, что письма дают крайне мало сведений для истории создания его собственных картин, а в числе последних такие незаурядные вещи, как «Сентябрьский снег» (1903), «Мартовский снег» (1904), «Белая зима» (1904), «Февральская лазурь» (1904), «Хризантемы» (1905), «Неприбранный стол» (1907) и серия зимних пейзажей, изображающих иней. Вероятно, И.Э. Грабарь рано понял, что в живописи он выражает лишь незначительную и притом не главную часть своих творческих сил.

ИГОРЬ
ЭММАНУИЛОВИЧ
ГРАБАРЬ

ИСКУССТВО
МОСКВА ЛЕНИНГРАД
1937

Игорь Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1937. В высшей степени своеобразная книга, год издания которой совпал с массовыми репрессиями НКВД в отношении интеллигенции и в которой упомянуто немало людей, канувших в неизвестность, расстрелянных или сосланных в Сибирь, Среднюю Азию и Казахстан. Книга писалась, кажется, в 1931–1934 годах, поскольку сдана в набор в июне 1935 года. К этому времени И.Э. Грабарь успел написать несколько картин, посвященных В.И. Ленину, и попал в фавориты партии и правительства. Этим объясняется, несомненно, то обстоятельство, что книга печаталась в типографии Гознака и отличается невиданной в художественной среде роскошью оформления. Колоссальный фактический материал, собранный в книге, дает полное представление о И.Э. Грабаре как о художнике и общественном деятеле. Любопытно, что на титульном листе значится только «Игорь Эммануилович Грабарь», а название «Моя жизнь. Автобиография» помещено на втором титульном листе

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

* Письма · 1917-1941 *



Grand Union Hotel

32ND ST., NEAR MADISON AVE.

NEW YORK CITY

OPERATED BY
SEBA M. EATON
PRES & GEN MGR

IN CONJUNCTION WITH THE ARLINGTON HOTELS

HOTEL HARDING
54TH ST AT BROADWAY

BROADWAY-CLARIDGE
BROADWAY AT 44TH ST.

COLONIAL ARMS
JAMAICA, L. I.

*Тема, которую существовал в National
Gallerie в Лондоне и которую я купил.
Я купил картину ред карикески ту-
мудак, дана с фототипизацией дан
или предвидит; все они построены
при Биллетино и не имею же системы,
как и идея, которую я предхожу в
Израильявено Галерея. Как видим
такой же, как и я предхожу в свое
время, каждая картина имеет
гидроусредни (автоматически фактура,
приблизно 6 1/2 x 9 или чуть больше)
Состоит из нескольких картонных, все с готового*

Второй том «Писем» И.Э. Грабаря (Москва, изд-во «Наука», 1977). Охватывает наиболее интересный для нашей темы период с 1917 по 1941 год, когда были организованы и функционировали Комиссия по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральные Государственные реставрационные мастерские. Не меньший интерес вызывают письма И.Э. Грабаря из экспедиций 1918–1920 годов и большой блок писем, в которых освещается формирование и вывоз за границу выставки древ-

них икон (Германия, Австрия, Англия и США). Комментарии составителей, по объему равные собранным здесь письмам, раскрывают многие детали и факты научной и общественной жизни, о которых сообщает И.Э. Грабарь. На суперобложке воспроизведен фрагмент письма из Нью-Йорка от 13 февраля 1924 года о системе учета произведений искусства в Музее Метрополитен в Нью-Йорке и Национальной галерее в Лондоне в сравнении с тем же учетом в Третьяковской галерее

Игорь Грабарь

ИСТОРИЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

ВЪ ОБРАБОТКѢ
ОТДѢЛЬНЫХЪ
ЧАСТЕЙ ПРИ-
НЯЛИ УЧАСТІЕ

Алекс. Н. Бенуа, Н. Я. Билибинъ, Ал. К.
Васнецовъ, бар. К. К. Врангель, архис.
С. О. Горностаевъ, С. П. Дягилевъ, акад.
Н. П. Кондаковъ, С. К. Маковский, проф.
Т. Т. Павлуцкий, архис. В. А. Покров-
скихъ, проф. А. В. Праховъ, Н. К. Ре-
рихъ, пр.-доц. Н. Н. Романовъ,
проф. М. К. Россовцевъ, пр.-доц.
А. А. Спицынъ, соупр. Н. А.
Скворцовъ, В. К. Трубец-
кой, проф. Д. С. Шпе-
тский, проф. Б. В.
Фединаковскій,
архис. Н. А.
Роминъ,
архит. А. В. Луцевъ
и др.

Изданіе

И. Кнебель.

МОСКВА

Рекламный выпуск «Истории русского искусства» И. Грабаря. Москва, изд-во И. Кнебель, 1908. Замысел «Истории» восходит к 1907 году, о чем свидетельствует письмо И.Э. Грабаря к А.Н. Бенуа от 21 января этого года. Издание было задумано в восьми томах (сорока выпусках), но вышли только тома I–III, V и VI и один выпуск из неосуществленного IV тома. Том о древнерусском изобразительном искусстве был предложен инициатором издания сначала А.И. Успенскому, затем И.С. Остроухову, Н.К. Рериху, пока, наконец, по совету А.Н. Бенуа выбор окончательно не остановился на П.П. Муратове. В рекламе первым из авторов назван А.Н. Бенуа,

решительно отказавшийся от участия в этом грандиозном издательском проекте в июне 1908 года, что позволяет датировать рекламный выпуск «Истории» первой половиной этого года. В авторах числится немало «археологов» (Ф.Ф. Горностаев, Н.П. Кондаков, Г.Г. Павлуцкий, В.В. Суслов, А.В. Прахов, Н.А. Скворцов, В.К. Трубецкой, А.И. Успенский). Очевидно, что И.Э. Грабарь затруднялся найти подходящие к его проекту научные силы и выбор П.П. Муратова, а потом и Н.Н. Врангеля кардинальным образом повлиял на качество «Истории русского искусства», вышедшей из руслу церковной археологии на путь художественной характеристики

древнерусского искусства. К счастью для науки, том о древнерусском изобразительном искусстве вместо предполагавшегося А.И. Успенского был поручен позже П.П. Муратову, текст которого, живой и увлекательный, вошел в VI том издания (1913–1914). Он явился первым научным трудом о русских иконах и фресках, которые были представлены не как археологический или иконографический материал, а как живописное искусство, выражающее творческий гений народа. В оформлении издания приняли участие Е.Е. Лансере и И.Я. Билибин. «История» вышла тиражом в 12 000 экз.

Немалый успех «Истории русского искусства» определялся красивой внешностью издания. И.Э. Грабарь заботился решительно обо всем, что касалось формата, бумаги, шрифта, переплета, футляров, бумажных обложек для отдельных выпусков. «Я по гроб жизни остаюсь верен венецианским традициям – сообщал он в 1910 году С.И. Яремичу. – А Вы знаете, как любили венецианцы разнообразить шрифты: прописной, крупный, мелкий, большой курсив, малый и пр.». Такого рода вникание в «мелочи», которыми в совокупности получалась та или иная книга, мы видим в десятках писем И.Э. Грабаря. Грандиозность замысла и жесткий контроль за работой всех своих сотрудников по «Истории» – примечательнейшая черта И.Э. Грабаря-издателя

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

ИСТОРИЯ РУССКАГО ИСКУССТВА



Выпуск
1

Издание И. Кнебель — Москва

Е.Е. Лансере

Обложка «Истории русского искусства» И. Грабаря в отдельных выпусках. Москва, изд-во И. Кнебель, 1914. Художник Е.Е. Лансере. По мере завершения первых томов они переплетались в тисненные золотом коленкоровые переплеты по рисункам И.Я. Билибина и М.В. Добужинского, причем первые 150 экземпляров были нумерованы и переплетены в кожу. Форзацная бумага изготовлена по старым образцам, представленным С.П. Яремичем.

В течение всех семи лет издания «Истории русского искусства» (1908–1914) Игорь Грабарь давал рекламу своего колоссального замысла, где разъяснял содержание томов и выпускал «пробные» чистые листы. Первая из реклам была выпущена, однако, не И.Э. Грабарем, а издательством И. Кнебеля, которое проявило инициативу в издании «Истории» и обратилась к И.Э. Грабарю с предложением возглавить все предприятие. «Исходя из совершенно верной мысли, что такой гигантский труд не может быть выполнен безусловно одним лицом..., г. Грабарь согласился взять на себя составление «Истории» только при условии коллективного сотрудничества целой группы лиц, специально занимающихся исследованиями по разным отделам истории русского искусства, — сообщало издательство. — Ему удалось заручиться сотрудничеством всех лучших знатоков в этой области, и благодаря

этому мы можем с гордостью сказать, что наше издание явится совершенно исключительным и безусловно единственным как по широте поставленных задач, так и по их выполнению, притом не только в России, но и во всемирной литературе». «История» планировалась в 8-и (а потом еще в 9-и) томах, но из-за начала войны и разгрома «немецкой» фирмы И. Кнебеля, когда погибли тысячи негативов, заготовленных для «Истории», издание вышло в 5-и томах и было приостановлено на 1-м выпуске 4-го тома



Участники 1-й Всероссийской конференции археологов и медиевистов в связи с основанием Российской (позже Государственной) Академии истории материальной культуры (РАИМК, ГАИМК) и выборов председателя Академии. Петроград, двор Мраморного дворца, 6 августа 1919 года. Представлен цвет русской гуманитарной науки. Слева направо: сидят В.В. Бартольд, Б.В. Фармаковский, И.Э. Грабарь, С.Ф. Ольденбург, В.В. Латышев, Н.Я. Марр, А.А. Васильев, А.А. Шахматов, В.К. Мальмберг и Н.П. Сычев, стоят П.К. Симони, М.В. Фармаковский, Н.А. Раевский, А.А. Миллер, С.С. Лукьянов, К.К. Романов, В.К. Шилейко, И.И. Толстой, П.П. Покрышкин, Д.А. Золотарев, Б.А. Тураев, Н.П. Лихачев,

Н.В. Бакланов, И.А. Орбели, А.М. Эфрос, Ю.М. Шокальский, И.Ю. Крачковский, В.В. Богданов, С.П. Яремич, Б.Ф. Адлер, С.Н. Тройницкий, Щедринский, И.И. Мещанинов, А.А. Ильин, С.Д. Елисеев, А.К. Марков и Н.К. Никольский.

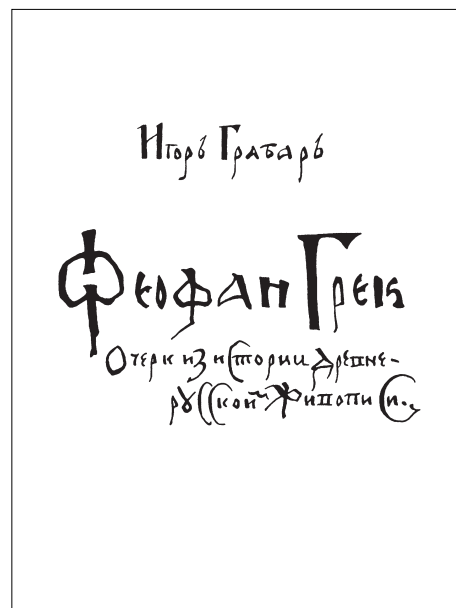
Академия была учреждена декретом Совнаркома РСФСР за подписью В.И. Ленина 18 апреля 1919 года. Первым председателем РАИМК был избран Н.Я. Марр. История образования этого уникального научного учреждения изложена в специальном издании Б.В. Фармаковского «К истории учреждения Российской Академии истории материальной культуры» (Петроград, 1921). «Устав» Академии был принят и опубликован в 1919 году. Академия была образована на базе

номинально ликвидированной императорской Археологической комиссии, она неоднократно реорганизовывалась в последующие годы, но успешно существует и до сих пор в виде Института истории материальной культуры Российской Академии наук.

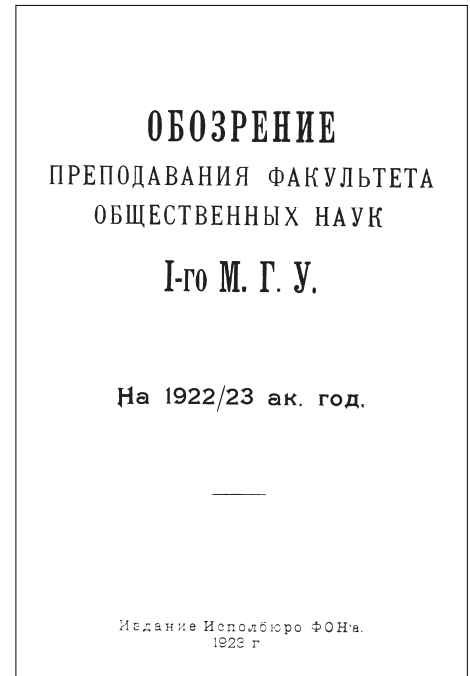
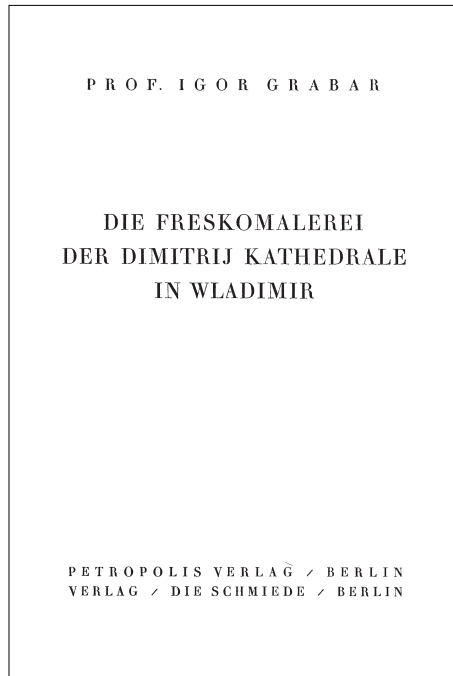
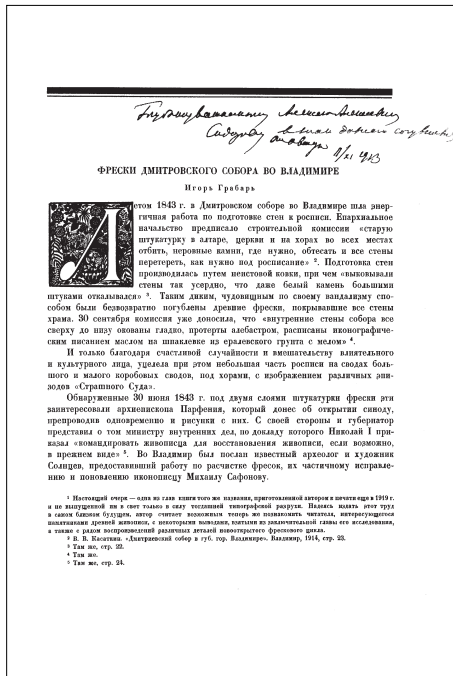
Архивы Академии – неисчерпаемый кладезь самых разнообразных сведений о памятниках вещественной культуры всех времен и народов, а фотоархив сохраняет многие десятки тысяч уникальных изображений. Ни одно научное издание о произведениях древнерусского изобразительного искусства также не издается без обращения к архивным фондам фотографий и рукописей Академии истории материальной культуры

Начиная с 1910-х годов недостаток времени на собственное творчество И.Э. Грабаря искупается, однако, его многолетней работой над «Историей русского искусства», составившей целую эпоху в научном освещении отечественной архитектуры, живописи и скульптуры. Переписка детально освещает начало и поэтапное осуществление этого широко задуманного издания (1906–1916). Интересно, в частности, было узнать, что мысль написать именно «Историю» принадлежала издателю И.Н. Кнебелю, тогда как И.Э. Грабарь предполагал выпускать богато иллюстрированные монографии об отдельных русских художниках и художественных эпохах. Но, как это часто бывает, И.Э. Грабарь очень скоро оценил значение будущей «Истории» и энергично взялся за ее воплощение в жизнь. Именно тут проявились выдающиеся качества Грабаря-организатора. Отлично понимая, что написать многотомную книгу одному никак невозможно, он развивает активнейшую переписку с друзьями и приобретает на этой почве новых друзей и единомышленников. Примером такого рода счастливого знакомства была встреча И.Э. Грабаря (по рекомендации Н.Н. Врангеля и И.С. Остроухова) с П.П. Муратовым, написавшим для «Истории» большой очерк о древнерусской живописи. Горячую поддержку нашел он и со стороны самого Н.Н. Врангеля, целиком подготовившего том о русской скульптуре. Увлекаемый общим делом, И.Э. Грабарь берется за научную работу сам. В короткий срок он готовит обширное общее введение к «Истории» и текст о петербургской архитектуре XVIII и начала XIX века, наиболее полно выразившей творческий потенциал послепетровской эпохи. В своих письмах И.Э. Грабарь буквально захлебывается от восторга перед творениями Растрелли, Кваренги, Камерона, Томона, Росси, а затем – в связи с переходом от Петербурга к Москве – Баженова, Казакова, Жилярди, Бове. Получив осенью 1908 года открытку А.Н. Бенуа с видом могилы Жилярди на родине последнего в Монтаньоле, И.Э. Грабарь немедленно отвечает: «До чего мне было сладко, когда мне прочли твою открытку с Жилярдиевской могилой. Полюбил я этого человека больше всех петербуржцев и москвичей XVIII и XIX века. Только полюбив, можно так нянчиться и возиться, как я с ним нянчился и возился»⁶. Без всякого преувеличения эти слова относятся и ко всей многообразной работе И.Э. Грабаря над «Историей русского искусства». Недаром он вникает даже в такие мелочи, как выбор форзацной бумаги для той части тиража книги, которая шла не выпусками, а отдельными томами. Зато и вся «История», действительно, выращена и выпестована ее фактическим создателем так, что и по сей день это до страсти любовное отношение к ней чувствуется решительно в каждой черте издания: от совсем равнодушного, отличного по литературности текста до марки издания и рисунка переплета.

Забегая вперед, уже к 40-м и 50-м годам прошлого века, иначе говоря, обращаясь к третьему тому писем, мы видим И.Э. Грабаря во главе еще одной «Истории русского искусства», задуманной и осуществленной в недрах им же самим созданного Института истории искусств при Академии наук СССР. Запланированная сначала в трех томах, эта новая «История» выросла со временем в фундаментальное тринадцатитомное издание, а с учетом VIII, IX и X томов, каждый из которых был выпущен в двух книгах, новая «История» вышла в шестнадцати внушительных фолиантах (1953–1969). Значительнейшая часть третьего тома писем представлена перепиской И.Э. Грабаря с ленинградскими



Игорь Грабарь. Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи. Казань, 1922. Издание является оттиском из журнала «Казанский музейный вестник» (1922, № 1). Таких оттисков, рисунок для обложки которых исполнил сам И.Э. Грабарь, было изготовлено 200 экземпляров. Это первая научная работа о великом византийском живописце, написанная по материалам реставрационных открытий 1918–1921 годов в Москве и Новгороде. С публикации И.Э. Грабаря началась дальнейшая научная литература о Феофане



Первая научная публикация новооткрытых в 1918 году фресок Димитриевского собора во Владимире в журнале «Русское искусство» (Москва, 1923, № 2–3), осуществленная И.Э. Грабарем. Этот выдающийся памятник византийской живописи по достоинству был оценен мировой искусствоведческой наукой и поднял авторитет Реставрационных мастерских в Москве на небывалую высоту. В 1926 году И.Э. Грабарь вторично опубликовал фрески Димитриевского собора на немецком языке в виде отдельной книги. Оттиск статьи с автографом: «Глубокоуважаемому Алексею Алексеевичу Сидорову в знак давнего сочувствия от автора. 11/XI 1923»

Книга И.Э. Грабаря «Фрески Димитриевского собора во Владимире» (опубликована на немецком языке: Берлин, Petropolis Verlag und Verlag die Schmiede, без указания года издания [1926]). Публикация фресок предназначалась для не осуществленного в 1918–1919 годах «Вестника» Отдела по делам музеев Наркомпроса РСФСР (где планировалась также работа А.И. Анисимова «Иконизация Кирилла Белозерского»). Первоначально основная часть этой работы появилась в журнале «Русское искусство» в 1923 году (№ 2–3). Для немецкого издания автор написал обширную главу «Restaurationsprobleme» (с. 9–25) и главу «Die ältesten Mosaik und Freskodarstellungen des Jüngsten Gericht» (с. 27–40). Книгу дополняют 68 таблиц с полной публикацией всех открытых в соборе фрагментов фресок. Их расчистка была осуществлена в 1918 году и обогатила историю византийского искусства выдающимся памятником живописи константинопольской школы. На русском языке текст И.Э. Грабаря издан сорок лет спустя в сборнике его работ «О древнерусском искусстве» (1966)

Обозрение преподавания факультета общественных наук 1-го МГУ. На 1922/1923 ак[адемический] год. Москва, издание Исполкома ФОН, 1923. Редкое издание, которое дает представление о дисциплинах, преподававшихся в Московском Государственном университете в период ломки старой системы высшего образования в России. После ликвидации советской властью историко-филологических университетских факультетов на их базе созданы факультеты общественных наук с акцентом на марксистскую методологию и классовую дифференциацию при изучении отдельных дисциплин. Преподавательский состав был исключительно высоким. На Литературно-художественном отделении названы, в частности, А.В. Бакушинский, Б.Р. Виппер, А.Г. Габричевский, И.Э. Грабарь, А.А. Захаров, В.Г. Гиацинтов, А.А. Сидоров, Г.Г. Шпет, Н.И. Романов, а на Археологическом отделении – А.И. Анисимов, Б.Н. Денике, Д.С. Недович, А.И. Некрасов, Н.Д. Протасов

исследователями Г.Г. Гриммом, А.Н. Петровым и С.С. Бронштейном, сотрудничество с которыми обогатило новую «Историю» множеством архивных данных об архитектуре XVIII и начала XIX века. Любопытно, что и на этом этапе научной деятельности И.Э. Грабаря архитектурная тема явно увлекает его больше, чем тема живописная. Отчасти это объясняется незаконченностью дореволюционного издания, которое вынужденно остановилось на очерке об архитектуре Москвы первой половины XVIII столетия.

Другой важной темой писем, составляющей едва ли не основной стержень второго тома издания, является работа И.Э. Грабаря на посту председателя Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (1918–1924) и директора Центральных государственных реставрационных мастерских (1924–1930). Охватывая без малого пятнадцать лет, эта переписка – поистине кладезь разнообразных сведений по истории изучения древнерусской живописи. По словам В.Н. Лазарева, немало поработавшего в непосредственной близости от И.Э. Грабаря, характернейшей чертой Грабаря как ученого и организатора художественной и научной жизни было то, что его личные интересы, как правило, совпадали с потребностями эпохи и государства, и такое совпадение неизменно приносило двойную пользу всякому общественному делу, за которое брался И.Э. Грабарь⁷. Так было с изданиями «Истории русского искусства», так было и с реставрацией памятников старой русской живописи. Политика советской власти в области культуры была поддержана И.Э. Грабарем без колебаний, и в июне 1918 года под его руководством и при его непосредственном участии началась невиданная ранее работа по спасению и расчистке древнерусских икон и фресок. Коллективами Комиссии и реставрационных мастерских были организованы десятки экспедиций в разные города России и открыты многие памятники искусства в Москве, Владимире, Ярославле, Ростове, Новгороде, Пскове. Одновременно опубликована серия научных и научно-популярных статей, пропагандировавших непреходящую ценность художественного наследия Древней Руси. Комиссией и мастерскими созданы филиальные отделения в Ярославле, Вологде, Новгороде и Троице-Сергиевой лавре. Издано два специальных сборника «Вопросы реставрации» (1926, 1928). Этими коллективами были, наконец, организованы три реставрационные выставки в Москве (1918, 1920, 1927), две выставки в Ярославле (1924, 1925) и четыре выставки за границей: в Германии (1929), Австрии (1929), Англии (1930) и США (1930–1932). Не будь И.Э. Грабаря, не было бы, вероятно, и так широко поставленного общерусского культурного дела. Его письма, содержанием которых является древнерусская живопись, читаются с неослабевающим интересом, как роман, как истинно сердечное увлечение, и они



Г.О. Чириков, А.И. Анисимов, Д.Ф. Богословский и И.Э. Грабарь у так называемой «Тагильской Мадонны», найденной в 1924 году доме Демидовых в Нижнем Тагиле. Доставлена в ЦГРМ 30 августа 1925 года лично И.Э. Грабарем. По всей вероятности, фотоснимок датируется именно этим временем, то есть сентябрем 1925-го. Об экземпляре «Мадонны дель Пополо» из Нижнего Тагила И.Э. Грабарь опубликовал обширное исследование во II сборнике ЦГРМ «Вопросы реставрации». Несмотря на «подпись» Рафаэля на отвороте алой рубашки Мадонны, это, несомненно, одна из многих копий утраченного оригинала. Картина никогда не выставлялась в Москве. Хранилась в запасниках Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и многие годы спустя была возвращена в Нижний Тагил, где экспонируется в Государственном музее изобразительных искусств



Экспедиция Центральных Государственных реставрационных мастерских в Крыму. Херсонес, 4 мая 1927. В первом ряду слева направо: Б.Н. Засыпкин, Л.Н. Белова, А.И. Анисимов, И.Э. Грабарь, О.К. Гриневич, К.А. Липскеров, директор музея в Херсонесе К.Э. Гриневич. Стоят: Михаил Гаврилович (завхоз), П.И. Юкин, Г.Д. Белов, фотограф ЦГРМ А.В. Лядов. Крымская экспедиция имела целью поиск древней живописи в бывших византийских колониях на Юге России. Она посетила Керчь, Феодосию, Старый Крым, пещерные города в горном Крыму Эски-Кермен и Тепе-Кермен, Херсонес. Беловы и Гриневич на снимке – научные сотрудники Херсонесского археологического музея. Константин Эдуардович Гриневич работал в Херсонесе с 1924 по 1928 год. Он автор любопытной брошюры «За новый музей» (Севастополь, 1928)



Открытие выставки древних русских икон в Берлине 18 февраля 1929 года. Речь произносит Ганс Йонас (генеральный секретарь Общества «Восточная Европа»), в центре в очках – министр культуры Германии Карл-Генрих Беккер, слева И.Э. Грабарь и полпред СССР в Германии Н.Н. Крестинский, между Крестинским и Йонасом фрау Д. Цунц (помощник хранителя отдела христианских древностей в Kaiser-Friedrich-Museum), крайний слева – Фр. Шмидт-Отто (председатель Общества «Восточная Европа»), справа на первом плане генеральный директор Берлинских музеев Вильгельм Ветцольдт и рядом с ним Макс Либерман, во втором ряду за фрау Д. Цунц – Е.И. Брягин. На фоне бурно развивавшихся в 1920-е годы культурной связей Советской России и Германии выставка русских икон была исключительно ярким явлением. Она стимулировала возрастание интереса западноевропейского сообщества к Советскому Союзу и публикацию работ русских ученых в немецких издательствах



Коллектив Централных Государственных реставрационных мастерских в день 15-летия их существования в саду при Аверкиевых палатах на Берсенеvской набережной. Москва, 10 июня 1933 года. Слева направо: сидят С.А. Торопов, П.Д. Барановский, И.Э. Грабарь, директор ЦГРМ Я.Г. Лидак, И.П. Благов и И.И. Суслов, стоят Д.А. Ушаков, Н.Я. Епанечников, неизвестная, М.М. Чураков, П.С. Аверкиев, А.Д. Барышников, А.Ольман, В.А. Мамуровский, К.А. Фомичева, Н.А. Кожин, Бабкин, И.П. Каверзнев, Ю.С. Карпова, Н.С. Боль-

шаков, неизвестный, Б.Н. Засыпкин, Н.Н. Померанцев, А.В. Виннер, неизвестный, И.А. Баранов. На фото отсутствуют репрессированные к этому времени А.И. Анисимов, Г.О. Чириков, П.И. Юкин и М.С. Лаговский. И.Э. Грабарь присутствует как основатель и бывший директор Реставрационных мастерских. Коллективные снимки членов Комиссии и Централных Государственных реставрационных мастерских дают нам значительно меньшее число сотрудников, чем на фотографии 1933 года. Увеличение

штата шло за счет Архитектурной секции и Технологического отдела. Заметим также, что на фотоснимке 1933 года отсутствуют Ю.А. Олсуфьев, В.С. Попов, Д.Ф. Богословский и другие сотрудники ЦГРМ. В октябре 1933 года был арестован П.Д. Барановский, а в январе 1934 года – Д.Ф. Богословский, Б.Н. Засыпкин и Н.Н. Померанцев. Фотография 1933 года является, таким образом, свидетельством жесткой чистки аппарата ГЦРМ и последним общим снимком еще оставшихся на свободе работников мастерских



И.Э. Грабарь и Е.И. Брягин. Кёльн, март 1929. Снимок датирован временем демонстрации древних русских икон в Германии. Евгений Иванович Брягин, с давних пор домашний реставратор И.С. Остроухова, регулярно сообщал «шефу» обо всех известных ему встречах, докладах и передвижениях И.Э. Грабаря за границей

же, эти письма, представляют ныне уникальный источник для изучения истории открытия древнерусского искусства, поскольку многие сообщения И.Э. Грабаря не дублируются другими личными и официальными документами.

Есть в письмах И.Э. Грабаря еще одна сквозная тема: участие в текущей художественной жизни. Оно началось с международных и отечественных выставок и выставочных комитетов, с выступлений в периодической печати, а потом, уже в советское время, выросло отчасти даже в общее руководство художественным обучением в СССР. Исключительная, неукротимая энергия, редкая для живописца образованность, свободная ориентация в различных видах искусства, общительность, литературный дар, умение довести начатое дело до конца и другие ценные качества Грабаря-организатора делали его заметной фигурой в среде художников, и не удивительно, что его нередко назначали на видные посты. Нет возможности указать на все проявления его организующей деятельности, поскольку именно письма дают в этом отношении массу сведений. Есть, однако, несколько фактов, выделяющихся своей значительностью и приобретающих далеко не личный, а широкий общественный характер в биографии И.Э. Грабаря. Такой была его работа на посту попечителя, а затем и директора Третьяковской галереи, в должности которых он пробыл в общей сложности более десяти лет.

Третьяковская галерея есть понятие глубоко национальное, русское и, как и все в русской истории и современной русской жизни, душевно всем близкое. К марту 1913 года, когда в письмах

И.Э. Грабаря впервые заходит речь о его возможном попечительстве, споры вокруг Третьяковки накалились настолько, что они уже грозили возникновением общественного скандала. После кончины П.М. Третьякова в 1898 году галереей фактически руководил совет из весьма близких к нему лиц во главе с И.С. Остроуховым, старавшихся сохранить первоначальную развеску вещей, напомиравшую скорее антикварный магазин, чем музей. Деятельность этого первоначального совета делала настоящие галереи весьма неопределенным, а ее будущее представлялось и совсем непонятным. Избранный попечителем, И.Э. Грабарь решительно изменил и экспозицию, и закупки. Достаточно сравнить, например, виды стен с произведениями Левицкого, Боровиковского и Брюллова в развеске 1898 года и развеску тех же картин, произведенную И.Э. Грабарем в 1914 году⁸, чтобы без лишних слов уяснить принципиально новое, современное понятие музейной экспозиции, положенное в основу деятельности совета галереи после 1913 года. «Относительно числа перевешанных картин, конечно, и писать нельзя: все перевешано, без исключения», — сооб-



Антикварный магазин Госторга РСФСР в Москве. Около 1930. Через такие магазины шла распродажа русских художественных ценностей за границу. Наряду с произведе-

ниями массового характера нередко продавались уникальные иконы, произведения декоративно-прикладного искусства, древние ткани, стекло и фарфор

Игорь Грабарь с итальянским славистом Этторе Ло Гатто на даче в Салтыковке. Август 1931. С этого года Ло Гатто приступил к изучению творчества итальянских художников и архитекторов, работавших в разное время в России. Он воспользовался большим опытом и знаниями, которыми в этой области искусства обладал И.Э. Грабарь. Как и многие специалисты по русскому искусству на Западе, Э. Ло Гатто был потрясен открытием в Советской России дотоле никому не известной древнерусской иконы. И.Э. Грабарь устроил своему итальянскому другу посещение

Центральных Государственных реставрационных мастерских, где Ло Гатто наблюдал расчистку икон. Позже он рассказал о впечатлении, вынесенном им из мастерских: «Мне не кажется преувеличенным выражение «чудо» в применении к техническому процессу, когда под постепенно удаляемыми с доски записями реставрируемой иконы появляется ее первоначальное изображение...» О своих поездках в СССР Ло Гатто написал книгу, изданную сначала на родном языке автора в 1976, а в переводе на русский – в 1992 году (Мои встречи с Россией. Москва, изд-во «Круг», 1992)

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И.Э. ГРАВАРЯ,
ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В.Н. ЛАЗАРЕВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В.С. КЕМЕНОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
М О С К В А
1 9 5 3

Контртитул и титул первого тома второго издания «Истории русского искусства» под общей редакцией и при авторском участии Игоря Грабаря. Москва, изд-во АН СССР, 1953. Новая «История» вышла в тринадцати томах (шестнадцать книг) в 1953–1964 годах. Оформление С.Н. Тарасова. Издание осуществлено Институтом истории искусств Академии наук СССР при коллективном участии сотрудников Института и ученых из других учреждений культуры, прежде всего – музейных работников. Новая «История» явилась качественно иным исследованием и дала полное представление о развитии русского искусства с древнейших времен до середины XX века. Первые четыре тома (1953–1959), посвященные древнерусскому искусству, выходили при активнейшем участии В.Н. Лазарева (живопись) и Н.Н. Воронина (архитектура).

Академическая «История русского искусства» началась в последние два года войны (1944–1945), когда перед Институтом истории искусств была поставлена задача создания «Истории» с учетом всех новых открытий, сделанных археологами, искусствоведами, реставраторами и архивистами. Выход 1-го тома совпал со смертью И.В. Сталина (подписан к печати 9 сентября 1953 года), что в известной степени освобождало авторов от жесткой идеологической цензуры. И хотя в приведенной библиографии еще фигурируют все четыре классика марксизма-ленинизма (Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин), их имена отсутствуют в основных текстах.

Новая «История русского искусства» отличается монументальностью и роскошью полиграфического исполнения, что вполне соответствует официальному книгоиздательскому делу послевоенного периода. Заметная казенность замысла искупается массой хорошо исполненных иллюстраций, прочностью бумаги и переплетов, елизаветинской гарнитурой шрифта, четкостью печати. Тираж был определен в 20 тысяч экземпляров, однако уже с IV тома он снижается до 19 тысяч, а последний XIII том вышел в 11 тысячах экземпляров.

Осуществление «Истории русского искусства» затянулось на полные десять лет, что, правда, не представляется слишком большим сроком для столь впечатляющего проекта

Первые четыре тома академической «Истории» посвящены древнерусскому искусству XI–XIII веков. В обширных очерках рассмотрены архитектура, живопись, лицевое шитье, миниатюра, гравюра и прикладные искусства: резное дерево и резной камень, поливная керамика, орнаментированный текстиль, серебро и другие изделия из металла. По монументальности замысла издание не знает себе равных. Оно, возможно, надолго останется наиболее взвешенной «Историей русского искусства», где, кстати, индивидуальности авторов приведены в равновесие объективной закономерностью истории русского искусства с древнейших времен до середины XX века.

Все первые тома «Истории» вышли в редакции И.Э. Грабаря и В.Н. Лазарева. Хотя издание осуществлялось Институтом истории искусств Академии наук СССР, к участию в нем привлекались специалисты из других научных учреждений в Москве и Ленинграде: археологи, реставраторы, музейные работники, архивисты. Уже в первых четырех томах приняли участие 15 авторов: В.Н. Лазарев, Н.Н. Воронин, В.Д. Блаватский, Б.А. Рыбаков, М.К. Каргер, А.В. Арциховский, П.Н. Максимов, М.А. Ильин, В.В. Косточкин, Н.Е. Мнева, М.Н. Постникова-Лосева, А.А. Сидоров, Ю.Н. Дмитриев, Н.Н. Померанцев, И.Е. Данилова. Наибольший вклад принадлежит В.Н. Лазареву, Н.Н. Воронину, М.А. Ильину и Н.Е. Мневой. Второй и четвертый тома имеют два общих заключения, написанных В.Н. Лазаревым и Н.Н. Ворониным, в которых дана общая картина развития русского искусства в начальный период его истории, а потом в период единого Русского государства до реформ Петра Великого. Новизной отличаются прежде всего те главы, где охарактеризованы областные школы архитектуры и живописи: Киева, Чернигова, Полоцка, Смоленска, Новгорода, Пскова, Москвы и, наконец, Русского Севера. Слабой стороной первой «Истории» Игоря Грабаря была неясность очертаний именно областных школ. Реставрационные открытия 1918–1933 годов выявили огромное число новых памятников искусства, часто исключительной древности и столь же исключительного качества. Впервые в полный рост в новой «Истории» представлены и отдельные выдающиеся мастера: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, итальянские мастера в Москве во главе с Аристотелем Фиораванти, Симон Ушаков и другие.

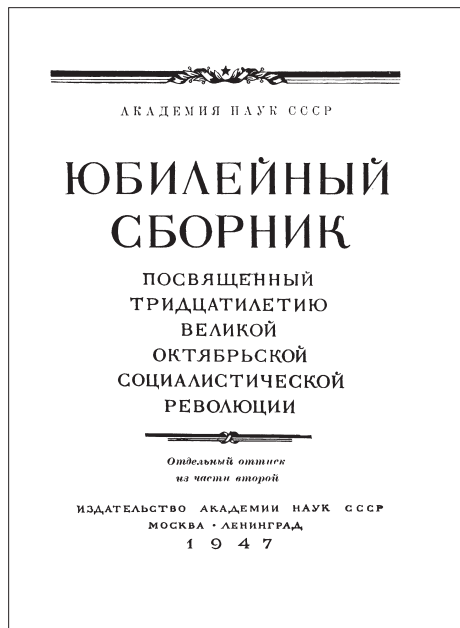
ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ
I

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1953

Издание иллюстрировано сотнями фотографий, многие из которых исполнены специально для этой «Истории русского искусства».

Всего в новой «Истории русского искусства» приняли участие 90 авторов, подавляющее большинство которых уже давно были известны как замечательные специалисты либо по определенному историческому периоду, либо по видам искусства, либо, наконец, по отдельным мастерам



В «Юбилейном сборнике» Академии наук СССР, изданном к 30-летию Октябрьской революции (1947), была опубликована, кажется, последняя статья И.Э. Грабаря на тему реставрации: «Реставрационные работы и связанные с ними открытия памятников искусства». Автор дал общий обзор деятельности Всероссийской реставрационной комиссии и генетически с нею связанных Централных Государственных реставрационных мастерских с 1918 по 1933 год. «Каждая из этих работ, — пишет И.Э. Грабарь, — как и многие из работ по реставрации памятников живописи, заслуживают того, чтобы им были посвящены специальные монографии. Пока же они запечатлены только в докладах их производителей и руководителей на тех 600-х заседаниях Ученого совета Централных реставрационных мастерских, на которых они были заслушаны. Если когда-нибудь они будут опубликованы, эти труды составят десятки объемистых томов не меньшей научной ценности, чем многолетние издания имп. Археологической комиссии и Труды Московского Археологического общества»

шал И.Э. Грабарь А.П. Ланговому⁹. Равным образом и в закупках И.Э. Грабарь сосредоточил свое внимание на художниках XVIII – начала XIX века и на совсем новых живописцах и скульпторах, которые до тех пор слабо либо совсем не были представлены в галерее. Венцом этих реформ явился изданный в 1917 году каталог галереи, которым фиксировалась не только новая экспозиция, но и во многом новое понимание самой истории русского искусства, поскольку в ходе перевеса было сделано немало свежих определений и находок, а на первый план выдвинуты действительно выдающиеся художники и художественные эпохи.

Издание писем И.Э. Грабаря дает широкую картину русской, советской, а отчасти и зарубежной художественной жизни конца XIX и всей первой половины XX века. Многие явления, имена, факты, незаметные для постороннего глаза дела видных и заметные дела невидных деятелей этой эпохи отмечены, по всей вероятности, только в интересующих нас письмах. Пересматривая все три тома переписки, мы видим, что И.Э. Грабарь писал часто и помногу: не проходило недели без одного, двух, а то и нескольких, иной раз весьма пространных посланий к родным, близким, друзьям, к единомышленникам по искусству, к сотрудникам по общей работе. А с кем только он не переписывался! В числе его корреспондентов – все выдающиеся деятели искусства за более чем полвека. Нет разве что М.А. Врубеля – художника, которого И.Э. Грабарь очень ценил, но который всем складом своего необычного характера и творчества был полной противоположностью И.Э. Грабарю. Зато все другие представлены в замечательной полноте: И.Е. Репин, В.А. Серов, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, И.С. Остроухов, П.И. Нерадовский, Н.Н. Врангель, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, С.П. Яремич и многие-многие другие. Не говорю при этом о его брате, Владимире Эммануиловиче Грабаре, переписка с которым длилась с 1891 по 1951 год, и о жене, Валентине Михайловне Мещериной, письма к которой из экспедиций и заграничных поездок составляют ядро второго тома издания. Общим содержанием писем являются, конечно, вопросы искусства. Это отлично понимал и сам И.Э. Грабарь, когда, в начале 1930-х, он готовил книгу-автобиографию «Моя жизнь» и пересматривал ту часть своего архива, в которой заключалась его переписка. «Надо ли говорить, — сообщал он, — что главное содержание этой переписки – искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни»¹⁰.


Письма И.Э. Грабаря – занимательное и одновременно в высшей степени поучительное чтение. Их автор, естественно, никогда не помышлял об издании своих писем, а потому и не думал шлифовать стиль, отделять фразы, создавать композицию, раздумывать о том, что говорить, а о чем не говорить в письмах. Письма И.Э. Грабаря – своеобразный поток впечатлений и сознания, где одинаково перемешаны мысль, дело и быт, сливающиеся в разноцветный калейдоскоп, а то и попросту в пестрый сор. Но именно в этом и заключается их несомненная притягательность. Особенно выделяются письма к брату, жене и старому другу и соратнику по искусству Александру Николаевичу Бенуа. Им И.Э. Грабарь писал особенно часто и решительно обо всем. Да и другие письма в буквальном

смысле слова набиты «разными разностями», представляющими интерес для читателя, который берется за изучение русской культуры в воспоминаниях и переписке ее наиболее ярких представителей. А И.Э. Грабарь был и остается замечательным представителем отечественного искусства и искусствознания, без которого немислима история нашей художественной жизни.

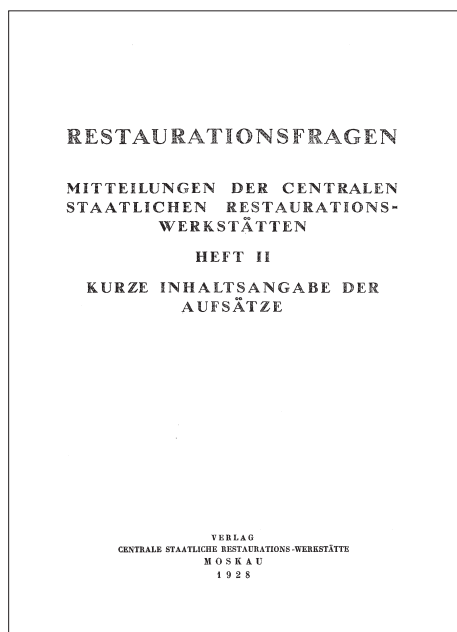
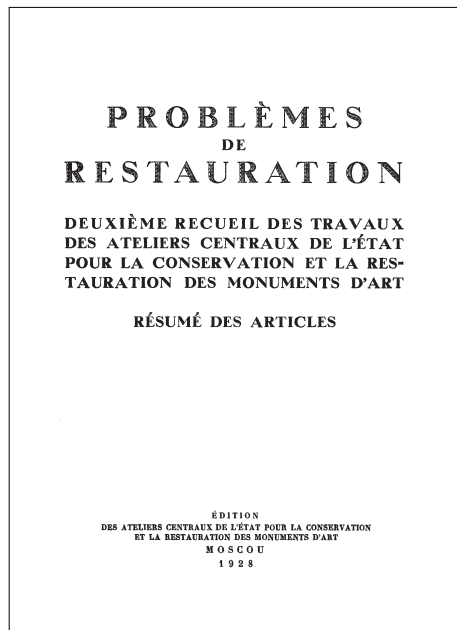
Не все три сборника писем обладают одинаковой ценностью. Первый и второй оставляют в этом отношении далеко позади третий. Укажу прежде всего на яркую эмоциональную окрашенность писем, собранных в двух первых томах. Их свежесть, напористость, ясно ощущаемая нами энергичная, жизнелюбивая натура автора создают удивительную атмосферу счастья, излучаемого не только жизнью в ее непосредственных проявлениях, но и общением с друзьями, с которыми можно немедленно поделиться любой пришедшей в голову мыслью, и от возможности поселиться там, где тебе нравится и где никак нельзя не написать красивый пейзаж или натюрморт, и от всей рядом с тобою разворачивающейся действительности, обещающей еще лучшее будущее. Как это ни покажется странным, письма И.Э. Грабаря 1910-х и 1920-х годов представляют собой нечто эквивалентное его живописи времен «Белой зимы», «Февральской лазури», «Хризантем» и «Неприбранного стола». В наше время – время телефона, телеграфа, телевидения, интернета, электронной и мобильной связи и прочих атрибутов технического и общественного прогресса – уже утрачена культура письменного общения, так ярко дающая себя знать в письмах И.Э. Грабаря. Он умел писать и охотно пользовался отпущенным ему даром. Наверное, найдется не так уж много людей, обладающих таким умением писать, как это умел И.Э. Грабарь. Да, собственно, и сам Игорь Эммануилович заметно сдает в этом отношении в тридцатых, сороковых и пятидесятых годах. Сказывался не только возраст. Все чаще письма перемежаются докладными и пояснительными записками. Общение с уехавшими и умершими друзьями постепенно заменяется деловым общением на почве организационных и научных мероприятий. Как истинный лучик прежних радостных дней воспринимаются поэтому его послевоенные письма, направленные вернувшемуся из ссылки П.И. Нерадовскому, и письма, к сожалению в данном издании не появившиеся, к А.Н. Бенуа.

Высоко оценивая завершившуюся публикацию писем И.Э. Грабаря, нельзя не высказать и двух весьма существенных, с нашей точки зрения, замечаний по поводу этого издания. По вполне понятным, но все-таки не совсем извинительным причинам в издании нет многих писем И.Э. Грабаря, которые он посылал своим зарубежным корреспондентам. А среди таковых, судя по ответным письмам в архиве, должны быть письма к М. Винклеру (Германия), Ф. Швейнфурту (Латвия, Германия), Г. Милле и Ш. Дилю (Франция), Ф. Халле (Австрия), Э. Ло Гатто (Италия), Э. Миннсу (Англия), Т. Уиттимуру (США) и ряду других лиц. Поиски писем И.Э. Грабаря в заграничных архивах совсем не кажутся безнадежными, как о том свидетельствуют работы Т.П. Каждан и Н.А. Евсиной в хранилищах Германии, а за последнее время и в архивах Чехии¹¹. Следовало бы также перепечатать те немногие письма И.Э. Грабаря, которые ранее публиковались в других изданиях – прежде всего ценные письма из экспедиций к В.М. Мещериной (1919–1930)¹² и письма разных лет к известному

О ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ



Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. Москва, изд-во «Наука», 1966. Изданию предпослано обширное предисловие О.И. Подобедовой, где дана яркая картина реставрационной деятельности И.Э. Грабаря и обзор его научных работ о древнерусской живописи – прежде всего об Андрее Рублеве и Феофане Греке, а также о росписях Дмитриевского собора во Владимире и художественной школе древнего Пскова. К статье о фресках Дмитриевского собора приложен впервые опубликованный дневник их расчистки в июле-октябре 1918 года (без указания на источник этой публикации). Не менее интересны письма И.Э. Грабаря к жене (В.М. Мещериной) из экспедиций 1919–1929 годах, в которых содержатся многочисленные сведения о реставрационных открытиях. Комиссии по раскрытию памятников древнерусской живописи и Центральным Государственным реставрационным мастерским



Краткое содержание II Сборника Централных Государственных реставрационных мастерских на французском и немецком языках. Москва, 1928. Редкие издания, дающие понятие о деятельности ЦГРМ. В том и другом изданиях основное место отведены двум наиболее капитальным исследованиям: «Мадонне дель Пополо» из Нижнего Тагила И.Э. Грабаря и «Домонгольскому периоду древнерусской живописи» А.И. Анисимова. Тиражи этих выпусков были вдвое меньше, чем основных сборников «Вопросы реставрации»: по 500 экз.

пермскому краеведу и создателю замечательного музея в Перми Н.Н. Серебренникову¹³. Недостатком представляется и отсутствие в данном издании писем послевоенного времени (1946–1958) к А.Н. Бенуа, копии которых следовало бы запросить у наследников художника в Париже.

И, наконец, о принципах самого издания. В трехтомнике опубликованы только письма И.Э. Грабаря, и они дают одностороннюю характеристику его личности. Это *автопортрет*, и подобно всем другим автопортретам письма, возможно, показывают их автора не таким, каким его видели со стороны и каким он был в действительности, а каким он видел себя сам. Решительно во всех письмах, о чем бы ни заходила речь, И.Э. Грабарь неизменно рисуется на первом плане, и всякое дело, всякий успех, преодоление любой невероятной трудности связываются им с собственной энергией, умением, пониманием и удачей. Эту черту Игорь Эммануилович зорко подметил в свое время А.Н. Бенуа. Она всплывает в его воспоминаниях сразу же с появлением И.Э. Грабаря в среде основателей «Мира искусства» осенью 1901 года¹⁴. Это, однако, не помешало на протяжении многих последующих лет оставаться им добрыми друзьями и ценить мнения друг друга, но примечателен все же отказ А.Н. Бенуа сотрудничать с И.Э. Грабарем в создании «Истории русского искусства», затеянной последним под единоличной маркой «Игорь Грабарь»¹⁵. С недоверием к И.Э. Грабарю относились и умный (но далеко не беспристрастный!) И.С. Остроухов, а также художник С.А. Щербатов.

Я намеренно остановился на этих фактах несколько больше, чем следовало бы делать, поскольку с изданием писем И.Э. Грабаря исследователи получили яркий и редкий по полноте источник для изучения художественной жизни в дореволюционной и советской России. Доверяя этому источнику, его надо также и проверять, используя другие близкие по теме публикации.

Все три сборника писем имеют свои вводные статьи, обстоятельно составленные комментарии и указатели имен, общий объем которых был бы равен, вероятно, еще одному четвертому тому издания. Далеко не все в комментариях представляется одинаково точным и совершенным, но нет никакой возможности останавливаться специально на характеристике поясняющего текста. Комментарии к двум первым томам, где опубликовано немало выдержек из ответных писем И.Э. Грабарю, выгодно отличаются от комментариев к последнему тому, в которых составители ограничиваются самыми краткими сведениями. Но не будем забывать, что всякий пояснительный материал требует колоссальной затраты времени и сил, а «плотность» имен и фактов в письмах И.Э. Грабаря такова, что их пространное комментирование могло бы растянуться на годы, а в конечном счете и подавить комментируемый текст. Будем поэтому благодарны составителям и за то, что ими сделано, причем сделано с большим чувством научной ответственности. Комментарии и указатели в целом неплохо ориентируют читателя в море разнообразных сведений, которые содержатся в письмах. Приятно оживляют издание и удачно подобранные иллюстрации, где репродуцированы фотографии И.Э. Грабаря, а вместе с ним и целой вереницы лиц, с которыми он встречался, работал и переписывался в течение своей долгой и счастливой жизни.

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА
РАЗРУШЕННЫЕ
НЕМЕЦКИМИ ЗАХВАТЧИКАМИ

В
С С С Р

*Сборник статей
под редакцией академика
Игоря Грабаря*

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД

Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей под редакцией И.Э. Грабаря. Москва – Ленинград, изд-во Академии наук СССР, 1948. Оформление И.Ф. Рерберга. Учет разрушений, произведенных немцами на оккупированных территориях в 1941–1943 годах, начался с публикаций небольших бюллетеней уже в первые годы войны. Книга 1948 года имела более общий характер, поскольку она составлена из статей, посвященных наиболее значительным произведениям архитектуры и живописи, погибшим в войну. Невосполнимой утратой были разрушенные фрески Нередицы, Николы на Липне, Волотова и Сквородки в Новгороде, Нового Иерусалима под Москвой, Гагаринского особняка в Москве и Мавзолея Барышниковых в Николо-Погорелом (Смоленская область). Хронологически это памятники с I по XIX век. В сборник вошли 19 статей 20 авторов: о Чернигове, Новгороде, Пскове, Новом Иерусалиме, Петергофе, Царском Селе, Павловске, Гатчине, о Москве и Подмосковье и, наконец, о Риге. Замысел этого издания принадлежит несомненно И.Э. Грабарю. В годы большой дружбы Советского Союза с Германской Демократической Республикой издание подверглось неофициальному запрету и даже изъятию из публичных библиотек, так что при малом тираже (3000 экземпляров) оно сделалось почти библиографической редкостью

ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ ГРАБАРЬ

НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК СССР,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ НАУК
И АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР,
ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР

•
ВЫСТАВКА
ПОСВЯЩАЕТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ,
НАУЧНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Каталог выставки Игоря Грабаря, посвященной 100-летию со дня его рождения (Москва, 1971). Этот краткий, но емкий по содержанию каталог незаменим для изучения и понимания И.Э. Грабаря как общественного деятеля, художника и ученого. Составлен О.И. Подобедовой – автором монографии о И.Э. Грабаре, опубликованной в 1964 году. Несмотря на очевидное преобладание в каталоге материалов, относящихся к позднему периоду его биографии (1941–1960), здесь даны сведения и о реставрационных мастерских с 1918 по 1933 год. Не лишним будет указать, что все коллективные

фотографии И.Э. Грабаря и его сотрудников по Центральным Государственным реставрационным мастерским, изданные И.Л. Кызласовой в ее «Истории отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси» с пометкой «публикуются впервые» (Москва, 2000), уже опубликованы в каталоге 1971 года, а немногим позже – в каталоге «Реставрация древнерусской живописи в СССР. 1917–1977» (Москва, 1978). Заблуждение И.Л. Кызласовой понятно, поскольку все публикации о такой громадной личности, как Игорь Эммануилович Грабарь, учесть почти невозможно

- 1 *Грабарь И.* Письма, т. 1. 1891–1917; т. 2. 1917–1941; т. 3. 1941–1960. Составители и авторы вводных статей и комментариев Л.В. Андреева, Н.А. Евсина и Т.П. Каждан. М., 1974, 1977, 1983.
- 2 *Грабарь И.Э.* Репин, т. 1–2. М., 1963–1964.
- 3 *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. М., 1966; *Его же.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М., 1969.
- 4 *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М.–Л., 1937.
- 5 Третий том имеет еще приложение, составленное из пятидесяти восьми писем к разным лицам, причем письма эти (по непонятной для меня причине) напечатаны не в хронологической последовательности, как в основных томах, а по алфавитному порядку фамилий адресатов. За единственным исключением все письма в приложении дореволюционного периода.
- 6 *Грабарь И.Э.* Письма. 1891–1917. М., 1974, с. 223.
- 7 См.: *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978, с. 301 (в статье «Игорь Эммануилович Грабарь»).
- 8 См.: Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. Л., 1981, ил. на с. 126 и 278, 129 и 279.
- 9 *Грабарь И.Э.* Письма. 1891–1917, с. 305.
- 10 *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография, с. 14.
- 11 См.: *Евсина Н.А., Каждан Т.П.* И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры (конец XIX – первая треть XX века). – В кн.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980, с. 273–296.
- 12 Письма И.Э. Грабаря из экспедиций (1919–1930). – В кн.: *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве, с. 236–260 (с предисловием и примечаниями О.И. Подобедовой).
- 13 *Будрина А.Г., Поликарпова Г.А.* Из неопубликованных писем И.Э. Грабаря. – Уральский археографический ежегодник за 1970 год. Пермь, 1971, с. 341–353. См. также: *Будрина А.Г., Поликарпова Г.А.* Дело всей жизни. Искусствовед Н.Н. Серебренников (1900–1966). Пермь, 1970, с. 26, 28–30, 46–47, 51, 80 и 83.
- 14 См.: *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания, кн. 4–5. М., 1980, с. 361–362.
- 15 См. об этом: *Грабарь И.Э.* Письма. 1891–1917, с. 186 и сл. О непосредственной реакции И.Э. Грабаря на отказ А.Н. Бенуа см. также на с. 206, 214, 215–216 и 223 (все письма датируются 1908 годом).

О КНИГЕ В.Н. ЛАЗАРЕВА «ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ»

1. ОТ ЗАМЫСЛА ДО ДВУХ ПЕРВЫХ ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЙ

Книга выдающегося русского ученого В.Н. Лазарева «История византийской живописи» – наиболее капитальное из исследований подобного рода за все более чем сто лет изучения византийского изобразительного искусства. Ни одна другая книга на эту тему не идет в сравнение с книгой В.Н. Лазарева ни по охвату огромного фактического материала, ни по его оригинальной интерпретации. С тех пор как в 1947 и 1948 годах появилось первое двухтомное издание, минуло полвека, а после выхода второго (тоже двухтомного) издания – около двадцати лет. За это время «История византийской живописи» прочно вошла в золотой фонд русской и мировой науки. Она переведена на итальянский и румынский языки (1967, 1980), недавно осуществлен ее перевод на сербско-хорватский язык¹. Переводы значительно увеличивают круг читателей, желающих ознакомиться с книгой В.Н. Лазарева.

В предисловии к первому русскому изданию В.Н. Лазарев писал, что «История византийской живописи» заканчивалась им в грозную годину войны. Из этих слов можно было бы сделать вывод, что он готовил исследование в начале 40-х годов. Но это не так. В действительности «История» задумана намного раньше, и первый вариант книги написан еще в 1932 году. Можно без преувеличения сказать, что В.Н. Лазарев работал над «Историей византийской живописи» всю жизнь, неумоимо пополняя ее открывавшимися в разных странах новыми памятниками и упорно добиваясь ясности и художественной выразительности своего текста.

По всей видимости, В.Н. Лазарев рано осознал себя продолжателем традиций русской академической науки, которая изучала историю византийского искусства как отдел общеевропейского художественного наследия, наиболее полно выразивший эстетические идеалы Средневековья. Во главе этой науки рисуется величественная фигура Ф.И. Буслаева (1818–1897). Ему наследовали, в порядке ученической



Виктор Никитич Лазарев (1897–1976). Таким был В.Н. Лазарев в последние годы жизни, когда он усиленно работал над книгами «Русская иконопись» и подготавливал материалы для полного русского издания «Истории византийской живописи»



Эта плохо сохранившаяся фотография (около 1925) дает представление о В.Н. Лазареве в начале научной деятельности, когда им были опубликованы две книги: об О. Шпенглере (1922) и Н.П. Кондакове (1925). В чертах лица сильно выражены армянские признаки происхождения В.Н. Лазарева (его отец был московским армянином, занимавшимся архитектурной практикой). Ясно ощущается энергичный, целеустремленный характер, свойственный В.Н. Лазареву в молодости и сохранявшийся у него до конца жизни. По всей вероятности, В.Н. Лазарев снят здесь накануне своей длительной научной командировки за границу, когда им уже была задумана «История византийской живописи»

преемственности, Н.П. Кондаков (1844–1925) и Д.В. Айналов (1862–1939). Когда формировались научные интересы В.Н. Лазарева, был еще жив находившийся в эмиграции Н.П. Кондаков и продолжал, хотя уже и без прежней активности, работать Д.В. Айналов, опубликовавший в 1917 году исследование о византийской живописи XIV века. 24 апреля 1925 года на заседании Русского общества друзей книги в Москве В.Н. Лазарев прочитал доклад «Н.П. Кондаков как историк византийского искусства»². Вскоре после этого он опубликовал небольшую книжку с очерком жизни и характеристикой научной деятельности Н.П. Кондакова³. Отчетливо понимая минусы кондаковского метода, В.Н. Лазарев в яркой и доходчивой форме обрисовал также его выдающийся вклад в изучение византийского искусства. Было совершенно ясно, что он сознательно берет на себя продолжение классической линии русской византистики, которая незадолго перед тем подверглась безудержной критике со стороны молодых петербургских ученых. Тогда же, в середине 20-х годов, он завязывает дружеские отношения с Д.В. Айналовым. Посещая по служебным делам Ленинград, где жил Д.В. Айналов, В.Н. Лазарев, как он неоднократно вспоминал, любил бывать в доме Д.В. Айналова, который увлекательными беседами об искусстве способствовал заострению его интереса на стилистической стороне византийской живописи и, в частности, на проблеме происхождения палеологовского стиля.

Для понимания научной позиции В.Н. Лазарева в эти годы характерны высказывания, сделанные в письме к Д.В. Айналову по случаю 35-летия его научной деятельности. «Та громадная работа, которая была проведена Вами над византийским и русским искусством, – писал В.Н. Лазарев 8 февраля 1924 года, – всегда вызывала во мне чувство живейшего восхищения. В этой работе я неизменно усматривал залог к процветанию русской науки. Если в настоящее время последняя и испытывает небывалый кризис, для меня нет никаких сомнений, что выход из этого кризиса лежит в следовании тем методам и принципам, которые постоянно проводились Вами и такими учеными как Кондаков и Ростовцев»⁴.

Весной 1925 года В.Н. Лазарев выехал в длительную командировку за границу, продолжавшуюся больше года. Он посетил Германию, Голландию, Бельгию, Австрию, Италию, Францию, Грецию, Турцию. Основной целью ставилось изучение памятников византийской живописи: лицевых рукописей, икон, мозаик и фресок. От Д.В. Айналова, П.Д. Эттингера и Н.И. Романова он получил рекомендательные письма к виднейшим ученым Берлина, Парижа, Вены и Рима. Это значительно облегчило ему ознакомление с произведениями византийского искусства в библиотеках и музеях, где, как и сейчас, многое зависело от доброй воли того или иного хранителя. В Париже, несмотря на то что он, с помощью Д.В. Айналова, заручился поддержкой Г. Милле, заведующий департа-

BYZANTINE PAINTING

BY

VICTOR LASAREFF

PANTHEON • CASA EDITRICE
THE PEGASUS PRESS

THE discoveries of the last generation have considerably enriched our conception of Byzantine art. Entirely new monuments have been found in the Caucasus, in Russia, Greece, Serbia, Rumania. Italy and in Constantinople itself and their study has shown the extraordinary significance of Byzantine art for the artistic evolution of the Middle Ages. Thanks to these discoveries, it is now possible for the first time to analyse with finality the leading part played by Constantinople, whence Byzantine influence radiated to all parts. The task set by the work announced herewith is to define the stylistic nature of the school of Constantinople and to compare it with the other artistic traditions of the Christian East, and accordingly the main stress is laid upon the study of those monuments which embody the artistic tradition of Byzantium in its purest form. The author divides Byzantine painting into various groups and while stressing those of greatest importance, nevertheless deals fully with the others.

The publication embraces all the domains of Byzantine painting: mosaics, frescoes, icons and miniatures and proffers therefore a complete survey of the pictorial activity of the Byzantines. The author traces the evolution of his subject from the sixth century to the capture of Constantinople by the Turks in the year 1453. The material is divided into three volumes containing 320 full-page plates in colotype.

Volume I: Byzantine Painting of the VIth to the XIth century.

Volume II: Byzantine Painting of the XIth and the XIIth centuries.

Volume III: Byzantine Painting of the XIIth to the XVth century.

Each volume contains an exhaustive text which gives in a concise form the essentials concerning the evolution and analysis of the most important works of art, which are here presented for the first time in groups related in style. The chief attention of the author is devoted to the study of the purely artistic side of his subject, which has so far been largely overlooked owing to the hitherto predominant interest in the iconographic problems of the subject.

Accordingly the author, in the first three chapters, investigates fully the fundamental conditions for the inception of Byzantine art and thus

offers the reader a picture of the characteristics of the whole of Byzantine aesthetics.

The publication is equipped with a critical apparatus which contains a very full bibliography. Therefore the possibility is provided for obtaining information concerning the works of art dealt with and the publication is thus predestined to constitute the inevitable point of departure for specialized studies.

Systematic study spread over a large number of years in the most important libraries of Europe and his journeys through all the countries of the Christian East have enabled the author to gather together an exceptionally rich material for illustration, which will be new, not only to the layman, but in a considerable number of cases also to the expert.

The principle which has governed the choice of plates was to leave out everything of secondary importance for the evolution of the Byzantine style and to provide as many examples as possible of those groups of works of art which are of the greatest aesthetic and decisive value. By this means alone, it is possible to understand the common factor in the various elements of each group. The effort of the author has been directed towards providing reproductions of such works of art which are in a special degree characteristic of the fundamental nature of Byzantine style. In consequence, the large number of illustrations are free from those semi-Byzantine, semi-Western works of art to which the inappropriate appreciation of Byzantine art has usually been due.

If the publisher adds that the author, Victor Lasareff, professor in the University of Moscow, has submitted what is regarded as one of the most important manuscripts to be issued from this press, and when it is realized that so far such a collection of Byzantine mosaics, frescoes, icons and miniatures has never yet been published on this scale, and that, finally, the text provides a brilliant exposition of altogether new artistic problems, it will be manifest that the publication announced herewith has an unusual claim to be regarded as an indispensable standard work.

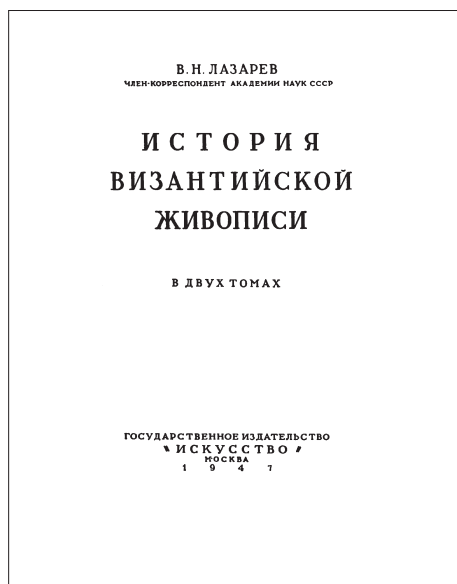
Проспект издания книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи» на английском языке. 1932. Издание планировалось в трех томах на двух языках: немецком и английском. Проспект немецкого издания нам неизвестен. В первый том должны были войти текст и таблицы к нему о византийской живописи с VI по XI век, во второй – с XI по XII век и в третий – с XII по XV век. Хронология

«Истории» мало менялась по существу и сохранялась во всех последующих изданиях. К сожалению, английская версия «Истории» не была осуществлена ни на одном из этапов работы В.Н. Лазарева над книгой, а между тем именно английский текст сделал бы «Историю византийской живописи» доступной подавляющему числу ученых-византинистов современной нам эпохи

Проспект издания книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи» на английском языке. 1932



Первое русское издание книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи». Москва, изд-во «Искусство», 1947. Суперобложка к текстовой части книги. Оформление И.Ф. Рерберга



Первое русское издание книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи» в двух томах. Москва, изд-во «Искусство», 1947. Контртитул текстовой части книги. Оформление И.Ф. Рерберга

ментом греческих рукописей Национальной библиотеки А. Омон наотрез отказался выдать ему лучшие манускрипты, мотивируя свое решение тем, что рукописи изданы и их можно изучать по репродукциям. «J'espere neanmoins, – сообщил Г. Милле Д.В. Айналову, – que son sejour chez nous lui aura ete profitable. C'est un homme fort distingue et fort aimable, qui aura une belle carriere scientifique» [«Я надеюсь, однако, что его пребывание у нас будет ему на пользу. Это заметный и очень приятный человек, которому суждена блестящая научная карьера»]⁵. Надо сказать, что Г. Милле предоставил В.Н. Лазареву возможность изучить собственный научный фотоархив, Collection des Hautes Etudes, накопленный за многие годы его экспедиций на Балканы. Наиболее ценными оказались, естественно, материалы по Сербии и Афону, поскольку их посещение не входило в маршрут В.Н. Лазарева. Но вообще В.Н. Лазарев предпочитал видеть подлинные произведения византийской живописи, как бы далеко они ни находились и чего бы это ни стоило. Особенно трудными были поездки по южной Италии, Сицилии, Греции и Турции, где неделями приходилось жить и работать в самой неприятельной обстановке.

Вернувшись летом 1926 года в Москву, В.Н. Лазарев после короткого отдыха стал пересматривать и приводить в порядок накопленный материал. Общий план «Истории», задуманной еще до поездки за границу, созрел теперь окончательно. Удалось повидать лучшие памятники, представить развитие стиля, установить степень влияния византийского искусства на искусство Италии, Германии, Франции, Сербии, Болгарии, Румынии, России. Точная дата, когда В.Н. Лазарев приступил к написанию текста «Истории», нам неизвестна. Вероятно, это была осень 1926 года. Во всяком случае, через три года, ранней весной 1930-го, он сообщал Д.В. Айналову, что «усиленно работает над последними главами, думая окончить их к сентябрю-октябрю», и что, если все будет благополучно, книга появится в 1930 или 1931 годах⁶. В январе 1931 года он писал тому же Д.В. Айналову, что первый том «Истории» должен скоро пойти в печать⁷. Однако завершение книги в целом отодвинулось еще на полтора года: последняя страница черновой рукописи «Истории», сохранившейся в архиве автора, датирована 6 августа 1932 года.

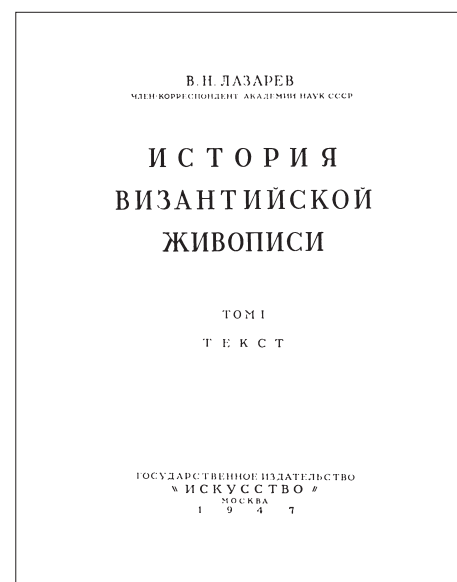
К тому времени, когда В.Н. Лазарев выехал за границу для изучения византийской живописи, им было написано около десятка научных статей, две небольшие книжки (об О. Шпенглере и Н.П. Кондакове) и диссертация о происхождении портрета в итальянском искусстве, которую он успешно защитил в 1924 году. Преобладали работы атрибуционного характера о картинах итальянских мастеров XVI–XVIII веков из музеев Москвы и Ленинграда. Если не считать очерка о Н.П. Кондакове, византийская тема была освещена только в одной статье об иконе Богоматери Владимирской, написанной им совместно с М.В. Алпатовым. Почему же он так решительно, с полной отдачей сил переключился на исследование византийского искусства? Прежде всего потому, что в 10-х и особенно в 20-х годах шло усиленное открытие произведений византийской живописи. Особенно много было сделано в России, где под руководством И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова за первые десять лет после революции были расчищены такие чудесные вещи как икона Богоматери Владимирской, фрески Димитриевского собора во Владимире и фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде, деисус Благовещенского собора в Московском Кремле. За границей, в свою очередь, активно издавались греческие лицевые руко-

писи, начиналась широкая публикация фресок, сохранившихся в греческих и сербских церквях. Американский Византийский институт готовился к расчистке мозаик собора св. Софии и мозаик и фресок Кахрие джами в Константинополе. Московские и ленинградские музеи пополнились великолепными греческими иконами Палеологовской эпохи. В целом мировой фонд произведений византийской живописи по сравнению с XIX и даже началом XX века вырос в несколько раз и с каждым годом он продолжал увеличиваться. А между тем подход к византийскому искусству оставался прежним: преобладали иконографические исследования, авторы которых занимались тщательной классификацией иконографических типов и уделяли очень мало внимания художественному своеобразию византийского искусства. Поскольку провинциальные либо поздние памятники нередко давали образцы особенно сложных иконографических решений, они выдвигались на первый план, а высокие по качеству, но обычные по иконографическим изводам столичные произведения пребывали в тени. Вследствие этого понятие о византийском искусстве оставалось крайне неопределенным, а представления о развитии византийского стиля не существовало совсем. Это ненормальное положение в изучении византийского искусства никак не устраивало В.Н. Лазарева. Обладая необыкновенным чутьем прекрасного, он ценил произведения искусства, независимо от их происхождения, прежде всего за качество и духовное начало, воплощавшееся, по его мнению, не только в сюжетах, но и в художественных формах: в красках, линиях и композициях. Византийская живопись давала в этом отношении исключительные возможности для исследователя, и В.Н. Лазарев охотно обратился к ее изучению.

Первый вариант «Истории» В.Н. Лазарев предполагал печатать за границей. Этот замысел диктовался насущной необходимостью подвести первые итоги изучения византийского искусства в России и ознакомить с ними международное научное сообщество. Предпочтение отдавалось немецкому языку, так как Германия наравне с Россией занимала в первые два десятилетия XX века ведущее положение в мировой византиноведческой науке. Такая же задача ставилась и другими советскими учеными: в 1925 году М.В. Алпатов совместно с О. Вульфом опубликовал монументальную книгу о греческих и русских иконах, а ленинградский ученик Д.В. Айналова Л.А. Мацулевич – не менее фундаментальное исследование о ранневизантийских изделиях из серебра. Поскольку выдающиеся реставрационные открытия, сделанные в Советской России с 1918 по 1928 год, изменили многие прежние представления об отечественном искусстве, было признано также целесообразным опубликовать в Германии и Австрии две монографии о древнерусской художественной культуре: в 1932 году вышла двухтомная книга М.В. Алпатова и Н.И. Брунова о живописи и архитектуре, а годом позже – двухтомная монография, приготовленная Д.В. Айналовым. Наряду с названными трудами обобщающего характера в эти же годы вышло несколько книг, которые были посвящены отдельным памятникам византийской живописи: Ф.И. Шмит опубликовал мозаики Никеи (Берлин–Лейпциг, 1927), И.Э. Грабарь – фрески Димитриевского собора во Владимире (Берлин, 1926), а А.И. Анисимов – икону Богородицы Владимирской (Прага, 1928). Упомяну, наконец, две зарубежные художественные выставки, организованные Народным Комиссариатом по просвещению РСФСР: в 1926 году в Берлине состоялась выставка копий древнерусской монументальной живописи из Ленинграда, а в 1929–1932 годах в Германии, Австрии, Англии



Первое русское издание книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи» в двух томах. Москва, изд-во «Искусство», 1948. Суперобложка к тому иллюстраций. Оформление И.Ф. Рерберга



Первое русское издание книги В.Н. Лазарева «История византийской живописи» в двух томах. Москва, изд-во «Искусство», 1947. Титул текстовой части книги. Оформление И.Ф. Рерберга



Профессора и преподаватели кафедры истории и теории искусства 1-го Московского Государственного университета. Около 1927. Слева направо: А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969), Б.П. Денике, А.И. Некрасов, Виктор Никитич Лазарев, А.В. Бакушинский, В.Н. Иванов, В.Н. Чепелев. А.А. Федоров-Давыдов и В.Н. Лазарев преподавали в университете до самой смерти. Борис Петрович Денике (1885–1941), востоковед по специальности, долгое время жил и работал в российской провинции: в Казани (уроженцем которой он был), Омске и Томске. С 1921 года – в Москве. Читал лекции в университете, работал в

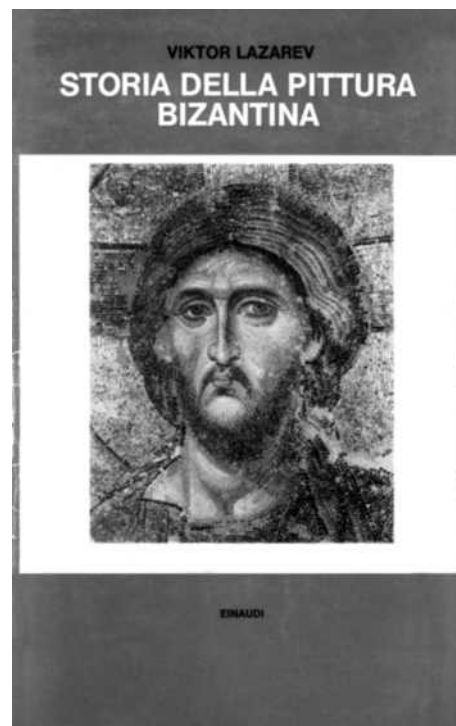
Историческом музее, Институте народов Востока, в Музее восточных культур, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (с 1931 по 1941 год). Алексей Иванович Некрасов (1885–1950) был профессором Московского университета с 1918 по 1930 год, с 1932 по 1938 – профессор московского Института истории, философии и литературы. Крупный специалист по древнерусской архитектуре, живописи и гравюре. Репрессирован в 1938 году, умер в ссылке в Сибири (село Венгерово Новосибирской области). Анатолий Васильевич Бакушинский

(1883–1939) – музейный деятель, теоретик искусства и крупный специалист по народному искусству, эту дисциплину преподавал в Московском университете. Автор ряда книг по искусству Мстеры и Палеха. Далее на фотоснимке Владимир Николаевич Иванов – тогда аспирант 1-го Московского университета, а позже известный музейный деятель, организатор многих архитектурных исследований, один из авторов капитального научного издания «Русское деревянное зодчество» (1941). Последним представлен Владимир Николаевич Чепелев (умер в 1944 году в Ташкенте)

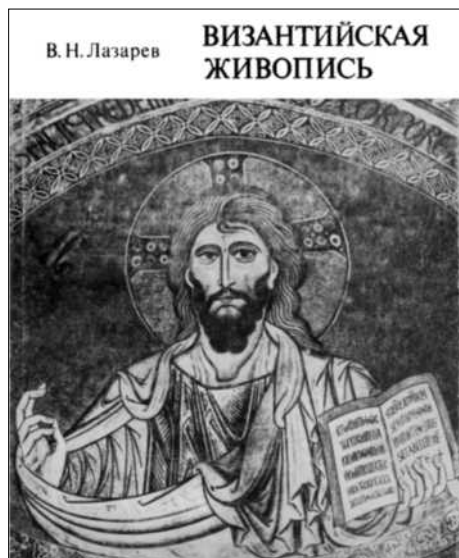
и США экспонировалось более ста новооткрытых русских икон из музеев Москвы, Ленинграда, Ростова, Ярославля, Вологды и других городов Российской Федерации. Но в ряду этих изданий и выставок, пропагандировавших достижения советских ученых в области науки и реставрационной практики, «История византийской живописи» В.Н. Лазарева появилась намного позже, и есть основания разяснить причины ее запоздания.

21 сентября 1925 года, находясь в Италии, В.Н. Лазарев заключил договор с известным издательством «Pantheon», главная контора которого находилась во Флоренции, но которое имело отделения также в Германии (Мюнхен) и Франции (Париж)⁸. Книга под названием «Byzantinische Malerei von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert» планировалась в двух томах, каждый из которых должен был иметь около 90 таблиц, причем на таблицах могло размещаться по несколько иллюстраций. Общий объем текста устанавливался в 250 печатных страниц для двух томов в целом. Не исключалось, однако, что работа превысит указанный первоначальный объем, и в таком случае издательство обязывалось напечатать ее в трех томах. Автор, в свою очередь, должен был сдать списки иллюстраций и текст в мае 1929 года. Работа предназначалась к публикации на немецком и английском языках.

Как только В.Н. Лазарев приступил к осуществлению своего замысла и написал первые четыре главы, ему стало ясно, что двух томов для полного изложения темы будет недостаточно. В переписке с издательством зашла речь об увеличении объема текста и числа иллюстраций. Потребовалось и продление срока сдачи рукописи. Издательство «Pantheon» перешло тем временем в руки американца Дж. Холройда-Риса (J. Holroyd-Reese), причем поначалу обстоятельства складывались исключительно благоприятно для В.Н. Лазарева, так как новое руководство, видя повышенный интерес мировой науки к изучению византийской культуры, согласилось принять предложение автора о публикации «Истории» в трех томах с соответственным увеличением числа таблиц. Главы об основах византийского искусства, о византийской эстетике, об эпохе Юстиниана и VII веке и, наконец, об иконоборчестве, которые поступили в издательство в 1929 году, получили здесь самую лестную оценку. «Neben der inhaltlichen Konzentration wird der Stil der Kapitel als klar, fesselnd und hinreissend bezeichnet, – сообщало издательство в письме к автору книги от 11 июня 1930 года. – Unser Lektor, der kaum ein in Deutsch geschriebenes Manuskript ohne Verbesserungen aus seinen Händen gehen lässt, sagt uns, dass er es nicht wagen würde, in diesem Texte auch nur ein Wort zu ändern. Wir beglückwünschen, – прибавлялось в письме, – Sie und uns zu Ihrem Buch!» [«Наряду с содержательностью отмечается их стиль, ясный и захватывающий. Наш редактор, который не выпускает без улучшений ни одной немецкой рукописи, сказал нам, что он не осмелился бы заменить в этом тексте ни одного слова. Мы поздравляем Вас и себя с такой книгой!】. «Wir haben auch andere kompetente Persönlichkeiten um Rat gefragt, – говорилось, в свою очередь, в письме от 31 октября 1931 года, – und sind zu dem Resultat gekommen, dass zwar Ihr Stil eine kleine ausländische Note hin und wieder hat, dass er aber so unerhört lebendig und Ihre Arbeit so fesselnd geschrieben ist, dass eine Korrigierung eine Applatierung bedeuten würde und dazu können wir uns nicht entschliessen» [«У нас имеются также отзывы других компетентных лиц, и они сводятся к тому, что Ваш стиль, хотя в нем и встречаются отдельные специальные слова, необычайно живой и работа написана так



Итальянское издание книги В.Н. Лазарева «Storia della pittura bizantina». Torino, изд-во Эйнауди, 1967. Суперобложка



В этой книге (Москва, изд-во «Наука», 1971) собраны 20 статей В.Н. Лазарева о византийской живописи, печатавшиеся им с 1925 по 1964 год в отечественных и зарубежных периодических изданиях. Все работы заново отредактированы, а переводы с иностранных языков литературно отшлифованы самим автором. В сборник включен текст его ранней книжки о Н.П. Кондакове и две главы из «Истории византийской живописи» («Основы византийского искусства» и «Византийская эстетика»), что сообщило сборнику необходимую тематическую цельность. С той же заботой о стройности изложения взят и отрывок о системе живописной декорации византийского храма IX–XI веков из итальянского издания «Истории византийской живописи». Иными словами, механическая перепечатка статей нейтрализована здесь вдумчивой дополнительной работой с текстами, получившими другое качество и другое звучание. Автор настоящих заметок готовил сборник к печати и имел возможность наблюдать, как В.Н. Лазарев перерабатывал старые тексты и примечания к ним, чтобы приблизить их к современному пониманию той или иной проблемы или того или иного произведения. Издательство «Наука», где готовилась и печаталась книга, обладало весьма скромными возможностями, но полиграфическое качество исполнения компенсировалось в те годы большими тиражами книг (в нашем случае 10000 экземпляров)

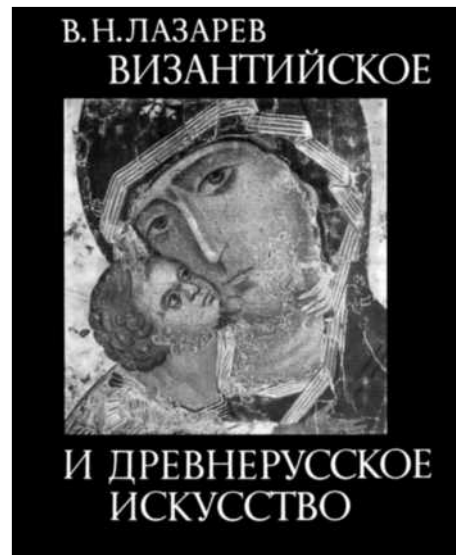
увлекательно, что исправлять ее значило бы лощить, а у нас нет оснований принять такое решение»].

Осенью 1931 года были готовы как немецкий, так и английский переводы двух первых томов книги. В письме от 4 сентября 1931 года Дж. Холройд-Рис сообщил В.Н. Лазареву, что первый том «Истории» будет, вероятно, напечатан весной следующего года. В ожидании двух последних глав, которые должны были составить третий том, издательство начало заготавливать фототипические таблицы и одновременно отпечатало проспект – объявление о предстоящей публикации «Истории византийской живописи»⁹. В конце 1932 года вся рукопись «Истории» была выслана за границу. Между тем тяжелый экономический кризис, поразивший страны Западной Европы и Америки, опрокинул планы как автора, так и издательства. В 1933 году фирма «Pantheon» была ликвидирована и на ее месте возникло новое издательство «Pantheon Edizioni d'Arte» с местонахождением главной конторы в Милане. Несмотря на заверения новых руководителей издательства принять на себя обязательства своих предшественников, дальнейшая судьба «Истории» была поставлена под удар. В 1937 году все права на публикацию депонированных рукописей из портфеля «Pantheon Edizioni d'Arte» были проданы издательству Х. Шмидта и К. Гюнтера в Лейпциге («Pantheon Verlag für Kunstwissenschaft»). Поскольку это было сделано без уведомления автора «Истории» и поскольку его рукопись в течение пяти лет ее пребывания в «Pantheon Edizioni d'Arte» не была напечатана, В.Н. Лазарев объявил о расторжении договора и потребовал вернуть ему немецкий и английский переводы и все иллюстрации. Одновременно он сообщил Х. Шмидту и К. Гюнтеру о принципиальной невозможности публикации его книги в Германии. Надежда увидеть книгу в печати появилась, однако, 5 октября 1937 года, когда В.Н. Лазарев неожиданно получил письмо от Дж. Холройда-Риса, который после продажи фирмы «Pantheon» оставался владельцем «Les Editions du Régase» с отделениями в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. На этот раз проектировалось совместное издание «Истории византийской живописи» парижским и немецким издательствами. Объективные причины заставили В.Н. Лазарева отклонить это предложение. По его соображениям, речь об издании могла идти только в том случае, если «Les Editions du Régase» сумеют получить единоличное право на публикацию его труда. Для этого требовалось, однако, разрешение германского правительства, а так как международная политическая обстановка резко ухудшилась и вскоре разразилась Вторая мировая война, издание «Истории византийской живописи» отодвинулось на неопределенное будущее.

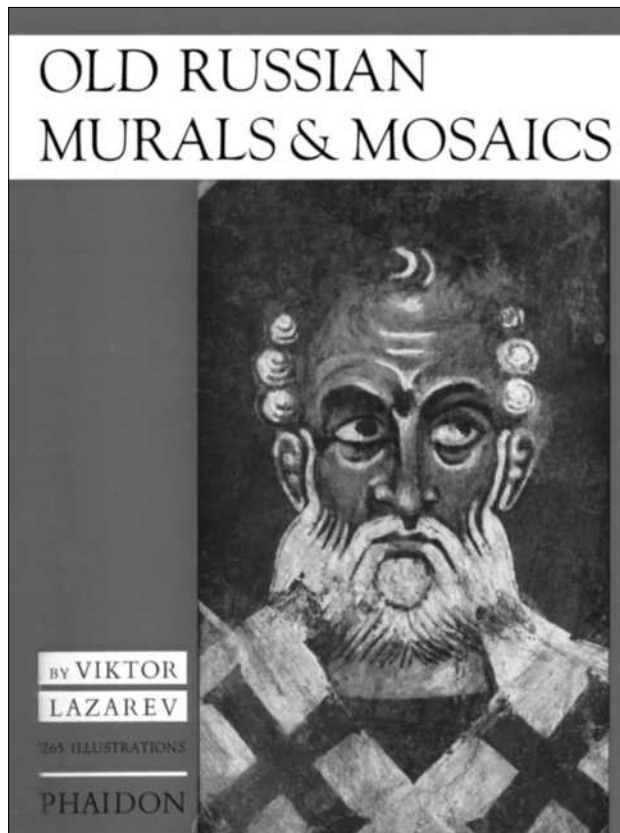
Нельзя не удивляться той настойчивости, с какой В.Н. Лазарев добивался права и возможности издания своей монографии. Трудности заключались, однако, не только в том, что перипетии частного предпринимательства в Европе ломали все сроки публикации «Истории», но и в том, что открытие новых памятников и накопление новой научной литературы требовали от него постоянного обновления текста, примечаний и фотоиллюстраций. Это было ясно уже в 1937 году, когда начались переговоры с «Les Editions du Régase». И вот, в самые тяжелые военные годы, оставаясь в Москве, В.Н. Лазарев готовит новую редакцию «Истории византийской живописи». Рукопись из архива автора испещрена множеством исправлений и добавлений и вместо старой даты ее написания

указана новая дата: «Переработка окончена 20 января 1943 года». После завершения войны, 24 сентября 1945 года, В.Н. Лазарев направляет письмо в издательство Х. Шмидта и К. Гюнтера с просьбой сообщить, сохранились ли переводы его книги и возможно ли опубликование «Истории» на английском языке. В случае невозможности сделать это под маркой «Les Editions du Régase» он требует вернуть переводы и фотоснимки в Москву. Вероятно, тогда же выясняется перспектива публикации «Истории» издательством «Искусство» (Москва). В редакции 1943 года, на русском языке, «История византийской живописи» набирается и печатается в Лейпциге. Текст и атлас вышли двумя отдельными томами в 1947 и 1948 годах.

В момент своего появления «История византийской живописи» не получила позитивной оценки, которая опиралась бы на академический характер самой книги. В одном из номеров журнала «Искусство» за 1950 год появилась рецензия на «Историю», написанная известным в то время критиком Г.А. Недошивиным¹⁰. Рецензия выдержана в недоброжелательном тоне, и в ней очевиден неисторический подход к искусству феодальной эпохи. Но все последующие рецензенты в СССР и за рубежом отнеслись к «Истории византийской живописи» сочувственно. Как и всякий другой самостоятельный научный труд, книга В.Н. Лазарева не свободна от недостатков, и отдельные оппоненты, например А.В. Банк¹¹, перечисляя минусы «Истории», отдавали, однако, должное эрудиции и оригинальному мышлению автора. Критические замечания были высказаны и в обширной рецензии краковского искусствоведа В. Моле¹², но, по его словам, несмотря на то, что можно было бы легко умножить число спорных вопросов, затронутых в «Истории», «*remarques critiques ne sauraient toutefois porter atteinte a la valeur reelle du livre*» и «*la synthèse remarquable qu'il donne de l'Histoire de la peinture byzantine fait honneur á son createur et a toute la science soviétique*» [«критические замечания, однако, не могут нанести ущерба действительной ценности книги» и «замечательный синтез, который характеризует „Историю византийской живописи“, делает честь ее автору и всей советской науке»]. Немало метких и небесполезных для автора наблюдений сообщил итальянский рецензент Дж. Галасси, посвятивший свою статью¹³ сравнительному анализу «Истории византийской живописи» и книги «*La peinture byzantine*» А.Н. Грабара, которая появилась шесть лет спустя после монографии В.Н. Лазарева (1953). Дж. Галасси правильно подчеркнул теснейшую связь книги советского ученого с классической традицией русской византистики. Он верно указал также на такие характерные черты «Истории» как четкое выявление творческой роли Константинополя, заметный акцент на эллинистических основах византийского искусства, особенное внимание автора к памятникам византийской миниатюры, несвойственное западным работам полное освещение искусства XIV века и, наконец, на отлично составленный справочный аппарат книги. От него не ускользнули и недочеты монографии, но, ссылаясь на то, «*che dal Lazareff stia per essere affrontata un'altra edizione della sua Storia, serà senz'altro benvenuta, poiche l'eminente bizantinista russo vi terrà conto di tutti gli studi susseguiti alia guerra con la sua obiettività ed esattezza*» [«что Лазарев будто бы приступил к подготовке нового издания своей „Истории“, то последнее надо безусловно приветствовать, поскольку известный русский византист сможет учесть все послевоенные исследования с присущей ему объективностью и точностью»].



В.Н. Лазарев. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва, изд-во «Наука», 1978. Сборник сформирован после смерти В.Н. Лазарева, скончавшегося в 1976 году. Из первой части книги наибольший интерес представляет русский текст большой статьи о «Владимирской Богоматери» – византийской иконе второй половины XI либо начала XII века. Раскрытие этого выдающегося произведения искусства в 1918–1919 годах Г.О. Чириковым явилось событием в мире науки и статья о «Богоматери Владимирской» неслучайно опубликована в одном из самых престижных европейских периодических изданий – «*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*» (1925). Хотя она подписана двумя авторами, М.В. Алпатовым и В.Н. Лазаревым, подготовленная к печати рукопись почти полностью написана рукой В.Н. Лазарева. Вторая часть сборника включает статьи о русской средневековой живописи и скульптуре: о фресках Софии Киевской и Софии Новгородской, о новооткрытых фрагментах фресок Старой Ладogi, о вкладе Византии в древнерусскую художественную культуру, о роли Запада в искусстве средневековой Руси, методологические заметки. Здесь же напечатана речь В.Н. Лазарева на вечере памяти И.Э. Грабаря, где особо выделена его деятельность в области реставрационной практики. Открытия древнейших русских икон и фресок, произведений Феофана Грека и Андрея Рублева верно названы эпохальными, а публикации И.Э. Грабаря – фундаментальной базой для создания новой истории русского искусства, задуманной еще в начале 1940-х годов и ставшей выходить десять лет спустя



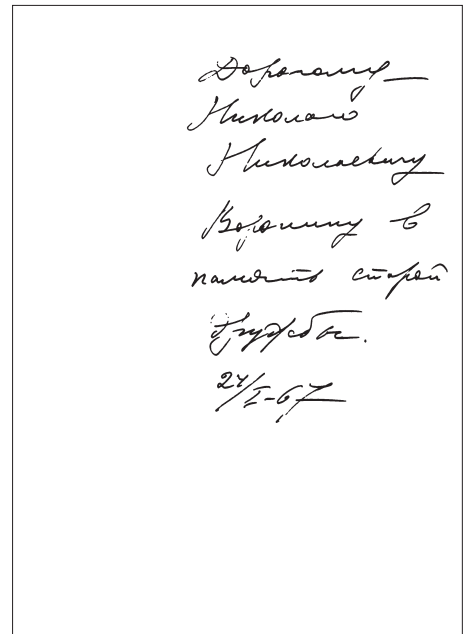
V. Lazarev. Old Russian Murals and Mosaics. From the XI to the XVI Century. London, Phaidon Press, 1966. Книга написана по заказу лондонского издательства Phaidon. Это общий обзор лучших произведений древнерусского монументального искусства за пять столетий: от киевских мозаик и фресок X–XI веков до росписей Дионисия в Ферапонтовом монастыре 1502 года. XVI и XVII века были, по мнению автора, эпохой упадка русской фресковой декорации и не дали ни одного ансамбля, который мог бы сравниться с памятниками предшествующих столетий. Хронологическому обзору предпослан один общий очерк: «Художники и методы их работы». Характеристики отдельных памятников монументальной живописи вынесены в конец книги, благодаря чему основной текст читается и запоминается очень легко

Поскольку печатных объявлений о втором издании «Истории» нигде не появлялось, а личные контакты В.Н. Лазарева с итальянскими и другими зарубежными учеными возобновились только в 1955 году на X международном конгрессе византинистов в Стамбуле, источник сообщения Дж. Галасси остается нам неизвестен. Но мысль о втором издании книги у В.Н. Лазарева существовала, и в 50-х годах она приобрела ясные очертания. Новые открытия, сделанные в Константинополе, расчистка многочисленных росписей в македонских и сербских церквах, реставрация ранних греческих икон в монастыре св. Екатерины на Синае, новые публикации византийских лицевых рукописей из европейских и американских библиотек и музеев, наконец, быстро нараставший поток исследований о византийской живописи настоятельно требовали обновления текста и примечаний «Истории». При очередном посещении Италии, 11 ноября 1959 года, В.Н. Лазарев заключил договор на новое издание книги с Дж. Эйнауди (Турин). Соглашение предусматривало, что книга выйдет на итальянском языке в серии фундаментальных монографий о великих художественных эпохах, искусствах и мастерах, которая выпускалась под общим названием «Biblioteca di storia dell'arte» и в издании отдельных томов которой принимали участие такие ученые как А. Шастель, Р. Виттковер, А. Фосийон, А. Хаузер, П. Тоэска и другие известные историки искусства из разных стран.

Сохранился авторский экземпляр «Истории византийской живописи» издания 1947 года, с которым В.Н. Лазарев работал при подготовке итальянского варианта книги. Он имеет тысячи карандашных поправок и буквально ломится от многочисленных вставок объемом от трех-четырёх до пятидесяти и даже в отдельных случаях до ста листов. Менее других исправлялись первые две главы, предметом которых послужили общие вопросы истории византийского искусства. Остальные семь глав подверглись капитальной переработке. В главу о позднеантичном и раннехристианском искусствах введены значительные части нового текста о ранних мозаиках Рима и Равенны и мозаиках Большого дворца в Константинополе. Еще больше расширена глава «Эпоха Юстиниана и VII век». Сюда вошли вновь написанные страницы о фресках Кастельсеприо (они были опубликованы в 1948 году), о мозаиках Равенны и Синае, а также новая редакция текста, который посвящен памятникам живописи, уцелевшим на территории Югославии, Болгарии, Армении и Грузии. Глава об искусстве эпохи иконоборчества осталась почти без изменений. Зато следующая за нею глава об искусстве Македонской династии приобрела совсем новый вид. Заметим прежде всего, что с учетом новых датировок сюда перенесены характеристики двух памятников из других глав: Свитка Иисуса Навина из Ватикана, который в первом издании «Истории» шел в качестве произведения VII века, и посвятительной мозаики с изображением Христа и портретами Константина Мономаха и императрицы Зои из Софии Константинопольской, так как было доказано, что эти портреты изображали в действительности Зою и ее первого мужа, Михаила IV Пафлагонца, и что только в 40-х годах IX века, когда были заново выполнены головы императорской четы и сделаны новые надписи, мозаика, при сохранении

старого стиля, получила новое содержание. Подлинным украшением раздела об искусстве Македонской эпохи явился замечательный вводный текст о классической системе росписи византийского храма, в первую очередь о мозаических ансамблях XI века, написанный, несомненно, с учетом монографии О. Демуса «Byzantine Mosaic Decoration» (1948). Прибавлены также страницы о раскрытых в послевоенное время мозаиках Софии Константинопольской, о мозаиках и фресках Софии Киевской и фресках Софии Охридской. Вставки намного увеличили и объем седьмой главы книги: об искусстве эпохи Дук, Комнинов и Ангелов. Особенно примечательны здесь характеристики фресок XII века в Нерези, портативных мозаических иконок того же времени из различных коллекций, темперных икон из Синайского монастыря св. Екатерины, фресок в Салониках и Кастории, грузинских росписей и русских икон, а также искусства бенедиктинских монастырей в Италии и мозаик Мартораны и Палатинской капеллы. Около сорока листов разного размера и вставки на полях значительно расширили и главу об искусстве XIII века, куда введены отлично написанные страницы о сербской живописи и в первую очередь о росписи Сопочан. Но общая характеристика этой эпохи осталась прежней. Равным образом сохранились и все основные положения последней главы: о живописи XIV и первой половины XV века. Здесь, однако, дана новая редакция текста о мозаиках и фресках Кахрие джами (с новой датировкой известной мозаики, изображающей Христа, Богородицу, Исаака Комнина и монахиню Меланию) и, по существу, заново написано об открытых после войны мозаиках в церкви св. Апостолов в Салониках. Десятками вставок, предметом которых послужили новооткрытые сербские, болгарские и русские иконы и фрески, усилена также характерная в этой главе мысль автора о бурном развитии в XIV веке национальных школ живописи, которые во многом порывали с византийскими традициями и решали новые художественные задачи. Не приходится говорить о том, что справочный аппарат книги вырос пропорционально тексту исследования. Нет никакой возможности учесть все существенные изменения, сделанные В.Н. Лазаревым при подготовке второго издания «Истории». Но даже поверхностное сопоставление старого и нового изданий указывает на то, что книга увеличилась не менее чем в два раза.

Мы не знаем точной даты окончания переработки текста «Истории» для итальянского издания. Это, вероятно, 1960 год. Перевод выполнен по заказу Эйнауди Джильдо Фоссати. Машинописный экземпляр итальянского текста в архиве В.Н. Лазарева имеет немало поправок, сделанных рукой автора, и завершение работы по сверке перевода помечено им 25 декабря 1962 года. В течение всей длительной работы над итальянской книгой В.Н. Лазарев не переставал пополнять ее новыми данными и новой литературой. Об ответственности автора за сообщаемые им сведения говорит, в частности, тот факт, что В.Н. Лазарев заново проверяет многие прежние наблюдения и каждую новую поездку за границу использует для того, чтобы еще раз увидеть нужные ему рукописи, иконы, мозаики, фрески. Отчасти это задерживало окончательное оформление и печатание «Истории», но зато гарантировало соответствие текста и библиографии новейшему состоянию мировой науки о византийском искусстве. Чтение корректуры основного текста, согласно авторскому указанию на последней странице, закончено 18 ноября 1966 года¹⁴. Еще через год, 25 ноября 1967 года, книга под названием «Storia della pittura bizantina» вышла из



V. Lazarev. Old Russian Murals and Mosaics. From the XI to the XVI Century. London, Phaidon Press, 1966. Воспроизведенный здесь экземпляр имеет надпись на форзацном листе: «Дорогому Николаю Николаевичу Воронину в память старой дружбы». 27/1. 67»

Н.Н. Воронин и В.Н. Лазарев были самыми яркими фигурами русской медиевистики в 1950–1960-е годы: первый в области изучения древнерусской архитектуры, а второй – в области изучения византийской и древнерусской живописи. Их близкие отношения завязались в период подготовки первых томов новой «Истории русского искусства», большая часть которых была написана именно В.Н. Лазаревым и Н.Н. Ворониным. Они определили научную фундаментальность новой «Истории», которой так недоставало старой «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, где еще сильно сказывались элементы эссеистики и художественной критики. Археолог по образованию (он учился в аспирантуре Государственной Академии истории материальной культуры в Ленинграде), Н.Н. Воронин обладал редким даром обобщения результатов археологических раскопок и натурных исследований памятников архитектуры. Самая известная его работа – «Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков» в двух томах (Москва, изд-во Академии наук СССР, 1961–1962)

МОЗАИКИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

В.Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А.А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. Москва, изд-во «Искусство», 1960. Мозаики в Софии Киевской были известны давно, о них писали А.В. Прахов, Н.П. Кондаков, Д.В. Айналов, Е.К. Редин, Ф.И. Шмит и многие другие исследователи. Но только с научно поставленной расчисткой мозаик в 1952–1954 годах выявилась их подлинная художественная красота. Фундаментальная книга В.Н. Лазарева – первое полное и полноценное их издание. Считая мозаики Софии Киевской памятником византийского искусства середины XI века, автор полагает, что греческим мастерам помогали местные художники и что сохранившиеся мозаики надо рассматривать как совместное византийско-русское произведение. В.Н. Лазарев всегда проявлял большой интерес к византийской мозаической декорации, справедливо полагая, что в этом виде искусства греки достигли наиболее впечатляющих высот. К сожалению, приглашение итальянской стороной В.Н. Лазарева издать мозаики Палатинской капеллы (Сицилия) было заторможено советской администрацией. Точно так же не состоялась задуманная им книга о фресках Софии Киевской, поскольку дирекция Софийского музея-заповедника отказалась предоставить ему уже подобранный и систематизированный фотографический материал. Местнические интересы Киева имели следствием то, что фрески Софии Киевской до сих пор не получили научной публикации

печати. Дж. Эйнаути телеграфировал автору о завершении работы и поздравил его с новым изданием «Истории». Несмотря на то, что составные части книги, по сравнению с первым изданием, сильно увеличены, итальянское издание, в соответствии с характером серии, выпущено в одном толстом томе. Это к тому же значительно удешевило издание, поскольку серия Дж. Эйнаути предназначена не для элитарного потребителя, а для широкого круга читателей, прежде всего для университетских и общественных библиотек.

Так как для большинства неславянских византистов *slavica pop leguntur*, текст первого издания «Истории» был мало известен в международной науке. Конечно, все исследователи византийской живописи, работавшие между 1947 и 1967 годами, учитывали монографию В.Н. Лазарева, но если мы и встречали упоминания «Истории» в английских, французских, американских или немецких исследованиях, то их авторы делали это чаще всего для придания веса собственной эрудиции, а не потому, что они хорошо понимали идеи русского ученого. По-настоящему же книга В.Н. Лазарева была оценена в широких научных кругах только после ее публикации на итальянском языке. Об этом свидетельствуют, прежде всего, многочисленные рецензии на издание Дж. Эйнаути¹⁵. Все они, включая обширные полемические статьи, написаны на редкость благожелательно. Книга, о которой «*a étrangeté peu parlé après sa parution en russe*» [«до странности мало говорилось после ее появления на русском языке»]¹⁶, впервые получила законное признание как одна из классических работ, как настольное руководство для специалистов, ставящих своей целью изучение не только византийской живописи, но и живописи стран, связанных с Византией узлами политического соперничества или исторической и культурной преемственности. При этом было сразу замечено, что наука получила не просто переиздание книги 1947 года, а заново подготовленное исследование, где старые, выдержавшие проверку временем части текста искусно соединены с новыми частями, появление которых было продиктовано множеством новых открытий, исследований и художественных проблем, накопленных за четверть века с момента окончания рукописи первого издания.

В одной из наиболее содержательных рецензий, автором которой был Х. Бельтинг, обращено внимание на то, что книга В.Н. Лазарева является, по существу, единственной во всей огромной литературе по византийскому искусству научной книгой о византийской живописи («*es ist die einzige Gesamtdarstellung der byzantinischen Malerei mit wissenschaftlichem Anspruch, die heute vorliegt*») и что в настоящее время она как образцовое исследование темы не имеет конкуренции в мировой византиноведческой науке. И действительно, оригинальный, критически мыслящий ученый, В.Н. Лазарев далек от механического соединения фактов, отлично понимая, что история культуры может быть воссоздана только на основе широких, объективно понятых обобщений. Вследствие этого он часто жертвует деталями либо допускает нужные для него смещения акцентов. Имеются у него и ошибки, которые, однако, не меняют характеристики эпохи или общей картины предмета. Узкий специалист по какой-нибудь одной из научных проблем, затронутых В.Н. Лазаревым, может найти в «Истории византийской живописи» уязвимые места или сосредоточиться на обсуждении недостаточно аргументированной дати-

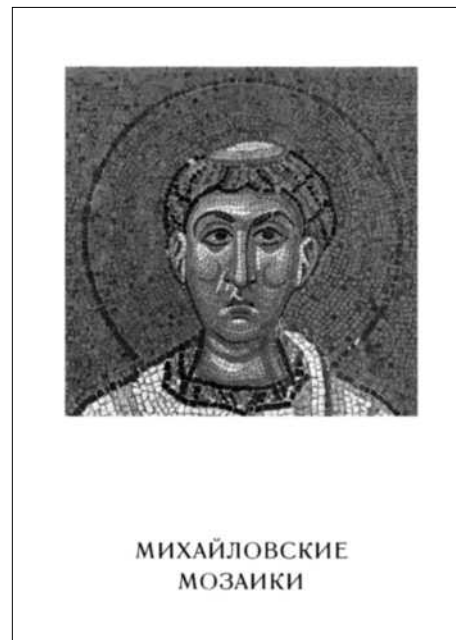
ровки того или иного памятника. Но, как правильно заметил по этому поводу проф. О. Демус, «das Wesentliche an Lazarevs Buch ist aber (mit Ausnahme der Bibliographie!) nicht im einzelnen gelegen, sondern in der grossen, meisterhaften Zusammenschau. Diesen Qualitäten wird das Buch zu danken haben, wenn es, wie zu erwarten ist, für lange Zeit das führende Werk zur Geschichte der byzantinischen Malerei bleiben wird» [«существо книги Лазарева (если не говорить о библиографии!) не в частностях, а в большом, мастерски выполненном общем обзоре. Благодаря этим качествам книга, следует думать, долгое время будет оставаться руководящим трудом по истории византийской живописи»]. От рецензентов итальянского издания не ускользнула, наконец, и такая характерная черта книги В.Н. Лазарева как ее точный и богатый оттенками язык, художественный стиль изложения, немало способствующий пониманию материала и приобщению к великому византийскому наследию самой разнообразной читательской аудитории: от ученого-специалиста до обыкновенного любителя искусства и старины. Автор «Истории византийской живописи», заключает свой умный и верный обзор книги М.А. Музическу, «utilise avec maitrise un stile éminemment approprié à l'histoire de l'art: la clarté logique de sa phrase n'a rien à envier à sa puissance d'évocation qui obtient, quand il est nécessaire, des effets plastiques, même chromatiques, sans jamais se departir de la rigueur, nécessaire à l'intelligence exacte des nuances les plus délicates si fréquentes dans toute analyse de peinture» [«великолепно использует стиль, в высшей степени соответствующий истории искусства: логическая ясность фразы заставляет завидовать его способности вызывать впечатление, когда это необходимо, как о пластических, так и о цветовых эффектах, при этом без отказа от точности, необходимой для правильного понимания самых тонких нюансов, столь частых во всяком разборе живописи»].

2. О ВТОРОМ ИЗДАНИИ

«ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ» НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Еще до выхода в свет итальянской версии «Истории» В.Н. Лазарев предложил издательству «Искусство» (Москва) взять на себя выпуск второго издания книги на русском языке. Здесь надо заметить, что первое издание «Истории» расхотилось чрезвычайно медленно. Поэтому издательство не решилось сразу начинать работу над вторым изданием и, принимая предложение В.Н. Лазарева, просило его отложить представление рукописи. Между тем В.Н. Лазарев стал активно пополнять фонд новых работ по византийской живописи. Книги, журналы и оттиски накапливались с непостижимой быстротой, и через три-четыре года в его кабинете на специально отведенных местах громоздились настоящие штабеля новой литературы по византийскому искусству, предназначенные для второго русского издания. Но время шло, его физические силы иссякали, и он понял, что ему не дождаться новой публикации книги. Тогда же он указал автору данной статьи место хранения рукописей «Истории» и просил, если это будет возможно, подготовить переиздание «Истории византийской живописи» на русском языке после его смерти.

Начиная эту работу в 1977 году, мы отчетливо сознавали, что она потребует много времени и труда, но не предполагали текстологической слож-



В.Н. Лазарев. Михайловские мозаики. С приложением статьи В.И. Левицкой о палитре михайловских мозаик. Москва, изд-во «Искусство», 1966. Полное издание второго выдающегося мозаического ансамбля в Киеве, находившегося в церкви Архангела Михаила Михайловского Златоверхого монастыря. В 1934 году храм начала XII века был варварски разрушен, но мозаики успели снять со стены и смонтировать заново в одном из помещений Софии Киевской. В.Н. Лазарев датировал их около 1112 года и приписывал греческим мастерам, которым помогали их русские ученики. Прекрасно документированная работа В.Н. Лазарева не менее замечательно издана и может служить образцом научной публикации отдельно взятого памятника искусства

ФРЕСКИ СТАРОЙ ЛАДОГИ

В.Н. Лазарев. Фрески Старой Ладogi. Москва, изд-во «Искусство», 1960. Эта книга вышла одновременно с «Мозаиками Софии Киевской», что свидетельствует о чрезвычайной работоспособности В.Н. Лазарева. Именно в 1960-х годах одна за другою печатаются его книги об искусстве Византии, Древней Руси, Италии и Франции. Роспись церкви св. Георгия в Старой Ладогe рассматривалась автором как произведение новгородских мастеров, но с ярко выраженной грекофильской окраской. Датированы фрески временем около 1167 года.

Уже в наши дни фрески Георгиевской церкви Старой Ладogi были заново реставрированы, причем открылись и ранее неизвестные фрагменты этой драгоценной живописи. Были прочитаны и все сохранившиеся надписи на фресках, что позволило уточнить имена многих святых. Новое издание фресок Старой Ладogi, подготовленное В.Д. Сарабьяновым (Москва, изд-во «Прогресс-Традиция», 2002), не отменяет, конечно, издания В.Н. Лазарева, который, как и всегда, рассматривает староладожские росписи в контексте всей греко-русской художественной культуры и тем самым преодолевает узость их понимания. Именно этими соображениями продиктована та часть его исследования, которая названа «Приемы линейной стилизации в живописи XII века и их истоки»

ности предстоящего издания. Начать с того, что в архиве В.Н. Лазарева не существовало рукописи на русском языке, которая бы точно соответствовала итальянскому изданию 1967 года. Это и понятно, поскольку итальянское издание готовилось много лет, в течение которых В.Н. Лазарев продолжал работать над книгой, меняя ее отдельные части и делая вставки непосредственно в итальянский перевод и в итальянскую корректуру. Иначе говоря, окончательная редакция текста, опубликованная Дж. Эйнауди, значительно отличалась от русского текста, подготовленного в свое время для итальянского перевода. В свою очередь выяснилось, что издание Дж. Эйнауди не является эталоном по той причине, что переводчик не всегда учитывал авторские исправления, сделанные в машинописном тексте итальянского перевода и в корректуре, которые выражают авторскую мысль более верно или более полно, чем изданный текст¹⁷, а также потому, что, публикуя отдельные главы «Истории» или их части в сборниках своих избранных работ после 1967 года, В.Н. Лазарев делал изменения в этих текстах и пополнял их библиографический аппарат. Даже в авторском экземпляре книги 1967 года, находящемся в библиотеке В.Н. Лазарева, имеются карандашные поправки, предназначенные для улучшения будущего русского издания. В конечном счете пришлось восстанавливать русский текст «Истории» по разным источникам. С этой целью были отобраны следующие материалы: 1) машинописный текст 1960 года, приготовленный для перевода на итальянский язык; 2) машинописные и рукописные вставки в этот текст, находившиеся непосредственно в рукописи или на отдельных листках; 3) машинописная копия итальянского перевода с многочисленными авторскими исправлениями и новыми вставками; 4) итальянская корректура, экземпляр которой сохранился в архиве автора; 5) машинописные и рукописные вставки в корректуру, сделанные нередко, как и вставки в текст перевода, сразу на итальянском языке; 6) карандашные поправки из личного экземпляра «Истории» в издании 1967 года; 7) черновики и корректуры текстов из «Истории», которые напечатаны под наблюдением автора в сборнике его статей «Византийская живопись» (Москва, 1971) и, наконец, 8) поправки разного рода, сделанные В.Н. Лазаревым для его книги «Древнерусские мозаики и фрески» (Москва, 1974), для румынского переиздания монографии «Феофан Грек и его школа» (Teofan Grecul i școala sa. București, 1974) и для одной из его последних книг – «Русская иконопись. От истоков до начала XVI века» (рукопись 1976 года, издание: Москва, 1983). Текст, составленный с учетом материалов, обозначенных под номерами 1–5, был сверен, естественно, с итальянским изданием 1967 года. Сделано это прежде всего потому, что в напечатанной редакции имеются отклонения от рукописей, которые не зафиксированы в указанных материалах и источник которых нам неизвестен. Поскольку итальянский перевод «Истории» является авторизованным и книга 1967 года готовилась под контролем В.Н. Лазарева, подобные отклонения, если они соответствуют действительным фактам, принимались за корректуру автора. Если же они шли вразрез с действительностью, то не учитывались как ошибочные¹⁸.

Постраничная сверка книги В.Н. Лазарева с подготовительными материалами обнаружила немало трудных вопросов, решение которых не всегда подсказывалось изданным текстом. Буквально на первой странице авторского предисловия к итальянскому изданию мы читаем заявление о том, что, по мнению автора, ни памятники искусства IV–V веков, ни произведения XVI–XVII веков не могут быть использованы для раскрытия

подлинного содержания византийской живописи. Между тем в машинописном экземпляре, приготовленном для итальянского перевода, и в итальянской корректуре указание на V век вычеркнуто и в обоих случаях на полях имеется авторская помета, сделанная цветным карандашом: NB. Очевидно, что В.Н. Лазарев колебался при определении точной даты, которую он предлагал в качестве точки отсчета истории византийской живописи. Внимательное сличение корректуры и печатного текста 1967 года подсказывает, в свою очередь, что итальянцы, которые готовили окончательный текст, не всегда учитывали авторские исправления. Указание на V век возбуждало поэтому еще большее подозрение. И все же в настоящем издании, как и в итальянском, решено оставить сообщение о IV–V веках как о предыстории византийской живописи, начало подлинной истории которой, в соответствии с общей концепцией В.Н. Лазарева, падает, таким образом, на эпоху Юстиниана, когда были созданы мозаики Сан Витале и Большого дворца в Константинополе.

Другой образчик нетвердого хронологического сообщения дает краткий раздел об иудейском искусстве, а именно то место этого раздела, где В.Н. Лазарев говорит о росте иконоборческих настроений в еврейских общинах на протяжении V и VI веков. В машинописном экземпляре текста третьей главы из его архива напечатано: «...евреи вплоть до конца V века относились терпимо к изображениям в синагогах, и лишь с этого времени наметился перелом, который привел к массовому уничтожению этих изображений, что не могло не содействовать усилению и без того сильных на Востоке иконоборческих настроений». Затем дата перелома была исправлена: «до начала VI века». Аналогичное исправление рукой автора сделано и в машинописном экземпляре итальянского перевода, присланного в Москву: не «fino alla fine del V secolo», а «fino gli inizi sesto». Корректурa имеет такой же вариант, а в издании появляется еще одна версия сообщения: «fino agli ultimi anni del VI secolo». Подобного рода колебания зависели, вероятно, от чтения новой литературы по истории еврейского искусства, объем которой, а следовательно и разнообразие предлагаемых дат возрастали по мере того как «История византийской живописи» претерпевала все неизбежные стадии воплощения от рукописи до печатной книги. Учитывая три варианта сообщения и недоказанность абсолютной даты начала еврейского иконоборчества, мы решили оставить указание на VI век, но не уточнять, когда именно евреи стали отказываться от фигурных изображений: в начале или в конце этого столетия.

Помимо отмеченных выше принципиальных текстологических трудностей, при подготовке «Истории византийской живописи» для нового издания мы столкнулись с множеством мелких вопросов, каждый из которых требовал индивидуального решения. Так как В.Н. Лазарев работал по заказу итальянского издательства, в рукописях и машинописных экземплярах русского текста «Истории», он во избежание ошибок переводчика все собственные имена, названия памятников, специальные термины и даже трудные для перевода фрагменты текста писал сразу по-итальянски. Аналогичным образом он поступал при сверке итальянского перевода и корректуры. Мы были вынуждены поэтому давать их обратный перевод на русский язык, используя, естественно, лексику автора, чтобы наши переводы не выделялись из общего контекста книги. Необходимо, однако, сказать, что в отдельных случаях оказалось невозможно дать несомненное решение того или иного вопроса, например:

В.Н.ЛАЗАРЕВ

**РУССКАЯ
ИКОНОПИСЬ**

ОТ ИСТОКОВ
ДО НАЧАЛА XVI ВЕКА

МОСКВА
-ИСКУССТВО-
1983

В.Н. Лазарев. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. Москва, изд-во «Искусство», 1983. Первое издание этой книги, рукопись которой была не вполне закончена автором (именно она лежала на письменном столе В.Н. Лазарева в момент его скорострительной смерти в 1976 году). Монография вышла в редакции Г.И. Вздорнова. Оформление и макет художника А.Т. Троянкера. «Русская иконопись» была задумана В.Н. Лазаревым как продолжение его ранее изданной книги «Древнерусские мозаики и фрески» (Москва, изд-во «Искусство», 1973). Первоначально готовилась для издания на английском языке, которое не было осуществлено. Монография вышла в «золотой век» издательства «Искусство», когда книги заказывались в лучших типографиях Европы, их оформляли лучшие художники, использовались лучшие бумаги и цветная печать. Не стала исключением и «Русская иконопись»: она вышла в шести большеформатных тетрадах, помещенных в общий футляр. Во всех последующих изданиях книга печаталась уже цельным блоком, а футляр был заменен суперобложкой



В.Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. Москва, изд-во «Искусство», 1961. Феофан – выдающийся греческий художник, произведения которого сохранились только в России и о котором имеются достоверные письменные свидетельства. Эти два обстоятельства давали возможность изучать творчество Феофана на почве конкретных фактов и столь же конкретных произведений и тем самым обогатить наши знания как о византийской живописи XIV века, так и о русском изобразительном искусстве эпохи образования русского национального стиля. В своей книге В.Н. Лазарев продолжил давние исследования И.Э. Грабаря, Б.В. Михайловского и Б.И. Пуришева. В 1968 году книга была издана на немецком языке

предпочесть ли при переводе названия памятника его фонетическую транскрипцию или действительный, смысловой перевод на русский язык.

Одной из наиболее спорных проблем, возникающих при посмертных публикациях, является проблема фактической и стилистической правки текста. Одни считают, что сама по себе задача посмертного издания исключает всякую правку и что принцип такого издания требует абсолютно точного воспроизведения рукописи со всеми присущими ей особенностями, если мы даже знаем, что она содержит неверные даты, имена, названия памятников или их местонахождение. Единственное, что допускают защитники подобного рода «дипломатических» изданий, – это система редакторских примечаний. Существует, однако, и другая точка зрения, которая допускает более свободное обращение с рукописью автора, и в частности приведение фактических данных в соответствие их новому состоянию без указания на каждый отдельный случай в виде особого редакторского примечания.

Являясь в целом защитником первой позиции, при подготовке нового издания «Истории византийской живописи» мы избрали второй путь, памятуя прежде всего о том, что всякое деликатное улучшение рукописи было бы одобрено самим В.Н. Лазаревым. Опыт нашей работы над сборником статей В.Н. Лазарева

«Византийская живопись» (Москва, 1971) показал, что он охотно соглашался с исправлениями фактических неточностей, замеченных редактором. Равным образом он соглашался с незначительными сокращениями либо прибавлениями текста, если видел, что это было на пользу его статьям. Ясно, что, поручая нам новое издание «Истории византийской живописи», он постарался бы учесть редакторские замечания и внести нужные исправления. Подготавливая его книгу к печати, мы руководствовались именно этими соображениями. Считаю, однако, своим долгом указать несколько наиболее типичных и существенных изменений текста, чтобы читатель представил характер проделанной работы.

Приведу несколько простых, но весьма показательных примеров. Таковы все многочисленные, но незначительные по существу вычеркивания его сообщений о том, что «недавно открыты» или «еще не открыты» те или иные мозаики, фрески или иконы, поскольку к моменту выхода итальянского издания «Истории», а особенно теперь подобные указания потеряли всякую актуальность. Сообщения о новых открытиях неуместны прежде всего там, где они существовали еще в первой редакции книги и не были устранены автором в 1943 и 1962 годах, хотя уже в то время они давно перестали быть новыми. Но сообщения об «еще не открытых» памятниках оставлены там, где следующее за ними описание этих памятников имеет предварительный или даже ошибочный характер, вытекающий именно из неполноты знания ансамбля. Особыми случаями изменения текста являются перестановки его отдельных частей. Таких перестановок немного, но они были необходимы, так как В.Н. Лазарев, делая по ходу итальянского издания многочисленные

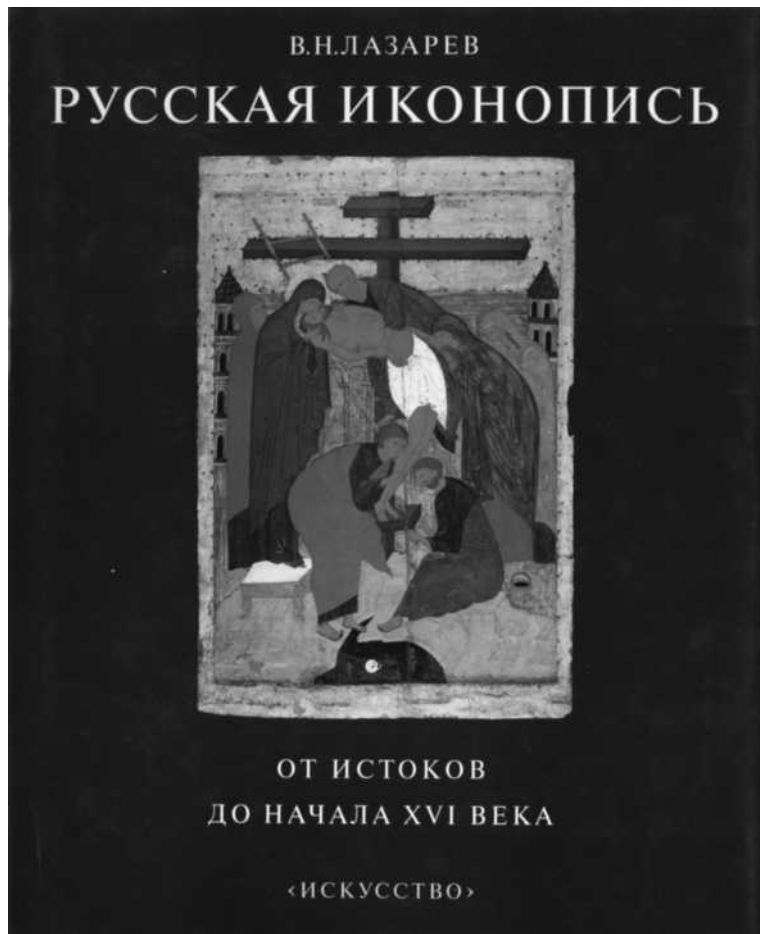
вставки в старый текст «Истории», не всегда удачно находил нужные места для подобных вставок. Примером перестановки может служить абзац с предварительной характеристикой македонских и других провинциальных греческих памятников монументальной живописи XI–XII веков, перенесенный нами в начало соответствующего раздела об этих росписях. Указанный фрагмент текста VII главы¹⁹ был вставлен В.Н. Лазаревым при сверке итальянского машинописного перевода в конец обзора только македонских фресок и искусственно разрывал общий обзор искусства провинции. Аналогичные перестановки небольших отрывков, как правило на соседних или очень близких страницах, сделаны также в главах VI (о фресках первой половины X века в церкви Хатра в Дейр ас-Суриани и об армянском Евангелии царицы Млке середины IX века из Сан Ладзаро в Венеции)²⁰ и VIII (небольшой вводный текст о киликийских рукописях XIII века перенесен в общий раздел об этих рукописях)²¹.

Значительно чаще исправлялись неточности в датах. Одна из таких хронологических поправок – в пределах ста лет – имеется там, где речь идет о грузинских памятниках: росписи церквей в Ипхи и Адиши датированы В.Н. Лазаревым, который в данном случае доверялся старой литературе, концом X – первой четвертью XI века, тогда как это памятники XI и конца XI – начала XII века. Новая датировка грузинских фресок в Ипхи и Адиши тем более уместна, что они поставлены автором в один стилистический ряд с росписями царского живописца Тевдоре в Ипрари, Хе, Накипари и Цвирми, исполненными в 1090, 1112 и 1113 годах. Но даты исправлялись только в тех случаях, если это не влияло на общую историческую картину развития византийской живописи и не шло вразрез с принципиальными установками В.Н. Лазарева. Известно, например, что сначала П. Эндервуд, а затем Е.Э. Липшиц доказали возникновение мозаик конхи и вимы Успенской церкви в Никее, в частности знаменитых изображений АРХЕ и ΔΥΝΑΜΙΣ, после 843 года²², но В.Н. Лазарев, отлично знавший работы П. Эндервуда и Е.Э. Липшиц, продолжал упорно держаться своей прежней точки зрения на никейские мозаики как на произведения доиконоборческой эпохи. Поэтому в настоящем издании, как и в итальянском, они остаются в главе «Эпоха Юстиниана и VII век». В свою очередь, в следующей главе об искусстве иконоборческого периода остается текст об орнаментальных фресках южного нефа базилики, открытой в 1935 году в Херсонесе в Крыму, хотя новые данные свидетельствуют о возникновении этих фресок не в VIII веке, а, вероятно, в IV–V веках²³, когда еще были живы традиции античной декоративной живописи на юге России, похожие остатки которой, также выполненные в технике фрески, мы знаем по многочисленным росписям керченских склепов, опубликованным М.И. Ростовцевым и М.В. Фармаковским.

Многие из наших поправок распространяются на перечни сюжетов в мозаических и фресковых циклах. Виктор Никитич имел обыкновение давать названия композиций и имен отдельных святых, когда заходила



В.Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. Москва, изд-во «Искусство», 1960. Книга одновременно вышла на итальянском и русском языках. Итальянской стороной была рекомендована и структура издания, где в последовательно идущих частях рассмотрены основные произведения Рублева, биографические сведения о нем, дана подборка наиболее ярких высказываний о художнике из работ других авторов («Антология») и, наконец, специально написанные пояснения к иллюстрациям (их более двухсот). Изучение национального русского искусства было естественной потребностью не только В.Н. Лазарева, но и всей образованной части российского общества. Фундаментальными трудами И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатовой и Н.А. Деминой Рублев и его искусство были выведены из области домыслов и легенд на путь точно выверенных источников и жестко ограниченного круга подлинных и приписываемых Рублеву произведений. Из позднейших работ о Рублеве заслуживают упоминания исследования В.А. Плугина (2001), Б.Н. Дудочкина (2000) и Е.Я. Осташенко (2005)



В.Н. Лазарев. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. Москва—Милан, изд-во «Искусство», 1996. Обобщающая работа В.Н. Лазарева о русской иконе впервые была напечатана издательством «Искусство» в 1983 году. Она подытожила его многолетние исследования в этом направлении: ранее им были изданы (и неоднократно) альбомы «Новгородская иконопись» и «Московская школа иконописи», а также сборники статей, куда вошли специальные очерки о мастерах, мастерских и методах их работы

речь о памятниках монументальной живописи. Там, где уцелевшие фрагменты исчислялись единицами, он указывал все композиции и фигуры. Если же роспись сохранилась полностью, он ограничивался выборочным перечислением наиболее существенных изображений. Хотя подобные списки во многих случаях кажутся ненужными, приходится считаться с волей автора. Однако В.Н. Лазарев часто доверялся не собственным заметкам, которые делались им при личном ознакомлении с росписями, а различным изданиям, где репродукции не были приведены в систему, которой придерживались средневековые художники. Для примера можно было бы сослаться на его описание фресок, украшающих приделы Стефана архидиакона и Симеона Немани в церкви св. Троицы в Сопочанах, которые в итальянском издании не только вклиниваются в перечень сюжетов из главного храма, но и дают крайне неясное представление о том, где и в какой последовательности написаны названные фрески. Встречаются, наконец, и неверные названия сюжетов. Все это послужило толчком для сверки перечней В.Н. Лазарева с действительными схемами росписей по новейшим изданиям. В отдельных случаях, когда речь шла о малозначительных памятниках, такие перечни были совсем опущены.

Не так просто решается вопрос о стилистической правке текста В.Н. Лазарева. Если вводные главы написаны увлекательно и красиво, а общие характеристики ряда художественных эпох или отдельных памятников отличаются точностью и пластической ясностью, совсем иначе воспринимались (и воспринимаются теперь) прагматические части текста «Истории», особенно там, где В.Н. Лазарев переходит к длинным перечням провинциальных рукописей или росписей и их кратким характеристикам. Здесь сразу дает о себе знать небрежность стиля, тем более что такие разделы книги остались, по существу, в редакциях 1943 и даже 1932 года. Автор явно скучал, занимаясь этой нудной, но, как ему казалось, нужной классификационной частью работы и заметно пренебрегал красочностью языка. В.Н. Лазарев имел также пристрастие, ставшее даже привычкой и чертой стиля, менять естественный для русского языка порядок частей речи и переставлять местами существительное и глагол или существительное и прилагательное, причем между существительным и глаголом он мог написать около десятка других слов. Содержание такой фразы понимается обычно с трудом, после ее вторичного чтения, либо оно вообще принимает двусмысленный характер, так как остается неясным нужное соподчинение частей речи. Первое русское и итальянское издания «Истории» страдают также от бесчисленных авторских скобок, которыми он постоянно перебивал текст и тем самым затруднял чтение книги. Все это потребовало тщательного обдумывания текста и последующей шлифовки отдельных стра-

ниц «Истории». Конечно, наше желание придать книге В.Н. Лазарева большую естественность и литературную ясность мы постоянно сдерживали еще большим желанием сохранить присущую ему индивидуальность и не допускать унификации его стиля. Заметим также, что в значительной части наших поправок они принорованы к аналогичной правке итальянского переводчика, одобренной самим В.Н. Лазаревым при чтении машинописного перевода.

Как это ни странно, текст «Истории византийской живописи» никогда не рецензировался, и поэтому первое издание книги на русском языке и второе на итальянском вышли, по существу, без всякой научной и литературной предварительной оценки. Между тем В.Н. Лазарев, конечно, отлично понимал необходимость как научного и литературного редактора, так и умного корректора, устраняющего неизбежные ошибки в авторской речи, но не старающегося во что бы то ни стало навязать ему нормы стерилизованного корректорского справочника. Обстоятельства складывались, однако, так, что В.Н. Лазарев дважды выпустил «Историю византийской живописи» на собственный страх и риск. И он не уставал повторять, что в ней немало ошибок. Речь шла, прежде всего, о фактических неточностях, которые устранились им даже много лет спустя после выхода итальянского перевода. Его карандашные пометки на авторском экземпляре итальянского издания дают ясно понять, например, что он знал новые датировки армянского Евангелия царицы Млке из коллекции Сан Ладзаро в Венеции (не 902, а 851 год), флорентийского Евангелия Plut. VI 28 (не рубеж XI–XII веков, а 1285 год), мозаической иконки Иоанна Предтечи из ризницы Сан Марко (не XII век, а XIV), известной рукописи Акафиста из Исторического музея в Москве (не вторая половина XV века, а между 1355 и 1363). Чаще всего подобные исправления были продиктованы ему новой научной литературой. Естественно, однако, думать, что в тексте «Истории» немало и других неточностей. Учсть все такие неточности нет никакой возможности, но там, где они замечены, они исправлены, а транскрипции, прежде всего арабских, сирийских и турецких имен и названий, даны по состоянию восточной ономастики и топонимики на сегодняшний день.

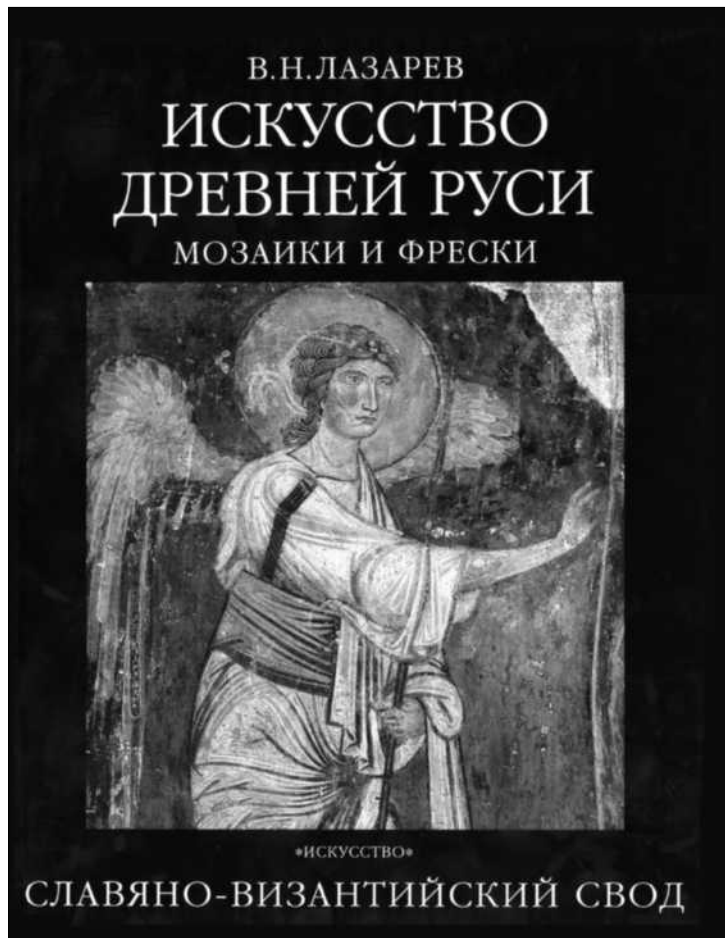
Подготавливая новый текст «Истории» для его издания на русском языке, мы неоднократно задумывались над указаниями В.Н. Лазарева, касавшимися предполагаемых исправлений датировок различных памятников. В одних случаях, как, например, с уточнением даты армянского Евангелия царицы Млке, задача решалась просто, поскольку независимо от новых сведений характеристика этой рукописи не выпадала из текста VI главы, где дается обзор искусства эпохи Македонской династии. А как поступать там, где новые данные толкали на перемещение памятников из одной главы в другую? К тому же при очевидной невозможности измене-

В.Н. Лазарев. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. Москва – Милан, изд-во «Искусство», 1996. Переиздание книги 1983 года. «Русская иконопись» 1996 года вышла в серии фундаментальных русско-итальянских монографий «Славяно-византийский свод». Поскольку книга издавалась посмертно, она имеет предисловие редактора, а справочный аппарат и библиография даны по состоянию науки на момент ее публикации. Никакая другая книга о русской иконе в XX веке не имела такого фундаментального характера. Как всегда у В.Н. Лазарева, она написана ярко, доходчиво и обращена к самой широкой читательской аудитории

В.Н.ЛАЗАРЕВ
**РУССКАЯ
ИКОНОПИСЬ**

ОТ ИСТОКОВ
ДО НАЧАЛА XVI ВЕКА

«ИСКУССТВО»



В.Н. Лазарев. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва–Милан, изд-во «Искусство», 2000. Как и предыдущая книга, монография В.Н. Лазарева о древнерусских мозаиках и фресках имела два более ранних издания: английское (1968) и русское (1973). Новое издание появилось в той же серии «Славяно-византийский свод». Текст сверен и исправлен редактором, подобраны новые иллюстрации, составлены многие аннотации к памятникам и дана новейшая библиография до 2000 года включительно. Книга получила, следовательно, совсем новый вид и новое качество. В цветных иллюстрациях воспроизведены памятники русско-византийской монументальной живописи XI–XIV веков: мозаики и фрески Софии Киевской и Михайло-Златоверхого монастыря в Киеве, фрески Софии Новгородской, фрески Димитриевского собора во Владимире, фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, фрески Старой Ладogi и росписи Феофана Грека в Новгороде. Издание, таким образом, обогащает наши знания не только о русском, но и византийском искусстве

ней памятников, которые не вошли в основной текст книги и включены им в примечания, не может пропасть даром и что такие списки способствуют более глубокому изучению фонда уцелевших произведений византийской живописи. Но вместе с тем ему было не по душе разбухание примечаний, и он пошел по пути уменьшения их общего объема за счет сокращенного принципа ссылок. Помимо принятого им списка изданий, цитируемых в сокращенном виде в примечаниях ко всем главам, начиная с четвертой главы книги, с которой излагается фактическая история византийской живописи, он обычно опускал названия статей и указывал только фамилию автора. Такой принцип подачи материала порождает неудобства, которые заставили нас отказаться от системы В.Н. Лазарева и взять за образец тип ссылки с указанием инициалов и фамилии автора, полного названия его книги или статьи и названия журнала или сборника, где напечатана статья. Задача сокращения объема примечаний заботила, однако, и нас, и мы решили поэтому ввести не один, как в итальянском издании «Истории», а три перечня изданий, цитируемых в сокращенном виде: два первых составляют журналы и другие периодические издания на романских и славянских (включая греческий) языках, а второй – книги отдельных авторов.

Читатель, знакомый с литературой по истории византийского искусства, легко заметит, что в примечаниях к предыдущим изданиям «Истории» сербские, македонские, болгарские, польские и другие славянские названия даны В.Н. Лазаревым по-французски, по-английски

ния авторского текста со стилистической оценкой памятника, подобно упомянутому флорентийскому Евангелию Plut. VI 28? В конечном счете было решено оставить отдельные места текста неисправленными и только обратить внимание читателей «Истории» на факт признания В.Н. Лазаревым новых датировок, которые предложены другими исследователями. Это избавляло нас и от перенумерации примечаний. Лишь в отдельных случаях допущено изменение нумерации ссылок. Так, в VI главе три ссылки, попавшие на последнем этапе подготовки итальянского издания непосредственно в текст (Storia, 146), вынесены теперь в справочный аппарат и после примечания 77-го последовательно перенумерованы все другие примечания до конца этой главы. В других главах имеются только частичные перестановки примечаний, поскольку потребовалось навести хронологический порядок в перечнях вещей.

Особенностью книги В.Н. Лазарева является обширный справочный аппарат. Подсчитано, что в общей сложности она имеет 1185 примечаний, и далеко не редкий случай, если примечание, набранное вдвое меньшим кеглем, чем основной текст, занимает две или три страницы книги. Так получалось там, где В.Н. Лазарев стремился дать по возможности исчерпывающие списки известных ему росписей, рукописей или икон. Автор «Истории» справедливо полагал, что труд по составлению переч-

или по-немецки. Он делал это отчасти для удобства тех ученых, которые не владеют славянскими языками, а отчасти потому, что многие славянские работы имеют обычно дублирующие названия и резюме на одном из западноевропейских языков. Но русская академическая наука всегда славилась равным отношением ко всем языкам, цитируя книги или статьи на тех языках, на которых они написаны, и отвергала принцип фонетических транскрипций, которыми и по сей день переполнены все издания Запада. Заметим также, что научный вклад отдельных славянских стран, например Сербии, в мировую византистику ныне так велик, что игнорировать их языки значило бы сознательно принижать значение национальных научных школ. Вопрос об этом обсуждался нами еще в 1969 и 1970 годах, когда готовился к печати сборник статей В.Н. Лазарева «Византийская живопись», где последовательно применен принцип цитирования работ на языках, на которых эти работы изданы. В примечаниях к «Истории византийской живописи» сделано сейчас то же самое. И только названия армянских и грузинских книг и статей даются в переводах на русский язык.

Едва ли не самый неразрешимый вопрос, который возник задолго до начала работы над переизданием книги В.Н. Лазарева, — это вопрос о пополнении примечаний к «Истории» новой научной литературой. После 1967 года накоплен огромный фонд новых исследований. Если книга В.Н. Лазарева предназначена и далее служить ведущим изданием по истории византийской живописи, следовало бы предпринять дополнение авторских примечаний новыми книгами и статьями, предметом которых явились и общие проблемы византийского искусства и конкретные памятники. Если же представить ее как издание, суммирующее знания о византийской живописи на 1967 год, как веху, от которой мировая наука будет постепенно удаляться, создавая новые, более точные или более полные «Истории византийской живописи», тогда, вероятно, следовало бы отказаться от мысли о пополнении ее справочного аппарата. Эта дилемма не покидала нас все время, пока шла работа по установлению основного текста и по сверке примечаний книги В.Н. Лазарева. В конечном счете мы решили не давать даже отдельного приложения с перечнем наиболее капитальных исследований о византийской живописи после 1967 года, а лишь отослать читателей к сводным библиографическим справочникам, прежде всего к ежегодным библиографическим разделам в «*Byzantinische Zeitschrift*».

Значительно больше свободы давала работа по составлению атласа иллюстраций. Очевидно, что В.Н. Лазарев не представлял иллюстративную часть своей книги в качестве раз и навсегда заданного списка. Если в двух томах первого русского издания воспроизведено 553 снимка, то в итальянском издании их число возросло до 578. Вместе с тем существенно изменился состав репродукций. В итальянское издание включено 259 иллюстраций, которые в первом русском издании совсем отсутствовали, но одновременно

В.Н. ЛАЗАРЕВ
**ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ РУСИ**
МОЗАИКИ И ФРЕСКИ

<ИСКУССТВО> 2000

В.Н. Лазарев. Искусство Древней Руси.
Мозаики и фрески. Москва–Милан, изд-во
«Искусство», 2000. Титульный лист



Книги В.Н. Лазарева, изданные в 1922–1986 годах. Выставка к столетию со дня рождения В.Н. Лазарева в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве (1997)

из итальянской книги выпало 216 иллюстраций, имевшихся в русском издании. Иными словами, только 337 иллюстраций образуют общий фонд как в первом русском, так и в итальянском изданиях. Сокращение снимков в итальянской версии книги шло за счет уменьшения числа деталей и памятников национальных школ, преимущественно итальянской и русской школы, а новые снимки пополнялись за счет новооткрытых произведений либо из ранее недоступных для автора источников. Но иллюстративная часть итальянского издания имеет недостатки, которые были верно замечены проф. О. Демусом, указавшим в своей рецензии на непонятное ему уменьшение многих фотографий, где засняты

многофигурные иконы и фрески, вследствие чего невозможно не только получить представление о фактуре живописи, но и составить ясное понятие о сюжетах этих икон и фресок. Так получилось потому, что Дж. Эйнауди не делал специальной съемки для книги, и комплект иллюстраций был получен им непосредственно от В.Н. Лазарева, который, в свою очередь, был вынужден пользоваться не всегда хорошими снимками из личного фотоархива. Составляя перечень иллюстраций для нового русского издания «Истории», мы взяли за основу атлас итальянского издания, но присоединили к нему отдельные снимки из первого русского издания, а также ряд фотографий, полученных В.Н. Лазаревым после выхода итальянской книги и предназначенных для второго издания «Истории» на русском языке. Предпочтение отдавалось лучшим фотографиям, и значительное число снимков заново исполнено в СССР, США, Франции, Англии, Италии, Югославии и Болгарии. Было решено также включить в настоящее издание около ста цветных иллюстраций, причем с таким расчетом, чтобы в цвете были репродуцированы и мозаики, и фрески, и миниатюры, и иконы.

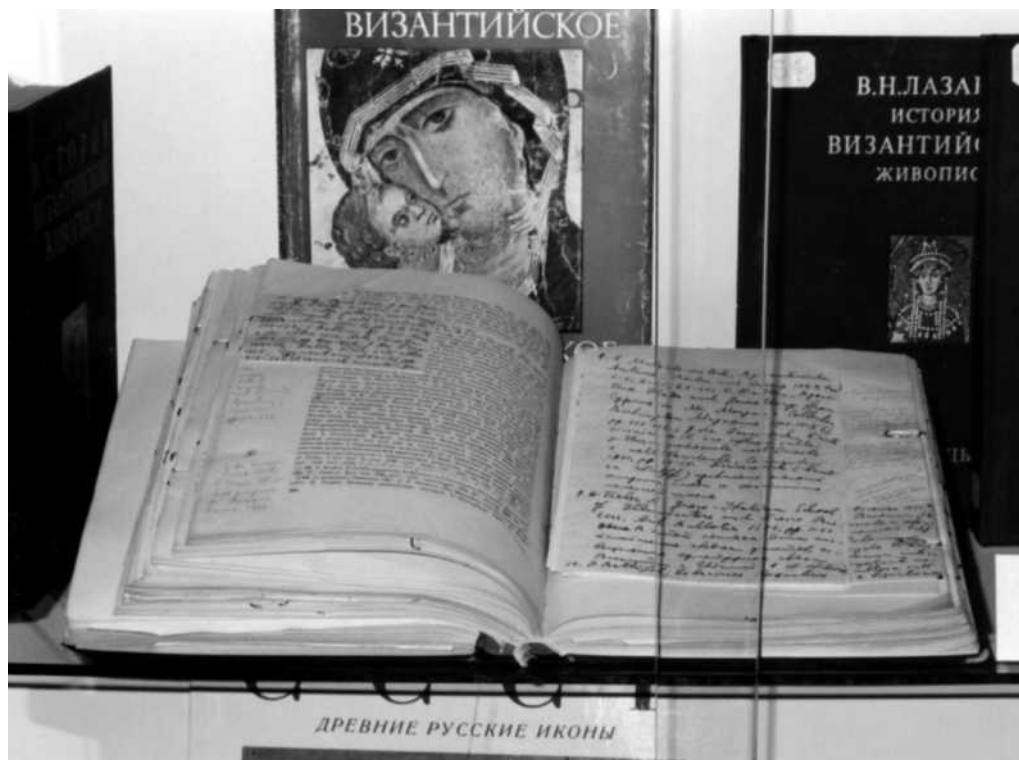
3. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «ИСТОРИИ»

Византийское искусство представляет собою такой раздел средневековой художественной культуры, изучение которого требует исключительной подготовленности ученого. И тут надо сказать, что В.Н. Лазарев был на редкость подходящим автором для создания «Истории византийской живописи». Отлично зная ведущие европейские языки, а также итальянский и в достаточной мере греческий, он сходу овладевал новой и старой литературой предмета. Он умел, не тратя лишнего времени, подбирать необходимый и проверенный научный материал. Редкая интуиция позво-

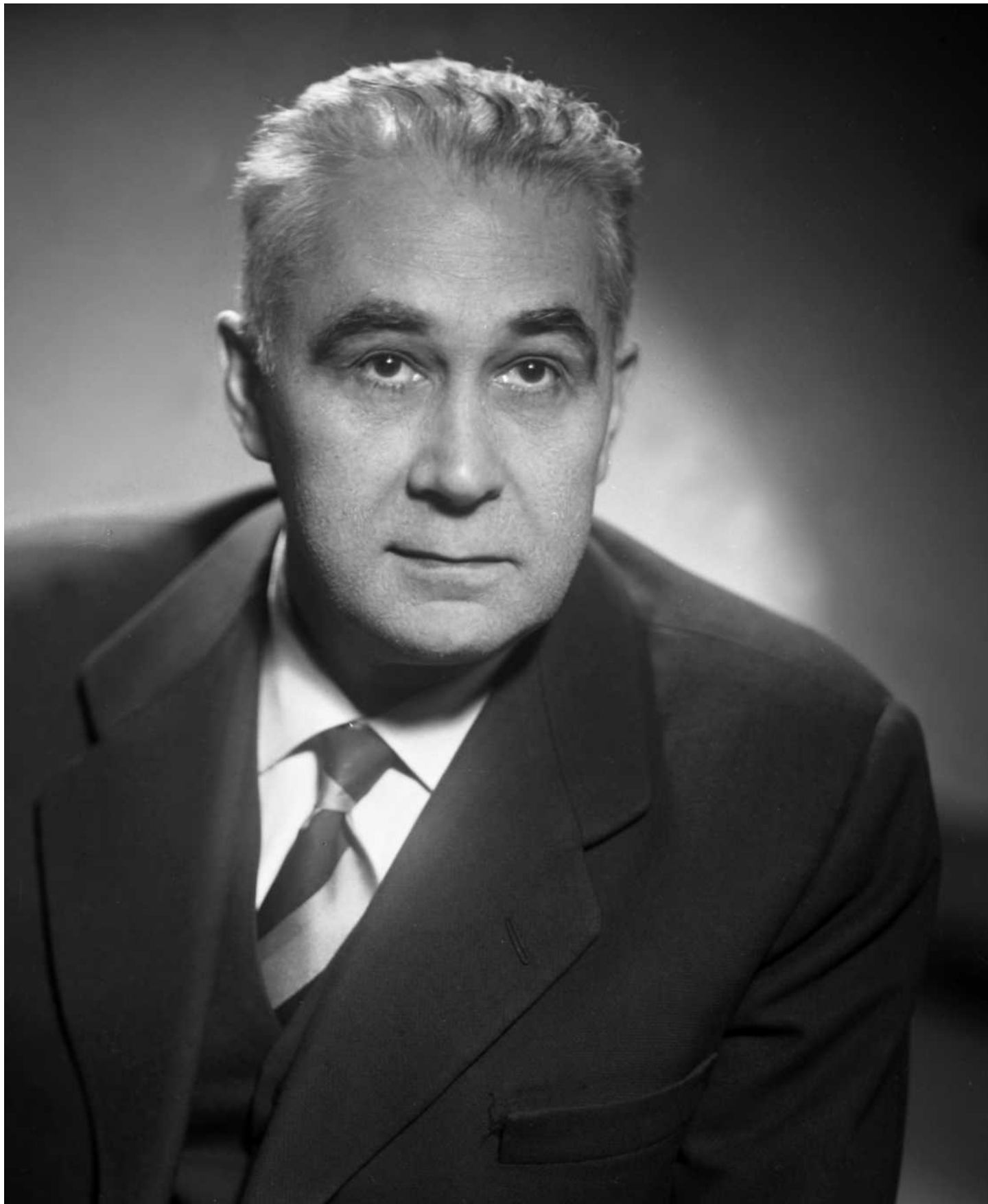
ляла ему выдвигать на первый план наиболее ценные памятники, в которых воплотились лучшие черты византийского искусства. И, наконец, дар находить яркие и точные слова для адекватного словесного воплощения своих эстетических впечатлений придавал написанному им тексту живость и красочность, без которых невозможно настоящее описание и понимание живописи.

Думающий читатель при первом же ознакомлении с книгой В.Н. Лазарева замечает, что он имеет дело не только с развернутой характеристикой византийского изобразительного искусства. Эта книга является таким жанром научного исследования, где художественные факты тесно увязаны с государственной и церковной историей Византии и где выявляется медленное, но очевидное изменение стиля. Эволюция художественных форм рассматривается не изолированно, а в соотношении с эволюцией общественно-политических воззрений господствующего класса, который выступал заказчиком главных произведений живописи. Параллельно дается глубокий анализ народной художественной культуры. Все это означает, что книга В.Н. Лазарева – подлинная история, рассчитанная на восприятие византийской живописи как искусства феодально-теократического государства по наиболее ярко выраженным периодам²⁴.

Закономерно, что книга В.Н. Лазарева предваряется общими определениями византийского искусства. Три кратких главы – «Основы византийского искусства», «Византийская эстетика» и «Позднеантичное искусство и истоки христианского спиритуализма», объем которых составляет примерно восьмую часть исследования, – дают яркую картину этого своеобразного художественного явления. Именно здесь показана специфическая особенность византийского искусства, тесно связанная с историческими условиями возникновения Византийской империи: причудливое соединение на стыке Европы и Азии художественных традиций Запада и Востока. Четко разграничивая эллинистические и восточные истоки византийского искусства, автор «Истории» обращает, однако, внимание на то, что эллинизм и Восток не существовали на византийской почве в виде двух разных, противоположных культур. Античное искусство с его культом человека и человеческой фигуры и восточные культуры с их мистическими религиями дали на берегах Босфора совсем новые, ранее никем не виданные плоды. Взаимно влияя и обогащая друг друга, они образовали в конечном счете такую художественную культуру, которая стала неотъемлемой собственностью



Первое русское издание «Истории византийской живописи» (1947) с рукописными вставками в печатный текст, которые были учтены в итальянском (1967) и втором русском издании «Истории» в двух томах (1986). С выставки книг В.Н. Лазарева к столетию со дня его рождения в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина



Византии. Это была византийская культура, иначе говоря, новое мировоззрение и новое качество.

Если в общих определениях византийского искусства В.Н. Лазарев нередко использовал наблюдения своих предшественников, прежде всего французских ученых, то совсем новым словом явилось выделение им ведущей роли Константинополя. Как это ни странно, все историки византийского искусства до В.Н. Лазарева отводили столице Византийской империи совершенно неподобающее ей место. Достаточно сказать, что фундаментальный справочник Г. Милле по византийской иконографии, впервые изданный в 1916 году, опирается на памятники таких мифических школ как македонская и критская и совсем не учитывает творческого вклада Константинополя. А другой видный ученый, Й. Стржиговский, долгое время развивал мысль о том, что все лучшее в искусстве Константинополя создавалось под влиянием художественных школ Востока. Между тем исторический опыт свидетельствовал, что, за редкими исключениями, государственные столицы оказывали решающее воздействие на развитие национального искусства. Исходя из этой правильной мысли, В.Н. Лазарев сделал все возможное, чтобы показать значение Царьграда для византийского искусства в целом. Поскольку в самом Константинополе сохранилось мало памятников²⁵, он пошел по пути выявления произведений столичных мастеров в других городах империи и других странах. Мозаики Равенны, Никеи, Софии Киевской, Дафни, Хосиос Лукас и Фессалоник, рукописи в библиотеках и музеях Парижа, Венеции, Лондона, Иерусалима и Москвы, фресковые циклы Кастельсеприо в Италии, Нерези и Бачкова на Балканах, Спаса Преображения в Новгороде и Цаленджихи на Кавказе, греческие иконы, собранные в картинных галереях Западной и Восточной Европы и США, послужили ему вехами, по которым он восстановил творческую историю главного города империи. Именно здесь формировались признаки стиля той или иной эпохи, которые оказывали потом сильнейшее воздействие на другие греческие и национальные школы. Именно здесь создавались новые иконографические типы, которые распространялись прямо либо косвенно в Италии и Греции, в Болгарии и Сербии, в Грузии и на Руси. Подобно гигантскому реактору Константинополь вырабатывал творческую энергию, которая стимулировала развитие искусства от берегов Атлантики до глубин Азии и от Новгорода и Москвы до песков Африки и Синая.

С пристальным интересом к искусству главного художественного центра Византии непосредственно связано то внимание, которое уделяется в «Истории» греческим иллюминированным рукописям. Нельзя сказать, чтобы никто до В.Н. Лазарева не изучал византийские рукописи. Одна из первых специальных работ по византийской живописи целиком основана как раз на рукописях. Это книга Н.П. Кондакова «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», которая появилась в 1876 году в Одессе и в 1886–1891 годах в Париже²⁶. Но Н.П. Кондаков классифицировал материал по литературным типам и иконографическим признакам, и его книга вопреки заглавию не является, конечно, историей искусства. Другие авторы, писавшие о византийской живописи, памятуя, очевидно, о специфическом характере исследования Н.П. Кондакова, мало заботились о привлечении рукописей для решения художественных проблем. Например, П.П. Муратов, написавший в 1920-х годах популярную монографию «La peinture byzantine»²⁷, вообще не упоминает о греческих лицевых рукописях, и его книга дает крайне

Публикуемый фотоснимок В.Н. Лазарева датируется около 1960 года. Годом позже он ушел из Института истории искусств, где работал пятнадцать лет, и перешел на постоянную преподавательскую работу в Московском Государственном университете. С этого времени началась волна всеобщего признания В.Н. Лазарева международным сообществом ученых. Еще в 1943 году он был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР. Он являлся также действительным членом Британской, Итальянской и Австрийской Академий наук, Сербской Академии наук и искусств, Венецианского Института наук, литературы и искусств, Флорентийской и Сицилийской Академий искусства. Он был, наконец, почетным президентом Международной Ассоциации византинистов, членом всевозможных реставрационных комиссий и комитетов, ведущим редактором многих журналов и многотомных изданий. За исключением И.Э. Грабаря ни один другой русский ученый не имел такого признания как в России, так и за рубежом. Международная известность В.Н. Лазарева была столь высока, что его книги переводились и переводятся до сих пор на все европейские языки



В.Н. Лазарев. История византийской живописи. Москва, изд-во «Искусство», 1986. Полная и окончательная редакция текста «Истории». Издание в двух томах. Отпечатано в типографии «Глобус» в Вене. Редактор текстовой части «Истории» – Тамара Васильевна Моисеева, с именем которой связаны почти все книги В.Н. Лазарева, издававшиеся «Искусством» в 1960–1990-х годах. Техническая редакция книги осуществлена Антониной Васильевной Сидоровой – первоклассным специалистом, которая готовила к изданию еще первое русское издание «Истории» в 1947–1948 годах. Оформлял «Историю византийской живописи» Александр Борисович Коноплев. Эти имена неразрывно связаны с издательской историей выдающегося произведения В.Н. Лазарева

однобокое представление о византийской живописи. Совсем иная картина вырисовывается при чтении «Истории» В.Н. Лазарева. Рукописное наследие Византии он использует чрезвычайно широко. Это и понятно, если учесть значение, которое придавалось в Византии букве, слову, письму, литературному сочинению, а следовательно, книге и ее художественному оформлению. Вряд ли найдется другой вид декорации, где щедрая творческая фантазия и отточенное мастерство греческих художников нашли бы такое широкое поле приложения как в оформлении рукописей. Столичные мастерские выпускали огромное количество роскошных манускриптов. Особенно велик их удельный вес в искусстве XI века, когда были созданы такие шедевры как Псалтирь 1066 года из Британского музея, Новый Завет 1072 года из Научной библиотеки Московского университета, Новый Завет с Псалтирью из Российской Национальной библиотеки в Петербурге, Литургический свиток из библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме. В «Историю» включены сотни греческих рукописей, которые В.Н. Лазарев изучал в Москве и Ленинграде, в Вене и Париже, в Лондоне и Оксфорде, в Венеции и Риме, в Афинах и Стамбуле. И все страницы «Истории», где византийская живопись характеризуется по миниатюрам из рукописей, являются столь же увлекательными, как и страницы, где идет речь о прославленных греческих мозаиках.

Наряду с постоянным напоминанием о Константинополе В.Н. Лазарев дает яркую картину широчайшего распространения византийского искусства и стиля. При этом сразу замечаешь, что если в первом тысячелетии активные художественные связи поддерживались преимущественно с Востоком и Западом, прежде всего с Италией, то начиная с XI века, то есть с эпохи постепенного завоевания восточных провинций империи турками и с эпохи окончательного разделения церквей, направление экспансии византийского искусства меняется в сторону славянских стран и Кавказа. Для первого периода проникновения столичного искусства на периферию и за пределы империи характерны мозаики Равенны и фрески Капельсеприо, а для второго – мозаики Киева и Чефалу и фресковые циклы Нерези, Бачкова, Владимира, Новгорода и Цаленджихи. Все названные памятники созданы греческими мастерами, которые прибывали непосредственно из Константинополя. Отсюда их высокое качество: свобода кисти или точность руки, выкладывающей смальту, блеск красок, гармония колорита. Не приходится говорить также об идейной содержательности такого искусства, настоящие глубины которого открываются только путем его долгого изучения.

Было бы, однако, неверно думать, что экспансия византийской живописи решалась В.Н. Лазаревым только в плане выявления за пределами Константинополя работ греческих мастеров. Его всегда интересовала как раз другая сторона этого процесса: выяснение того, как и в каком объеме воплощались византийские влияния в работах итальянских, сербских, болгарских, армянских, грузинских и русских художников. Тема «Константинополь и национальные школы» – одна из ведущих тем его книги. Не ограничиваясь материалом, который вошел в «Историю византийской живописи», он посвятил этому вопросу несколько других исследований, из которых выделяются статьи «О методе сотрудничества византийских и русских мастеров» (на примере уцелевших фресок конца XII века во Владимире) и «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (где эта проблема рассмотрена на примере сицилийских, венецианских и киевских мозаик и киевских и владимирских фресок)²⁸.

И в «Истории», и в указанных статьях самым внимательным образом прослежены пути и формы внедрения греческого стиля и столичной иконографии в национальные школы. При этом не упускаются из виду не только положительные, но и отрицательные следствия этого воздействия, так как активность греческого компонента нередко задерживала образование и нормальное развитие национальных школ.

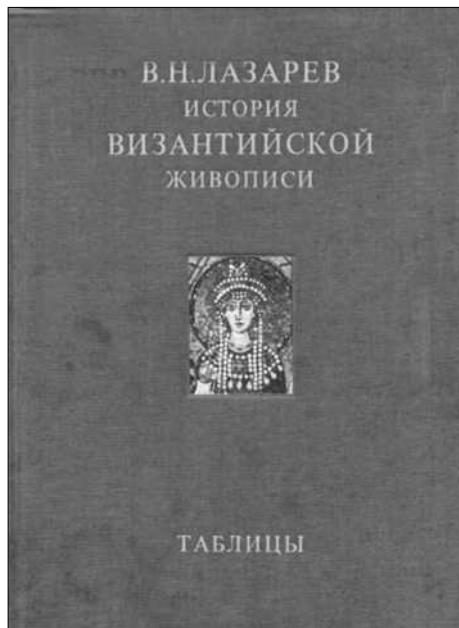
Книга В.Н. Лазарева не получила бы, вероятно, должного признания в широких научных кругах, если бы он пошел по пути рассказа о византийской живописи с точки зрения иконографии или истории культуры. Но он сознательно, предупреждая читателей уже в предисловии к исследованию, выбирает путь стилистического анализа византийской живописи. Его интересуют художественная ценность византийского искусства и такие черты последнего, которыми оно отличается от искусства других стран. Автор «Истории» стремится выявить и показать читателю своеобразие византийского стиля. Империя, которая возникла на границе Европы и Азии, выработала, по убеждению В.Н. Лазарева, совсем новое искусство, равным образом отличавшееся как от искусства романского Запада, так и от искусства христианского Востока. Исследователей, которые шли по стопам Й. Стржиговского, волновали проблемы «Восток или Рим», «эллинизм или Восток». И только В.Н. Лазарев впервые четко указал, что ни отдельно Восток, ни отдельно Запад не определяют сущности византийского искусства. Не определяют они это искусство и как два параллельно существующих фактора. Читая «Историю византийской живописи», ясно понимаешь это искусство как органическое единство, где эллинистические и восточные традиции были только ферментами и что уже в VI веке, спустя двести лет после официального основания Константинополя, они привели к образованию принципиально нового явления в истории мировой художественной культуры.

«История» В.Н. Лазарева имеет капитальную ценность для всей науки о византийской культуре. Она дает представление о византийской живописи во всех аспектах ее изучения. Но едва ли будет преувеличением сказать, что учение об эволюции византийского искусства впервые разработано именно В.Н. Лазаревым²⁹. Решение этой сложной задачи оказалось возможным не только потому, что он ставил целью проследить всю историю предмета, но и потому, что главное внимание уделено им стилю византийской живописи. Эстетическое своеобразие византийской живописи, изменение вкусов и стиля в зависимости от движущих сил различных эпох – вот содержание труда русского ученого. Ясность этой общей мысли нисколько не страдает от великого множества конкретных фактов. Последовательно излагаются главные периоды истории византийской живописи с VI по середину XV века. Красочно описаны лучшие ансамбли и отдельные произведения. Небольшие заключения в конце каждой главы представляют собой синтезирующие характеристики ведущих стилистических направлений той или иной эпохи. Особенно запоминаются страницы о равеннских и никейских мозаиках в главе «Эпоха Юстиниана и VII век», очерк о классической системе декорации византийского храма на примерах Дафни, Хосиос Лукас и Софии Киевской в главе об искусстве эпохи Комнинов и многие разделы обширной главы о живописи XIV века.

Другой примечательной особенностью «Истории», которой, к сожалению, до сих пор не могут понять многие византилисты Запада, является четкое выделение из собственно византийского искусства генетически



В.Н. Лазарев. История византийской живописи. Москва, изд-во «Искусство», 1986. Полная и окончательная редакция текста «Истории». Титульный лист текстовой части монографии



В.Н. Лазарев. История византийской живописи. Москва, изд-во «Искусство», 1986. Полная и окончательная редакция текста «Истории». Издание в двух томах, из которых второй том содержит 208 таблиц с 597 иллюстрациями

связанных с ним итальянской, армянской, грузинской, сербской, болгарской, румынской и русской школ. Понятие национальных школ, прежде всего славянских, и разработка этого вопроса занимают в монографии В.Н. Лазарева исключительно видное место. Десятки страниц отведены выяснению того, как в тесных творческих контактах с византийской культурой формировались национальные школы и как в конечном счете в Италии, на Кавказе, на Балканах и в России образовались не только национальные, но и местные школы живописи. Обзор национальных школ составляет около пятой части исследования. Очевидно, что В.Н. Лазарев намеренно включает в историю византийской живописи начальную историю живописи национальных школ. Тем самым он дает ясно понять формообразующую роль византийского искусства для искусства других стран.

Как и всякая другая синтезирующая работа, книга В.Н. Лазарева не свободна от недостатков, дающих о себе знать именно в силу обобщающего характера исследования. Так, например, в «Истории» множество раз говорится о параллельном развитии византийского и восточнохристианского искусства и о нередком влиянии второго на первое. При этом В.Н. Лазарев настойчиво указывает, что речь идет о двух принципиально разных явлениях, поскольку византийское искусство – это преимущественно искусство императорского двора и знати, искусство столицы, тогда как восточнохристианское искусство процветало в социальной среде, где тон задавали народные массы с их примитивными понятиями о красоте. Все это, вероятно, правильно, хотя в одной из более поздних работ В.Н. Лазарев рассматривает столичное и восточнохристианское искусства как два аспекта единого художественного явления³⁰. Неправомерным в этой концепции нам представляется то, что понятие восточнохристианского искусства, прежде всего сирийского, механически переносится на народное искусство в целом. Нет, конечно, никаких оснований думать, что В.Н. Лазарев не сознавал различия между восточнохристианским искусством как исторически сложившимся комплексом идей и средств их выражения на Ближнем Востоке и народными искусствами, которые существовали в рамках национальных школ. В других исследованиях он прямо высказался также о том, что единое христианское мировоззрение могло определять черты общности, которые мы наблюдаем в памятниках, отстоящих друг от друга на тысячи километров. Но обобщающий характер «Истории» заставлял его отказываться от некоторых оттенков в исторических определениях. Именно по этой причине восточнохристианское искусство в «Истории византийской живописи» не имеет четко обозначенных географических границ и чаще всего оно намеренно отождествляется с искусством широких народных масс.

Другим минусом книги является излишне подробное изложение истории национальных школ. В своем предисловии В.Н. Лазарев поясняет, что это сделано им с целью «более рельефно оттенить отличие константинопольской школы от других национальных и провинциальных школ», а также для того, чтобы «проследить разнообразные пути распространения константинопольского искусства». Оба тезиса верны, но первая задача решается с явным нарушением нужных пропорций. Обзор болгарских и сербских памятников простирается вплоть до XVI, а румынских даже до XVII века, хотя очевидно, что эти памятники уже ничего не выясняют в истории византийской живописи. Аналогичный крен имеется и в других разделах, причем особенно чужеродными представляются все страницы, где автор дает длинные перечни поздних армянских рукописей. Все это

не означает, конечно, ненужности обзора национальных школ. При исключительной централизации византийской государственной и церковной власти местные греческие школы почти не развивались, и за всю тысячелетнюю историю империи невозможно выделить ни одного ярко выраженного провинциального художественного центра. Фессалоники, Трапезунд и Мистра – вот те немногие пункты, где улавливаются незначительные отклонения от столичного стиля. Именно поэтому краткие разделы о мозаиках и фресках в Фессалониках и Мистре, включенные в главу о живописи XIV века, ничего не прибавляют к нашим знаниям о



византийском искусстве этой эпохи. Зато все разделы о национальных школах намного обогащают картину эволюции византийской живописи. Очевидно, таким образом, что В.Н. Лазарев сознательно переносит акцент с практически не существовавших в Византии местных школ на многочисленные национальные школы. И поскольку начальная история таких школ, как итальянская, грузинская, армянская, болгарская, сербская и русская, кровно связана с искусством Византии, позиция В.Н. Лазарева представляется нам правильной.

В «Истории византийской живописи» почти все составляющие книгу части обладают научной новизной, свежим подходом к уже известным фактам и памятникам. Достаточно сказать о фресках Кастельсеприо. Открытые в 1944 году, они приписывались разными учеными сиро-палестинским либо римским мастерам и датировались в пределах пяти столетий: от VI до X века. В.Н. Лазарев был первым, кто решительно отнес эти уникальные фрески к рубежу VII–VIII веков и связал их с творчеством неизвестного константинопольского мастера. Тем самым, наряду с отдельными фресками в Санта Мария Антиква и никейскими ангелами, фрески Кастельсеприо послужили ему главным материалом для очерка о темном периоде в истории константинопольского искусства, который предшествовал началу иконоборчества. Однако еще значительней общие идеи ученого, когда он формировал совсем новые представления об искусстве целых эпох. Таковы две последние главы «Истории», одна из которых посвящена живописи XIII, а другая – живописи XIV и первой половины XV века.

Какое большое значение В.Н. Лазарев придавал точному пониманию византийской живописи на заключительных этапах ее истории, свидетельствует прежде всего тот факт, что главы о XIII и XIV–XV веках составляют около половины его исследования. Тематически обе эти главы теснейшим образом связаны одна с другой, поскольку в главе о

Виктор Никитич Лазарев. Москва, 19 сентября 1972



Виктор Никитич Лазарев на кафедре зарубежного искусства Московского университета. 1973. Фото Г.И. Соколова

XIII веке выясняется постепенная кристаллизация палеологовского стиля, который определяет собой характер константинопольской школы и всех национальных школ в течение следующего, XIV века. Вопреки Н. П. Кондакову и Н. П. Лихачеву, которые считали XIII и XIV века эпохой упадка, В.Н. Лазарев неопровержимо доказал творческое значение этих столетий. Именно в это время возник такой шедевр византийской живописи как мозаики и фрески Кахрие джами, которые по времени их создания в 1316–1321 годах можно одинаково квалифицировать и как завершение исканий художников XIII века, и как творчество мастеров, открывающих перспективу в XIV век. Полностью XIV веку принадлежит другой выдающийся памятник византийского искусства – фрески Феофана в новгородской церкви Спаса Преображения, не перестающие волновать нас стихийной живописной силой их автора и глубиной его проникновения в духовный мир человека. Не менее поразительными были достижения сербских художников, смело выходявших на пути самостоятельного творчества. Именно им принадлежат великолепные фрески церкви св. Троицы в Сопочанах (около 1265), где мы соприкасаемся, по словам В.Н. Лазарева, не только с одним из самых передовых, но и с «одним из самых здоровых и жизненных вариантов искусства XIII века». На Балканах и в России, возникли и многие другие выдающиеся произведения монументального и станкового искусства. Являясь

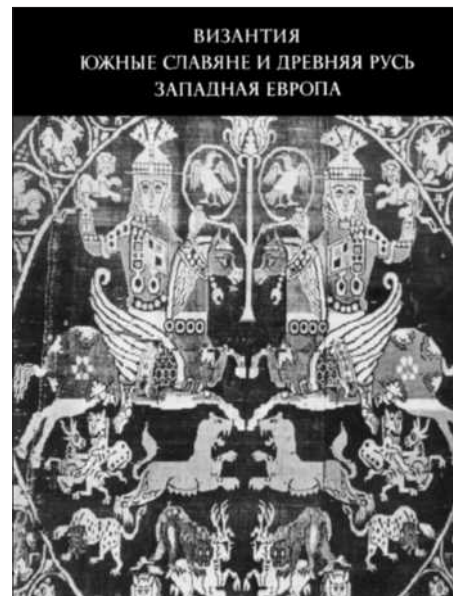
часто памятниками греческого искусства, они в то же время – по обстоятельствам их возникновения на почве национальных школ и вследствие соединения византийского стиля с элементами национальных стилей – неотделимы от искусства Сербии, Болгарии, России. Так, умирая, Византия поручала свое великое искусство славянам, которые вдохнули в это наследие новую жизнь, сумели придать ему свежие черты.

Привлекательной особенностью «Истории» является стиль этой книги. Тут надо сказать, что В.Н. Лазарев редко приступал к новой книге или статье без предварительной черновой работы, когда он знакомился с литературой по интересовавшему его вопросу и обдумывал тезисы будущего исследования. Параллельно он собирал фотоматериал, делая на оборотных сторонах фотографий карандашные заметки о стиле произведений или их аналогиях, а также указывал литературу предмета. Для больших исследований, таких как «История», заводились специальные картотеки с выписками из источников, с нужными цитатами, с краткими резюме прочитанных книг и статей. Постепенно у него созревал план, а хорошая память удерживала наиболее значительные факты и произведения. Вследствие такой подготовленности, когда наступала пора литературной работы, он писал легко, и это давало ему возможность сохранять цельность исследования. Слова подбирались сами собой, фразы следовали одна за другой в едином потоке мысли. Четвертушки бумаги, на которых он привык писать даже

большие книги, накапливались с каждым днем, и образовавшийся черновик мало чем отличался от окончательного текста: когда В.Н. Лазарев получал машинописный экземпляр рукописи и перечитывал ее заново, он делал это скорее для исправления опечаток, а не стили. Такой метод работы имеет одно неоспоримое качество, которое определяет стилистическую характерность «Истории» и живо чувствуется с первых страниц книги. Я имею в виду динамику авторской речи, сочетаемую при этом с закономерностью суждений, оценок и выводов. Композиция «Истории» крепкая, словесная фактура плотная. Логическая сцепляемость изложения такова, что значительные перестановки отдельных частей текста практически невозможны. В книге нет словесной легкости, непринужденности, которые свойственны, например, работам многих итальянских и французских авторов. Но язык В.Н. Лазарева лишен и тяжеловесности, неуклюжести, которыми так страдают немецкие и русские авторы. Читая «Историю», невозможно отделаться от впечатления, что она как бы заранее взвешена и услышана и только потом записана.

В.Н. Лазарев обладал поразительной способностью воплощать свои зрительные впечатления в адекватных произведению искусства словах и выражениях. Его описания всегда точны и сохраняют отпечаток пластической формы и сияние, мерцание или матовое свечение красок. Характеризуя стиль мастера, написавшего фрески в Кастельсеприо, В.Н. Лазарев делает это следующим образом: «Автор фресок Кастельсеприо был незаурядным мастером. Он пишет легко и свободно, без всяких усилий, без всякого нажима. С помощью нескольких уверенных мазков лепит он лица, наделяя их индивидуальным выражением и в совершенстве передавая влажный блеск глаз. В этих лицах, равно как и в позах фигур, нет ничего стереотипного. Они подкупают своей жизненностью, реализмом. Так же уверенно пишет художник одеяния, умело выявляя с их помощью различные мотивы движения. Он охотно пользуется перспективными сокращениями, изображая ряд фигур в совсем неожиданных пространственных разворотах... С такой же легкостью художник воспроизводит на плоскости перспективно сокращающиеся портики, помпеянского типа здания, конху, объемные блоки скал. Этому впечатлению свободы немало содействует колорит фресок, отличающийся удивительной прозрачностью. Гамма красок светлая и радостная: фон голубой, нимбы золотисто-желтые, дали розоватые, одеяния сине-стального и красновато-коричневого цвета. Из немногих красок мастер извлекает тончайшие оттенки. Синие одеяния местами окрашены в нежно-зеленые и жемчужно-серые тона, красновато-коричневые одеяния – в фиолетовые и оливково-серые».

Совсем другие слова, соответственно стилю другой эпохи и индивидуальному стилю памятника, В.Н. Лазарев использует при описании мозаик соборной церкви монастыря св. Луки в Фокиде (начало XI века): «Это типично монашеское провинциальное искусство, полное сурового аскетизма. Примитивная выразительность его геометрически упрощенных грузных форм... сотнями нитей связана с народной традицией... Коренастые, большоголовые фигуры представлены в застывших фронтальных позах, большие глаза придают лицам строгое, сосредоточенное выражение, красочная моделировка заменена плоскостной трактовкой, характеристика конкретного пространства сведена до минимума, преобладают тяжелые угловатые линии, композиции распластываются по плоскости, имея в себе что-то неподвижное и легко распадаясь на отдельные составные звенья. Но и в



При жизни В.Н. Лазарева дважды выходили в его честь сборники работ учеников, друзей и почитателей: к 40-летию научной деятельности («Из истории русского и западноевропейского искусства». Москва, 1960) и к 75-летию ученого («Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура». Москва, 1973). В первом сборнике принимали участие 21 автор, во втором – 52 автора. Если в первом сборнике были представлены исключительно русские авторы, то во втором участвовали ученые из 13 стран (Югославия, Чехословакия, Бельгия, Франция, США, ФРГ, Англия, Австрия, Болгария, Италия, Венгрия, Польша и СССР). Авторитет В.Н. Лазарева в науке об искусстве был настолько велик, что его приветствовали таким образом все ведущие специалисты мира. В обоих сборниках помещены обширные статьи о В.Н. Лазареве и перечни его работ

ВИКТОР ЛАЗАРЕВ
ИСТОРИЈА
ВИЗАНТИЈСКОГ
СЛИКАРСТВА

У РЕДАКЦИЈИ
ГЕРАЛДА ВЗДОРНОВА

Превела с руског
АНТОНИНА ПАНТЕЛИЧ

БЕОГРАД, 2004

Виктор Лазарев. Историја византијског сликарства. Београд, 2004. Перевод книги В.Н. Лазарева на сербско-хорватски јазик связан с драматическими обстоятельствами сербской истории новейшего времени. Нужда в переводе ощущалась в Сербији сразу же после появления итальянского издания. Еще при жизни В.Н. Лазарева три первые главы «Истории» были переведены на сербский и опубликованы в журнале «Уметност» (1972–1976). Перевод сделан с русского издания 1947 года. В период подготовки полного русского издания его редактор Г.И. Вздорнов вошел в переговоры с издательством «Нолит» (Белград), специализировавшимся на публикациях научной литературы по истории и истории искусства. Затянувшаяся переписка об условиях издания оборвалась с распадом Югославии на самостоятельные республики. Тем более удивительно, что сразу же после окончания войны США с Сербией в 1998 году нашлись энтузиасты, взявшиеся осуществить сербский перевод всей монографии и ее новое издание. Во главе этого благородного дела были Мирьяна Глигориович-Максимович и Владимир Меденица. Перевод осуществила Антонина Пантелич. Финансовые затруднения были успешно преодолены совместными усилиями издательств «Бримо», «Логос» и «Александрия». Две книги русского издания «Истории» 1986 года соединены в сербском издании в один фундаментальный том, полностью повторяющий, впрочем, русское издание как в текстовой, так и в иллюстративной частях. Так продолжилась научная жизнь одного из самых замечательных достижений русской византистики XX века

Хосиос Лукас, наряду с высокими монументальными качествами ансамбля, поражает красота мозаической палитры, интенсивность красок. На густых золотых фонах эффектно выделяются синие, малиновые, темно-фиолетовые, зеленые и розовато-малиновые цвета. Мозаичисты охотно прибегают в трактовке одеяний к шанжирующим тонам: белый цвет незаметно переходит в различные оттенки серого, зеленого, синего, фиолетового и коричневого, а малиновый цвет — в розовый. Значительные плоскости мозаик заняты мрачным черным цветом, в который окрашены одеяния многих святых. Лица большинства фигур имеют бледную розовато-серую карнацию, отличающуюся вялым, порою даже мертвенным характером».

Мы намеренно выбрали эти два отрывка, так как они дают хорошее представление о литературной манере В.Н. Лазарева и красочности его лексик. В таком же ровно пульсирующем и энергичном тоне выдержана вся книга. Очень редко появляются более острые описания и сравнения, которые вносят неожиданные акценты и заставляют читателя понять исключительность памятника. Давая общую характеристику миниатюр столичных рукописей третьей четверти XI века, иначе говоря эпохи расцвета искусства византийской книги, В.Н. Лазарев пишет следующее: «Небольшие фигурки лишены всякой тяжести, орнамент и инициалы отличаются прозрачным, воздушным характером, тонкие, едва заметные линии, подобно паутине, окутывают формы, в колорите, при всей его определенности, нередко доминируют нежнейшие тона, напоминающие свежие цвета клубники, чайной розы и ренклода». И прибавляет: «Такой ароматный букет красок, невольно вызывающий в памяти утонченную палитру Дега, никогда более не встретится в истории византийской живописи». Но в целом рискованные, хотя, быть может, и верные описания и сравнения нетипичны для книги В.Н. Лазарева, и бесполезно указывать на авторские исправления некоторых частей текста, сделанные им при подготовке итальянского и нового русского издания «Истории». В первом русском издании лицо знаменитой фигуры ΔΥΝΑΜΙΣ из церкви Успения Богоматери в Никее было охарактеризовано В.Н. Лазаревым как «удивительным образом сочетающее в себе стоящую на грани болезненной извращенности чувственность с рафинированной одухотворенностью». Осуждая, однако, волюнтаризм авторских сопоставлений, широкой волной захлестнувший новейшую научную литературу, в новом издании книги В.Н. Лазарев оставляет только «неприкрытую чувственность с рафинированнейшей одухотворенностью». Аналогичный случай мы имеем и там, где заходит речь о монументальной фигуре архангела, украшающей южный склон свода вимы в Софии Константинопольской (867). Говоря о присущих этому изображению чувственности, одухотворенности и аристократической сдержанности, В.Н. Лазарев прибавил в первом издании слова о том, что есть «нечто врубелевское» в этом изумительном ангеле. Шлифуя текст «Истории» для итальянской и новой русской версии, он жертвует верной по существу ассоциацией с благородными образами Врубеля, чтобы тем самым сохранить историческую характерность мозаики IX века. «...Своеобразное сочетание чувственности и одухотворенности, — читаем мы его новый текст, — поражает в чудесном лике ангела, таком неповторимом в своем аристократизме и в своей ярко выраженной индивидуальности. Рядом с никейскими ангелами этот изумительный образ представляет одно из высших воплощений византийского гения». Здесь особенно очевидна работа автора над словом и стилем. Он стремится к ясности и художественной правде и приравнивает свое изложение к

главной цели. И почти на всем протяжении рассказа ему удается сохранить притягательное соединение исторической точности с волнующей передачей собственных впечатлений.

Прошло более пятидесяти лет с момента выхода первого русского издания «Истории», около тридцати – после ее нового русского издания, около сорока лет – после напечатания итальянского текста. Но в океане византистики монография В.Н. Лазарева по-прежнему остается единственной капитальной работой на эту тему. Другие книги даже не приближаются к «Истории» ни по охвату материала, ни по содержательности идей. Теперь ясно, что изучение византийской живописи после появления книги русского ученого стало развиваться в двух направлениях. С одной стороны, это исследования отдельных эпох, отдельных византийских и национальных школ, отдельных памятников, творческого наследия отдельных мастеров, причем все чаще и чаще появляются работы, темой которых является искусство Константинополя. С другой стороны, это изучение специальных вопросов истории византийской живописи или византийского изобразительного искусства в целом: его происхождения, его эстетики, его значения для Востока и Запада. Возросло, наконец, и число работ, предметом которых послужили не только живопись, но и другие виды византийского искусства: скульптура, эмали, шитье, торевтика, архитектура. Стихийно накапливаются книги и статьи, авторы которых уходят в сторону от искусства и трактуют исключительно иконографические и богословские проблемы. Вся эта масса больших и малых работ постепенно уточняет вопросы, затронутые в книге В.Н. Лазарева. Но только уточняет, поскольку ведущие идеи «Истории» выдержали испытание временем: длительная история византийской живописи реконструирована русским ученым правильно. Накапливание новых фактических сведений мало что меняет в общей концепции истории византийского искусства, как она представляется ныне по книге В.Н. Лазарева. Не случайно многие ученые пошли по пути развития, а не опровержения высказанных им идей. И поэтому можно с уверенностью сказать, что «История византийской живописи» надолго сохранит значение руководящего труда в этой отрасли византистики.

ЛАЗАРЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

1977 – 2001

Указатель докладов и сообщений, прочитанных на ежегодных «Лазаревских чтениях» с 1977 по 2001 год. Москва, 2000. Составитель неизвестен. Издано 120 экземпляров. В 2006 году состоялась 30-е «Лазаревские чтения», которые, как и всегда, собрали специалистов по русскому, византийскому и западноевропейскому искусству. «Чтения» организуют две кафедры Отделения истории и теории искусств при Историческом факультете Московского Государственного университета. За тридцать лет здесь прочитано более 600 докладов. Приходится сожалеть, что в свое время не было решено печатать доклады в виде ежегодных сборников и что устные сообщения разошлись потом по разным изданиям

1 *Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, 1–3. București, 1980* (перевод сделан с итальянского издания). Небесполезно указать на то, что три первых главы книги В.Н. Лазарева появились в сербско-хорватском переводе еще в 1972–1976 годах, причем по непонятной причине этот перевод сделан с устаревшего ныне русского издания 1947 года. См.: *Umjetnost, 31, 1972, с. 49–53; 39, 1974, 37–42; с. 45–46, 1976, с. 29–37.*

2 Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 68, № 142 (типографский экземпляр извещения о 213-м заседании РОДК с приложением программы заседания).

3 *Лазарев В. Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). М., 1925.* Исправленный вариант этой работы см. также в издании: *Лазарев В.Н. Византийская живопись. [Сборник статей]. М., 1971, с. 7–19.*

4 Санкт-Петербургское отделение Архива Российской Академии наук, ф. 737, оп. 2, ед. хр. 47, л. 1–1об.

5 Там же, ед. хр. 58, л. 43 (письмо не датировано). Сведения об инциденте с А. Омоном получены нами непосредственно от В.Н. Лазарева, который говорил также, что по-настоящему он ознакомился с греческими рукописями Национальной библиотеки только в 1960-х годах, когда хранителем был назначен Ж. Порше.

6 Санкт-Петербургское отделение Архива Российской Академии наук, ф. 737, оп. 2, ед. хр. 47, л. 3.

7 Там же, л. 4 об.

8 Изложение издательской истории «Истории византийской живописи» дается по документам из личного архива В.Н. Лазарева, который временно находится в его библиотеке при кафедре истории зарубежного искусства в Московском университете.

9 Как ясно из письма Дж. Холройда-Риса на имя В.Н. Лазарева от 25 января 1932 года, пробные таблицы были отпечатаны именно в

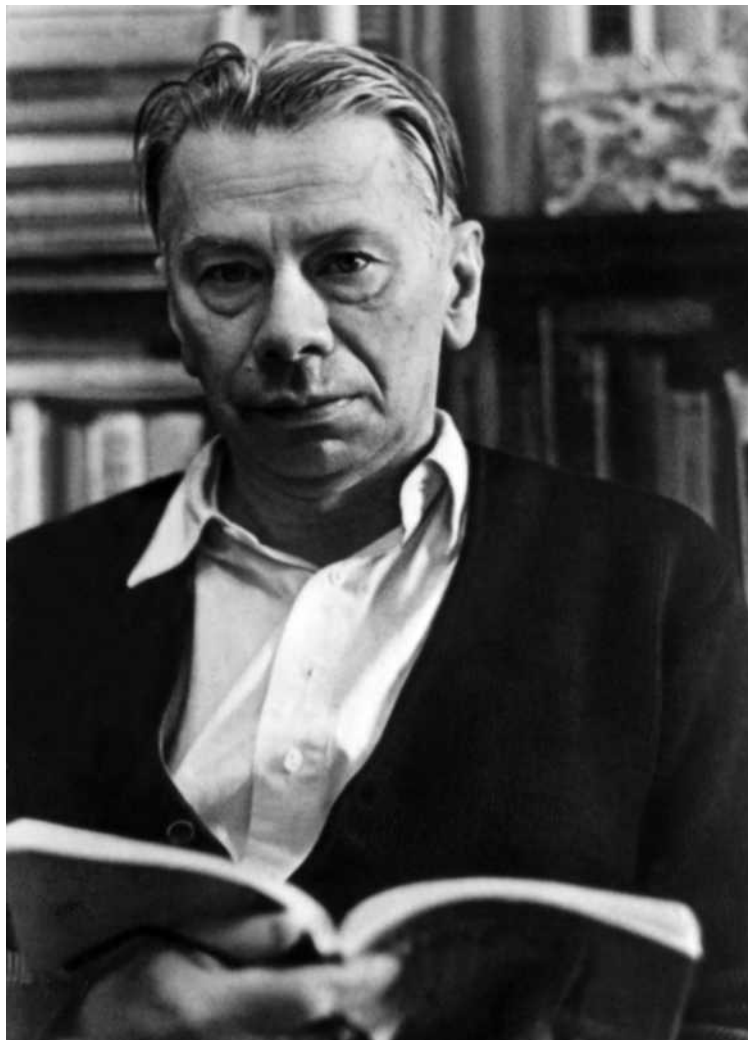
- это время. Проспект, составленный самим В.Н. Лазаревым, появился позже (письмо издательства от 8 апреля 1932 года).
- 10 Искусство, 1950, 1 (январь–февраль), с. 81–87.
- 11 Византийский временник, V, 1952, с. 257–272.
- 12 Byzantinoslavica, XII, 1951, с. 238–252.
- 13 Galassi G. La pittura bizantina alla pietra di paragone delle ultimi grandi rassegne. – *Commentari*, V, 1954, 3, p. 178–190.
- 14 Остается не совсем ясно, почему цифра «6» в обозначении года (1966) исправлена В.Н. Лазаревым на цифру «7» (1967) и почему текст корректуры остался в архиве В.Н. Лазарева. Все авторские исправления, имеющиеся в корректуре, внесены в изданный текст. Это дает основание думать, что исправленная дата фиксирует время возвращения корректуры из Турина, когда она уже была учтена издательством Эйнауди.
- 15 Talbot Rice D. – *Burlington Magazine*, CXI, 1969, February, p. 93–94; Demus O. – *Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik*, 18, 1969, p. 288–289; Musicescu M.-A. En marge de la version italienne du livre de V.N. Lazarev: Storia della pittura bizantina. – *Revue des Etudes Sud-Est Europeennes*, VII, 1969, 2, p. 428–432; Belting H. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, 4, S. 330–336; Brenk B. – *Byzantinische Zeitschrift*, 68, 1975, 2, S. 435–438; Delvoeye Ch. – *Byzantion*, XLVI, 1976, 2, p. 429–434.
- 16 Musicescu M.-A. En marge de la version italienne du livre V.N. Lazarev, p. 428.
- 17 Как недосмотр переводчика следует рассматривать упоминание в заключительном абзаце IV главы ранней группы фресок Санта Мария Антикава в качестве близких к произведениям восточнохристианского искусства, поскольку в той же главе названные фрески наряду с росписями Кастельсеприо использованы для характеристики константинопольской школы живописи (Storia, ср. с. 69–70 и 94). И действительно, в машинописном экземпляре итальянского перевода в архиве В.Н. Лазарева две последние строчки зачеркнуты, но затем, уже по недосмотру самого автора, работавшего над корректурой, они так и остались в тексте книги.
- 18 Примером такого рода ошибки является указание на место хранения многих грузинских рукописей в Музее грузинского искусства в Тбилиси, тогда как они находятся там же, но в Институте рукописей имени К.С. Кекелидзе.
- 19 Ср. итальянское издание на с. 211 и второе русское издание на с. 100.
- 20 Ср. итальянское издание на с. 163 и 165 и второе русское издание на с. 82 и 83.
- 21 Ср. итальянское издание на с. 313 и второе русское издание на с. 146.
- 22 Underwood P.A. The Evidence Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Dormition at Nicaea. – *Dumbarton Oaks Papers*, 13, 1959, p. 235–242; Липшиц Е.Э. Навкратий и никейские мозаики. – *Зборник радова Византолошког института*, VIII, 2, 1964, с. 241–246.
- 23 Якобсон А.Л. К изучению фресок из южного нефа базилики 1935 г. в Херсонесе. – *Советская археология*, 1978, 2, с. 96–103.
- 24 Уместно сопоставить в этом отношении книгу В.Н. Лазарева с капитальным исследованием его друга Г.А. Острогорского – «Историей Византийской империи», первое издание которой появилось в 1940 году, а новый, коренным образом переработанный вариант в 1952-м. Написанная по-немецки, эта книга была переведена затем на многие языки. См.: К[аждан] А.Л. Концепция истории Византийской империи в трудах Г.А. Острогорского. – *Византийский временник*, 39, 1978, с. 76–85.
- 25 Это мозаики Большого дворца (VI век), разновременные мозаики собора св. Софии (IX–XII века), мозаики и фрески Кахрие джами и Фетхие джами (начало XIV века).
- 26 Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876; Kondakov N.P. Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans miniatures, I–II. Paris, 1886–1891.
- 27 Muratoff P. La peinture byzantine. Paris, 1928.
- 28 Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 140–149; Его же. Византийская живопись, с. 137–146.
- 29 Как воспринималось византийское искусство в начале века, незадолго до того как В.Н. Лазарев приступил к написанию «Истории», свидетельствует, например, письмо Ф.И. Шмита к В.К. Ернштедту от 23 сентября 1901 года: «Под византийским искусством я представлял себе нечто установившееся, вполне определенное. Что может существовать история византийского искусства, развитие, расцвет, упадок, возрождение – этого я и не подозревал. Впоследствии... я сообразил, что Византия это свыше чем тысячелетний период, что это громадная эпоха в истории искусства» (Шмит В.Н. Жизнь Федора Ивановича Шмитаю, ч. 1, с. 10. Экземпляры этой неизданной рукописи, законченной дочерью Ф.И. Шмита Павлой Федоровной Шмит в 1968 году, имеются в архиве Института истории материальной культуры Российской Академии наук в Петербурге и в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве).
- 30 Лазарев В.Н. Византийская живопись, с. 91 (в статье «Византийское искусство и итальянская живопись раннего средневековья»).

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.В. АЛПАТОВА

Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) был последним из великих ученых-энциклопедистов, на которых таким щедрым оказался XX век в России. А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев, А.Г. Габричевский, В.П. Зубов, П.П. Муратов, Б.Р. Виппер, А.Ф. Лосев, А.М. Эфрос, Л.В. Карсавин, В.И. Вернадский, Е.О. Ротенберг – созвездие имен наших современников или почти современников, чья жизнь пришлось на годы революции, двух мировых войн, ломки всех прежних экономических, социальных и культурных норм. Можно только удивляться, почему именно на это время пришелся расцвет художественного творчества и русской научной мысли.

Как бы то ни было, М.В. Алпатов органично связан с классической русской наукой и со временем вырос в почти знаковую фигуру советского искусствознания. Припомним его «Всеобщую историю искусств», которая обнаруживает прямую связь с популярными «Всеобщими историями искусств» Мутера, Вермана, Хамана. Составлением подобных «Историй» занимались преимущественно немецкие ученые, но и М.В. Алпатов отлично вписывается в общую европейскую науку, кругозор которой никогда не замыкался на чисто европейской художественной культуре с ее греко-римскими истоками, а распространялся далеко за пределы Европы и Ближнего Востока: на Россию, Китай, Индию, Переднюю и Центральную Азию, частично Японию, Африку и Америку. Я совсем не хочу сказать, что в своей «Всеобщей истории искусств» М.В. Алпатов предстает перед нами специалистом по всем странам и видам искусства, а только то, что благодаря общему знанию художественной жизни разных эпох и народов он обладал хорошо налаженным инструментом сравнительного анализа и выходом из автохтонности того или иного национального искусства, о котором ему приходилось писать.

Подобно многим другим историкам искусства первого поколения советских ученых М.В. Алпатов окончил Историко-филологический факультет Московского университета по Отделению истории и тео-



Михаил Владимирович Алпатов. Около 1967. Этот известный фотоснимок приложен к «Этюдам по истории русского искусства»

DENKMÄLER DER IKONENMALEREI

IN KUNSTGESCHICHTLICHER FOLGE

BEARBEITET VON OSKAR WULFF AUSSERORDENT-
LICHEM PROFESSOR DER UNIVERSITÄT UND KUSTOS
AM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN UND
VON MICHAEL ALPATOFF ASSISTENT AM ARCHÄO-
LOGISCHEN INSTITUT DER UNIVERSITÄT MOSKAU

AVALUN-VERLAG IN HELLERAU BEI DRESDEN

О. Wulff, М. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden, Avalun Verlag, 1925. Первая книга М.В. Алпатова о древнерусской живописи, написанная им совместно с профессором и хранителем Берлинского музея Оскаром Вульфом. Это монументальное издание вызвало поток неоднозначных рецензий — от восторженных до резко критических. К минусам издания, по мнению П.П. Муратова, относится слабое использование новейших открытий византийских и древних русских икон в Советской России, совершенно изменивших научные представления о развитии живописи собственно Византии и славянских стран. Совместное предисловие датировано июлем 1925 года. Русскому автору исполнилось только 23 (!) года

рии искусств, где он слушал лекции В.К. Мальмберга, А.А. Сидорова, А.И. Некрасова, Б.Р. Виппера, Н.И. Романова. В 1921 году, при ускоренном в то время курсе преподавания, он уже вышел из университета и определился в своих научных интересах в области искусства Древней Руси, что, по всей видимости, было следствием влияния на молодого ученого А.И. Некрасова. Но любопытно другое: все первые печатные работы М.В. Алпатова характеризует соединение русской тематики с византийской и западноевропейской. «К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве» (1924), «Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom» (1924), обзоры новой литературы по византийскому и древнерусскому искусству в России с 1914 по 1924 год в ряде немецких журналов (1925–1926) — таковы темы статей М.В. Алпатова в начале творческого пути. В 1925 году издана его первая крупная работа: совместно с Оскаром Вульфом написанная им книга «Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge». Именно в это время активно восстанавливались разорванные Первой мировой и Гражданской войнами научные связи России с Западом, где, в частности, поддерживался неугасимый интерес к новым открытиям византийских и древнерусских икон и фресок реставрационными мастерскими во главе с И.Э. Грабарем и А.И. Анисимовым. П.П. Муратов, находившийся в эмиграции в Париже, откликнулся развернутой рецензией на этот «огромный том, принадлежащий к разряду так называемых роскошных изданий». Рецензент оценил персональный вклад русского автора в это издание не слишком высоко. Он, в частности, справедливо указал на крайне однобокое освещение иконописи в отрыве от параллельно развивавшейся монументальной живописи и на слабое использование новейших реставрационных открытий, что определило субъективность выводов М.В. Алпатова и ущербность всей русской части издания.

Я посчитал необходимостью дать конкретные сведения о первых шагах М.В. Алпатова в научной жизни только для того, чтобы указать на очень раннюю зрелость ученого, а также и на то, что уже с середины 1920-х годов он выбрал русскую тему как одну из основных в своих пристрастиях и интересах. В колоссальном наследии М.В. Алпатова-ученого, а оно насчитывает несколько десятков книг и более шестисот статей, нелегко сориентироваться и кратко оценить его труды по русской художественной культуре. Но основные вехи все же улавливаются и ясна эволюция его взглядов на русское искусство.

Несмотря на постоянно присутствующий в его наследии жанр исследовательской статьи или первой публикации, при их чтении нас охватывает мысль, что не в этом сила и оригинальность М.В. Алпатова. Он мастер обобщающего очерка, синтеза, развернутого полотна, расцветченного подробностями лишь для того, чтобы выделить и обратить внимание читателя на главные черты предмета своего изучения. Подступом к исполнению такой задачи была изданная по-немецки монография «Geschichte der altrussischen Kunst», где текст по архитектуре написал Н.И. Брунов, а текст о живописи и скульптуре — М.В. Алпатов (Augsburg, 1932). Приготовленная в спешном порядке в 1927 году на волне интереса Запада к древнерусскому искусству, то есть сразу же после «Denkmäler der Ikonenmalerei», новая работа имеет скорее характер справочника по отдельным памятникам и периодам, чем свободного изложения темы предмета (продолжением послужила книга О. Вульфа в той же серии о новом русском искусстве от Петра Великого



Михаил Владимирович Алпатов и Николай Иванович Брунов в Турции. Константинополь, 1924. Изучение византийского искусства двумя молодыми учеными рассматривалось как необходимое условие глубокого понимания искусства Древней Руси. Многие наблюдения, вынесенные из научной командировки в Константинополь и Трапезунд, были использованы затем в их совместной «Истории древнерусского искусства», изданной в немецком переводе в 1932 году. Но еще в 1925–1926 годах, то есть сразу же после возвращения в Москву,

М.И. Брунов и М.В. Алпатов подготовили два обширных отчета о своей поездке в Турцию и опубликовали эти отчеты в западноевропейских журналах (в «Revue des études grecques» и в «Repertorium für Kunstwissenschaft»). По материалам той же командировки были подготовлены и другие статьи: М. Alpatoff et N. Brunoff. Un nouvelle église des l'époque des Paléologues à Constantinople. – Echos d'Orient, XXIV, 1925; М. Alpatov. Les reliefs de la Saint-Sophie de Trébizonde. – Byzantion, IV, 1929; М. Alpatov. Die Fresken der Kachrie Djami in Konstantinopel. –

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, VI, 1929. Научная командировка двух молодых русских ученых была первой после мировой войны и революции 1917 года и ее результаты с живейшим интересом были встречены всей европейской византинистикой. Вслед за М.В. Алпатовым и Н.И. Бруновым в Европу и на Ближний Восток уехали В.Н. Лазарев (1925–1926) и Г.В. Жидков (1927). Так преодолевался временной разрыв в исследованиях византийского искусства и византийской архитектуры, первенствующее место в которых до 1914 года принадлежало именно России



ДРЕВНЕ
РУССКАЯ
МИНИАТЮРА



А С А Д Е М И А



LES ANCIENNES
MINIATURES
RUSSES

CENT MINIATURES PUBLIÉES
PAR
G. GUEORGUIEVSKY
PRÉFACE ET COMMENTAIRES
PAR
M. WLADIMIROV
ET
G. GUEORGUIEVSKY

ACADEMIA
MOSCOU
1934

Русское и французское издания книги М.В. Алпатова и Г.П. Георгиевского «Древнерусская миниатюра» (Москва, изд-во «Academia», 1933 и 1934). Русское издание in folio, в футляре, 100 листов с воспроизведениями миниатюр XV–XVI веков из собрания Государственной Библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Наиболее ценными являются здесь репродукции с миниатюр Евангелия Хитрово («школы Андрея Рублева») и Книги пророков (приписываемой творчеству Дионисия). Тетрадь с текстами двух авторов предшествует таблицам. Оформление И.Ф. Рерберга. Русское издание датировано 1933, французское – 1934 годом.

M. Wladimirov (М. Владимиров) – псевдоним Михаила Владимировича Алпатова, скрывшегося под фамилией, образованной из отчества («Владимиров сын») из-за разногласий в оценке предмета издания с соавтором – хранителем рукописей в Библиотеке имени В.И. Ленина. М.В. Алпатов справедливо указал здесь, что издание миниатюр восполняет лакуны в тех открытиях древнерусской живописи, которые были связаны с деятельностью Комиссии и Централных Государственных реставрационных мастерских. Официальный тираж альбома на русском языке – 1050 экземпляров. По всей вероятности, на французском языке вышли

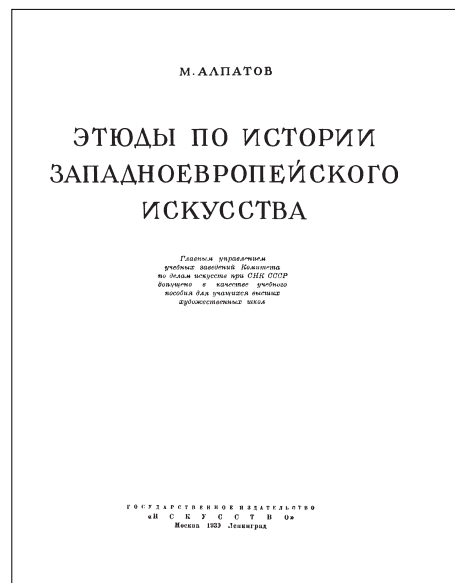
только 50 экземпляров. Вследствие такой редкости второго варианта издания оно выпало из всех библиографических справочников по издательству «Academia». Оно не указано даже в «Каталоге книг» издательства, представленных на Международной выставке в Париже в 1937 году, где перевод на французский сделан с русского издания и не соответствует оригиналу издания 1934 года. Альбом «Древнерусская миниатюра» был самым дорогим изданием «Academia», он стоил по ценам 1937 года 200 рублей. В 1940–1950-х годах остатки нераспроданного тиража были выброшены на букинистический рынок и шли, по существу, за бесценок

до революции: Augsburg, 1932). Однако в общей заключительной части книги обозначена тема, волновавшая М.В. Алпатова в течение всей его долгой творческой жизни, – «Место русской живописи в общей истории искусств». Здесь она впервые рассмотрена в едином художественном потоке с искусством Византии, Ближнего Востока и Балканского полуострова, причем сделана попытка развить плодотворную мысль кн. Е.Н. Трубецкого в плане понимания не только стиля, но и смысла древней русской живописи. Налицо стремительное развитие М.В. Алпатова как ученого и первые проблески его таланта синтезатора.

В полной мере этот талант дает о себе знать в замечательной «Всеобщей истории искусств». Задуманная в четырех томах, она так и не дождалась заключительного тома, который должен был содержать обзор русского искусства XVIII, XIX и первой половины XX в. Но и то, что сделано, – монументальный памятник русского искусствознания, личное достижение автора.

М.В. Алпатов отлично сознавал, что взялся за почти непосильную задачу. В отличие от других всеобщих историй его замысел имел весьма оригинальный характер. Вот как говорит об этом Михаил Владимирович в предисловии к I тому «Истории». Прочитывать его тем более уместно, что он сообщает о своей «Истории» как бы со стороны, от третьего лица. «При составлении всеобщей истории искусств автор должен был охватить обширный историко-художественный материал начиная с древнейших времен и кончая современностью. Он приложил все усилия к тому, чтобы не упустить чего-либо существенно важного. При всем том он не желал превращать своей книги в перечень фактов, памятников, имен и ради полноты этого перечня сокращать характеристику самого искусства отдельных народов. Перед ним стояла задача создания такой истории искусств, которая могла бы послужить и введением в изучение искусства. Педагогический опыт автора убедил его, что изучение истории искусств плодотворно лишь тогда, когда знакомство с памятниками и мастерами, запоминание имен и дат сопровождается успехами в деле понимания искусства, развитием художественного вкуса. Эта уверенность автора определила построение его книги. Она обращается не только к умственным способностям читателя и к его памяти, но и к его эстетическому чувству, к его критическому чутью. Ее следует читать не только для того, чтобы усвоить сообщаемые сведения, но в первую очередь для того, чтобы уяснить себе основные пути исторического развития художественной культуры человечества и научиться понимать и ценить старое и современное искусство. Это заставило автора несколько отступить от общепринятого типа истории искусств с его избытком всевозможных сведений, которые нередко лишь перегружают память, но не развивают глаза и критических способностей. Книга эта может быть использована начинающим изучать искусство. Возможно, что в некоторых случаях она будет первой книгой по искусству в руках читателя. В интересах такого читателя автор стремился к наибольшей ясности изложения».

«Всеобщая история искусств» М.В. Алпатова появилась в свет в самое неподходящее время для понимания той индивидуальности, какую отмечена каждая страница издания. Первый ее том датирован 1948 годом, второй и третий соответственно 1949-м и 1955-м. Послевоенная эпоха почти повсеместно была отмечена жесткой политической и идеологической ориентацией. В СССР возобновились аресты, началось преследование



М.В. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. Москва–Ленинград, изд-во «Искусство», 1939. «Этюды» входят в золотой фонд творческого наследия русского ученого и представляют интерес не только анализом творчества великих художников, но и общей методологией М.В. Алпатова. Последняя выясняется из предпосланной «Этюдам» статьи «Задачи научного анализа искусства и художественной критики». Автор удачно соединяет в книге необходимую фактологию и тонкую стилистическую оценку произведений, балансируя на грани научной работы и художественной критики. Литературно отшлифованный язык сделал книгу незаменимой для понимания сущности искусства, и она была рекомендована для изучения предмета в высших художественных школах. В 1963 году Академией художеств СССР «Этюды» переизданы в дополненном виде (в первое издание вошли 19 этюдов, во второе – 38). К сожалению, замечательная вводная глава во втором издании была опущена либо издателями, либо автором: ее никак не восполняет краткое «Послесловие», где тоже рассмотрены пути понимания искусства. Еще одним учебником в те же годы была «История западноевропейского искусства», изданная в 1940 году под редакцией Н.Н. Пунина и составленная А.С. Гушиным, М.В. Доброклонским, Н.Н. Пуниным, В.Ф. Белявской и В.Я. Бродским. В процессе подготовки рукописи авторов этого издания консультировал М.В. Алпатов



Управление по делам искусств
при Совнарком РСФСР и Загорский
Государственный Историко-Худо-
жественный Музей-заповедник
приглашают Вас на научную кон-
ференцию, посвященную творчеству
великого русского художника

АНДРЕЙ РУБЛЕВА

Открытие конференции
состоится в г. Загорске
в Историко-Художественном музее.

*



ПРОГРАММА ЗАСЕДАНИЙ КОНФЕРЕНЦИИ

1. Открытие конференции.
2. Доклад Академика И. Э. Грабаря—„Древне-русская живопись и Андрей Рублев“.
3. Выступления по докладу.

*

1. Доклад члена-корреспондента Академии Наук В. И. Лазарева — „Рублев и его время“.
2. Доклад Ученого секретаря Загорского Музея-заповедника Ю. А. Лебедевой — „Произведения Андрея Рублева и его школа в Загорском Музее“.
3. Доклад доцента Г. А. Недошвина — „Тверская живопись XV века и Андрей Рублев“.

*

1. Доклад профессора М. В. Алнатова — „Рублев и Византия“.
2. Доклад Н. А. Деминной — „Опыт исследования Троицы Андрея Рублева“.
3. Сообщение о реставрации произведений Рублева.
4. Выступления по докладам.

Начало заседаний в 7 часов.

Пригласительный билет на конференцию в Загорском музее-заповеднике, посвященную Андрею Рублеву. Апрель 1945. Конференция была приурочена к 25-летию создания Сергиевского историко-художественного музея и возвращению из эвакуации иконостаса Андрея Рублева и его современников в Троице-Сергиеву лавру. Две гравюры для билета (вид лавры и голова ангела из «Троицы») исполнил В.А. Фаворский. Обе гравюры отпечатаны с авторских досок. На конференции предполагалось заслушать шесть докладов по Рублеву: И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, Ю.А. Лебедевой, Г.А. Недошивина, М.В. Алпатова и Н.А. Деминой, а также сообщение о реставрации икон в лавре. Конференция не состоялась по неизвестной нам причине. В залах музея были выставлены расчищенные иконы XV–XVI веков из Троицкого собора. К сожалению, точно не установлено время предполагавшейся конференции. Это, скорее всего 1945 год, которым в наиболее полном каталоге работ В.А. Фаворского датирована гравюра с Ангелом из «Троицы» Андрея Рублева. Это во всяком случае не 1943 год, которым Н.А. Демина датировала свой доклад в ее сборнике избранных работ «Андрей Рублев и художники его круга» (Москва, 1972). К юбилею музея готовился также альбом «Произведения Андрея Рублева и его современников» со вступительной статьей И.Э. Грабаря и сборник докладов названных авторов, но и эти издания не были реализованы. В наиболее полном каталоге работ В.А. Фаворского (Москва, изд-во «Советский художник», 1986) гравюра с Ангелом из «Троицы» Рублева датирована 1950 годом, а гравюра с видом Троице-Сергиевой лавры вообще не указана. Вероятно, обе гравюры следует датировать началом 1945 года

космополитов, осуждалось преклонение перед Западом и буржуазной наукой, явные и тайные доносы на инакомыслящих сделались нормой жизни. Не замечать «Истории» М.В. Алпатова как выдающегося научного достижения было нельзя, посыпались рецензии: на родине автора почти все отрицательные, на Западе – исключительно положительные. На стадии печатания первого тома была даже сделана попытка остановить издание, и редакции издательства «Искусство» пришлось вырезать и заменить новыми отдельные листы книги. Веское, но мало кем из чиновников услышанное слово сказали, правда, читатели: «История» М.В. Алпатова сделалась любимым чтением по искусству множества людей, преимущественно из среды художников, музейных работников и творческой интеллигенции. Она вышла в переводах на немецкий, польский, эстонский, чешский, венгерский и румынский языки. Прошло более полувека с момента начала ее издания, но она до сих пор лучше всех других аналогичных «Историй» приобщает новые поколения читателей к сокровищам русского и мирового искусства.

Небесполезно рассказать об одном мало кому известном эпизоде существования «Всеобщей истории искусств» в читательской среде. Он сообщен А.А. Ванеевым, отбывавшим срок в одном приполярном лагере вместе с Н.Н. Пуниным, Л.В. Карсавиным и В.М. Василенко. «Пунин получил из дому книгу, – сообщает А.А. Ванеев. – Это был второй том „Всеобщей истории искусств“ М.В. Алпатова. Одним из первых завладев этой книгой, я рассматривал репродукции... В соседстве с нашими нарами из некрашенных досок с байковыми одеяльцами на матрасах, начиненных стружками, эта книга – большого размера и дорогостоящая на вид – выглядела попавшей сюда разве что по ошибке. Будучи книголюбом, Василенко питал зависть к Пунину, в обладании которого была книга Алпатова. Зная об этом, Пунин подарил ему эту книгу. Пунин вообще несколько опекал московского искусствоведа...» Л.В. Карсавин умер в лагере «Абезь» от истощения и туберкулеза в 1952 году, Н.Н. Пунин – в 1953-м. Выжили и вернулись домой В.М. Василенко и А.А. Ванеев. Как я сейчас припоминаю, В.М. Василенко, общаясь по литературно-поэтическим делам с А.А. Ахматовой, вернул книгу М.В. Алпатова Анне Андреевне. Я испытал едва ли не потрясение, когда в 1998 году на выставке, посвященной Н.Н. Пунину и устроенной в Музее Анны Ахматовой во флигеле Шереметевского дворца на Фонтанке, я увидел этот самый второй том «Истории» М.В. Алпатова, совершивший путешествие из Ленинграда в Абезь, из Абези в Москву и снова в Ленинград.

Русское искусство было особой привязанностью М.В. Алпатова. В необозримом перечне его работ статьи и книги по истории отечественного искусства занимают, пожалуй, первенствующее место. В период научной зрелости и максимальной физической работоспособности вышли всем, вероятно, известные алпатовские книги: двухтомная монография об Александре Иванове (1956), исследование об иконе «Апокалипсис» из Музеев Московского Кремля (1963), «Этюды по истории русского искусства» в двух томах (1967), книга о П.В. Кузнецове (1969), монография об Андрее Рублеве (1972) и несколько других книг о древнерусской живописи, в числе которых не изданная на русском языке итальянская монография «Русская икона» (1976). На исходе этого непрерывного восхождения напечатано, наконец, исследование о фресках в Успенской

М.В. АЛПАТОВ
ВСЕОБЩАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВ

Третий том «Всеобщей истории искусств» М.В. Алпатова (Москва, изд-во «Искусство», 1955). Шмуцитул раскрывает содержание тома: «Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века». Книга до сих пор остается единственной сводной работой о древнерусском искусстве, написанной одним автором. Оригинальный текст, со вкусом подобранные иллюстрации и чудесный язык snискали этой книге любовь множества читателей. Книга оформлена другом автора художником Д.И. Митрохиным, издана тиражом в двадцать тысяч экземпляров

А.А. Челищева» О.А. Кипренского (1808 или 1809), «Портрет сына» В.А. Тропинина (около 1818) или ивановский же «Портрет неизвестного мальчика» (около 1825). Как бы то ни было, М.В. Алпатов нащупывает здесь верный путь к восприятию своего текста будущим читателем, чувствующим живую связь автора с предметом исследования. Книга М.В. Алпатова об Иванове изобилует подобными находками, запечатлевшимися в памяти автора, которые поддерживают наш интерес при чтении всей книги. Кстати будет сказать, что за более чем сто лет, прошедших с момента появления монографии М.П. Боткина об Иванове, книга М.В. Алпатова о русском художнике остается единственным общим исследованием, обнимающим всю жизнь и все творчество русского мастера на фоне европейской художественной жизни и общественных движений эпохи.

В 1967 году М.В. Алпатову посчастливилось опубликовать «Этюды по истории русского искусства» в двух томах. Говоря «посчастливилось», я имею в виду исключительно благоприятные условия его работы с книгой: полную свободу выбора статей, заинтересованность издательства «Искусство», привлечение к редактуре текста умнейшего и ценившего талант М.В. Алпатова Юрия Александровича Молока и старейшего технического редактора, работавшего с момента основания издательства в 1936 году, Антонины Алексеевны Сидоровой. Макет двухтомника был разработан Б.А. Маркевичем под наблюдением Н.И. Калинина и А.А. Сидоровой. Книга напечатана в Германии и восхищает качеством набора и качеством воспроизведения иллюстраций, причем для цветных

церкви на Волотовом поле (1977) и книга «Феофан Грек» (1979), свидетельствующая, к сожалению, об очевидном затухании М.В. Алпатова-ученого: в ней многое названо, но мало что изучено.

По складу своего характера М.В. Алпатов постоянно тяготел к исследованию-рассказу, иной раз пространным и красочно разукрашенному, с многочисленными аллюзиями из области литературы, искусства, науки, общественной жизни. Классической в этом отношении мне представляется его обширная работа «Александр Иванов», выпущенная почти одновременно с третьим томом «Истории» (1956). С первой же страницы первой главы, повествующей о появлении Александра в Академии художеств, М.В. Алпатов прибегает к невинному рассказу о внешнем виде ученика-новичка: «Это был мальчик небольшого роста, коренастый, широкоплечий, с вьющимися русыми волосами и голубыми глазами, в курточке с большим отложным воротником рубашки, широко лежавшим на шее и груди». При достаточной документации по А.А. Иванову нечто подобное легко отыскать, например, в записках Ф.И. Иордана или книге М.П. Боткина, но зримую картину, словно увиденную самим М.В. Алпатовым, он заимствует из образов, созданных современниками молодости А.А. Иванова либо самим художником: тут вспоминаются «Портрет мальчика

репродукций использовался ручной труд: они даны в виде наклеек на страницах, оставленных пустыми при машинном печатании книги. Короче говоря, этот коллективный труд автора и издательства имел следствием появление одной из самых содержательных и красивых книг М.В. Алпатова.

Жанр этюдов, то есть небольших по объему работ об отдельных произведениях искусства, мастерах или художественных явлениях, широко распространен в научной литературе. Трижды он был использован и М.В. Алпатовым: в 1939 году в «Этюдах по истории западноевропейского искусства», в 1967-м — в «Этюдах по истории русского искусства», в 1979-м — в «Этюдах по всеобщей истории искусств». Наряду с ранее опубликованными и частично обновленными текстами в издании 1967 года появились и совсем свежие очерки, чем объясняется новизна издания. Но «Этюды по истории русского искусства» надо воспринимать в их целостном виде, поскольку они задуманы и осуществлены как панорама развития русского искусства от его зарождения в недрах византийской цивилизации до выдающихся современников М.В. Алпатова: А.С. Голубкиной, В.И. Мухиной, В.А. Фаворского. Можно сожалеть об отсутствии в русских «Этюдах» статей о других друзьях М.В. Алпатова из среды художников: Д.И. Митрохине, Р.Р. Фальке, А.Т. Матвееве, П.В. Кузнецове, С.Д. Лебедевой, но статьи о них печатались уже после издания «Этюдов» и лишь при переиздании двухтомника возможна его деликатная модификация.

В программной статье «Задачи научного анализа искусства и художественной критики», предваряющей «Этюды по истории западноевропейского искусства», М.В. Алпатов четко сформулировал свою концепцию науки об искусстве. Последняя только тогда добывается успешного результата, когда она умело сочетает научный подход к произведениям искусства с художественной критикой, с оценкой художественной формы. В этом отношении ему импонировала задача анализа наиболее характерных творений прошлого и настоящего, через которые рисовалась общая картина эстетического развития той или иной эпохи. Именно в таком ключе М.В. Алпатов писал статьи, объединенные позже в «Этюды по истории русского искусства».

В русских «Этюдах» мы находим одну из наиболее совершенных работ М.В. Алпатова — «Художественное значение Павловска». Не каждый из нас решился бы на разъяснение такой расплывчатой темы, хотя и нет ни одного человека, который остался бы равнодушен к поэтической красоте Павловского парка, его дворца, храма Дружбы и других, менее громких, архитектурных сооружений Павловска. Павловск — это Камерон, Гонзаго, Козловский, Мартос, Бренна, Тома де Томон, Росси, Воронихин, Карамзин, Жуковский, Гнедич, Крылов, значительно позже — Талепоровский и Конашевич. При таком изобилии людей искусства и литературы, приложивших руку к мифологизации Павловска, он совершенно чужд роскоши Царского Села, торжественности Петергофа, линейной строгости Гатчины.

М. АЛПАТОВ

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ
И В А Н О В

Ж И З Н Ь
и
ТВОРЧЕСТВО

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
1 9 5 6

М.В. Алпатов. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. В двух томах. Москва, изд-во «Искусство», 1956. Оформление И.Ф. Рерберга. Единственная в XX веке капитальная монография об А.А. Иванове, издание которой было приурочено к 150-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти художника. Жизнь А.А. Иванова детально рассмотрена во всей ее бытовой и творческой полноте. Как всегда у М.В. Алпатова, текст написан ярко и доходчиво, что делает книгу одинаково доступной и интересной и для специалистов, и для художников, и для любознательных читателей в широком смысле слова

«Этюды по истории русского искусства» М.В. Алпатова в двух томах (Москва, изд-во «Искусство», 1967). Футляр, переплет и разворотный титул издания оформлены художником Б.А. Маркевичем. В первый том включено двадцать статей, во второй – тоже двадцать. Образцовое во всех отношениях издание М.В. Алпатова, которое приобщило к пониманию русского искусства миллионы читателей.

Двухтомные «Этюды» – не что иное как сборники избранных статей автора, составленные по четко обозначенному плану: в первый том вошли его статьи о византийской и древнерусской живописи (с приложением работы «О русской народной скульптуре»), а во второй – статьи о русском искусстве XVIII–XX веков. Тематическая однородность первого тома во втором томе сознательно нарушена: слишком велик был соблазн включить сюда и статьи общего характера, и этюды о любимых мастерах. На лицевую и оборотную стороны футляра вынесены лишь ключевые статьи, тогда как оставшиеся обозначены словом «и другие». Иными словами, содержание обоих томов значительно шире содержания, обозначенного на футляре.

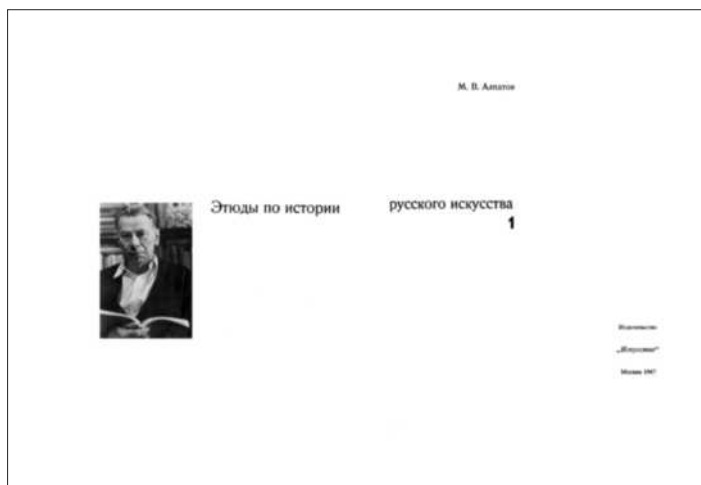
Пять статей из первого тома посвящены Рублеву и его школе, причем в двух из них рассматриваются общие вопросы, связанные с Рублевым: «Рублев и Византия» и «Классическая основа искусства Рублева». Для понимания исследовательского метода М.В. Алпатова обе эти работы представляют исключительный интерес. Классическая основа – это, конечно, греческое искусство эпохи наивысшего расцвета в V–IV веках до нашей эры. Речь идет, разумеется, не о прямом воздействии этого искусства на Рублева, а о художественной интуиции великого живописца, который через Византию сумел понять гений эллина, жившего за две тысячи лет до Рублева. Так или иначе, но нет более точных аналогий некоторым творениям Рублева, чем памятники древнегреческой вазопластики и скульптуры. Поскольку европейское сознание лучше приспособлено к пониманию классики, М.В. Алпатов удачно приобщает читателя-неспециалиста к восприятию искусства русского средневековья. Когда мы сравниваем Ангела из Евангелия Хитрово с изображением Ники на рельефе V века из Национального музея в Афинах, нам становятся ясными глубинные творческие процессы, которые привели двух совершенно разных художников к созданию произведений, удивительных по их стилистической общности

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ
РУССКОГО ИСКУССТВА

1

- ФРЕСКИ КАСТЕЛЬСЕПРИО
- РЕЛЬЕФ ДМИТРИЯ СОЛУНСКОГО
- О МОЗАИКАХ КАХРИЕ ДЖАМИ
- ФЕОФАН В МОСКВЕ
- ИКОНА ВРЕМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА
- РУБЛЕВ И ВИЗАНТИЯ
- О ЗНАЧЕНИИ „ТРОИЦЫ“ РУБЛЕВА
- КЛАССИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА РУБЛЕВА
- ИКОНА „СРЕТЕНИЕ“ ИЗ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ
- ОБРАЗ ГЕОРГИЯ-ВОИНА
- ИКОНА „ВОЗНЕСЕНИЕ“ В ГТГ
- ГИБЕЛЬ СВЯТОПОЛКА В ЛЕГЕНДЕ И В ИКОНОПИСИ
- О РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКУЛЬПТУРЕ

и другие



ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

2

РУССКОЕ ИСКУССТВО И ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПАВЛОВСКА

К ИСТОРИИ РУССКОГО НАДГРОБИЯ XVIII В.

О „НАТУРЕ ПРОСТОЙ“ И „НАТУРЕ ИЗЯЩНОЙ“

О „БОЯРЫНЕ МОРОЗОВОЙ“ СУРИКОВА

РУССКИЙ ПОРТРЕТ XIX В.

ВРУБЕЛЬ

СНОВА О ВРУБЕЛЕ

НА ВЫСТАВКЕ КОРОВИНА

САПУНОВ

ГОЛУБКИНА

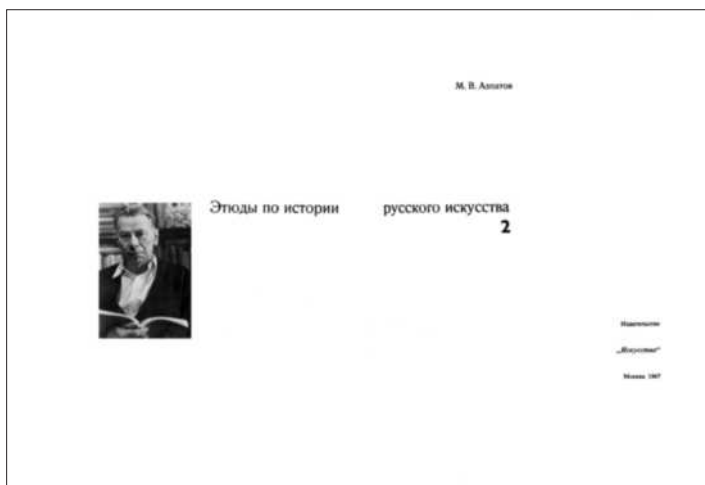
МАТВЕЕВ

ПАМЯТИ МУХИНОЙ

МАСТЕРСТВО ФАВОРСКОГО

и другие

Цена 5 р.



Второй том «Этюд» начинается статьей о русском искусстве XVIII века и заканчивается небольшой статьей «Мастерство Фаворского». Я до сих пор останавливаюсь перед загадкой М.В. Алпатова: он соединяет разнородные и разновременные памятники искусства в нечто цельное, и сорок его статей в «Этюдах» могут быть названы краткой историей русского искусства по его наиболее значительным произведениям. Работы об отдельных мастерах или конкретных памятниках перемежаются общими суждениями об искусстве и тем самым чтение «Этюд» — одновременно и легкое и познавательное



Первые научные сотрудники Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева Давид Ильич Арсенишвили и Наталья Алексеевна Демина на территории Спасо-Андроникова монастыря в Москве. 14 сентября 1952 года. Музей открыт в 1960 году, когда условно праздновалось 600-летие со дня рождения Рублева. К этому моменту было приурочено завершение реставрации Спасского собора в монастыре, осуществленной по проекту архитектора Л.А. Давида. В лице Д.И. Арсенишвили, Н.А. Деминой и И.А. Ивановой М.В. Алпатов приобрел надежных друзей, много сделавших для популяризации его идей и творческих замыслов. Перу Н.А. Деминой принадлежит изумительная по тонкости истолкования книга об иконе «Троица» Андрея Рублева (1963)

Согласно М.В. Алпатову привлекательность Павловска коренится в поразительной согласованности его зданий и ландшафта, архитектуры и парка, живой и мертвой природы, чувства и сдержанного поведения. Частная жизнь владельцев воплощена в Павловске в благородных формах высокого искусства, чуждого толпе, праздничным приемам, официальной холодности. Цельность и завершенность замысла гения Павловска – Камерона – получила настолько совершенное воплощение в этюде М.В. Алпатова, что лично я считаю этот этюд образцовой работой, которую надо изучать каждому начинающему искусствоведу, чтобы понять, как надо писать об искусстве. Да и все сорок этюдов из двух томов образуют чудесную стилистическую сюиту, раскрывающую во всей полноте личность М.В. Алпатова как ученого и художественного критика.

Одною из лучших работ «позднего» М.В. Алпатова является его книга «Андрей Рублев», опубликованная издательством «Изобразительное искусство» в 1972 году. Берусь утверждать, что это вообще лучшая монография о Рублеве в отечественной и мировой научной литературе. Писать о Рублеве чрезвычайно трудно из-за недостатка исторических источников и полной, за исключением фресок в Успенском соборе во Владимире и «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры, анонимности произведений, которые лишь приписываются Рублеву. В таких обстоятельствах исследователи подвергаются искушению «романизировать» биографию художника, подменить факты предположениями, а конкретную характеристику – общими рассуждениями. Вот почему в обширной библиографии Рублева встречаются лишь единичные работы, где балансирование на грани известного и неизвестного склоняется все же в сторону первого. Я имею в виду «„Троицу“ Андрея Рублева» Н.А. Деминой (1963), монографию В.Н. Лазарева «Андрей Рублев и его школа» (1966), книгу В.Н. Сергеева о Рублеве в серии «Жизнь замечательных людей» (1981) и названное сочинение М.В. Алпатова.

Оригинальность книги М.В. Алпатова заключается, прежде всего, в композиционной структуре работы, где очень многие специальные темы выделены в обширное «Послесловие», по своему объему равное доброй трети основной текстовой части исследования. Это дало автору возможность в главной части труда сосредоточиться на характеристиках эпохи Андрея Рублева, владимирских фресок и «Троицы», а затем подвести читателя к уяснению исторического значения творений Рублева в эволюции русской художественной культуры. Я бы не сказал, что в этой книге Рублев предстает перед нами как «живой», что является характерной особенностью книги В.Н. Сергеева, но он лишен и академической сухости, которая ощущается у В.Н. Лазарева. Ведь только у М.В. Алпатова мы находим тот всеохватный подход к русскому мастеру, который присущ лучшим сочинениям автора и который ненавязчивым образом ставит личность Рублева во всеобщую историю европейской художественной культуры. Отсюда нередкие обращения М.В. Алпатова к античным истокам византийского и русского искусства, к творчеству современников Рублева в Италии и Нидерландах, к невидимым связям Рублева с более поздними русскими художественными течениями, к восприятию Рублева и его искусства нашими современниками. Я бы сказал так: индивидуальный творческий метод М.В. Алпатова получил здесь яркое и плодотворное воплощение.

М.В. Алпатов как никто другой внес огромный творческий вклад в русскую культуру XX столетия. Я намеренно употребляю слово «культу-

Michail Alpatov
Le icone russe
Problemi di storia e d'interpretazione artistica

Traduzione di Vera Dridso



Giulio Einaudi editore

Титульный лист монографии М.В. Алпатова «Le icone russe», изданной в переводе на итальянский язык издательством Эйнауди в Турине. Русская версия книги не была опубликована

М. В. АЛПАТОВ
ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ
EARLY RUSSIAN ICON PAINTING

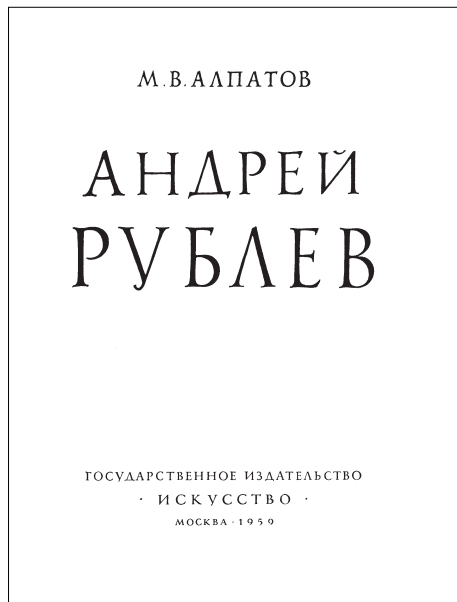
BY M. V. ALPATOV

- I
РУССКАЯ ИКОНА И ВИЗАНТИЙСКАЯ
RUSSIAN AND BYZANTINE ICONS
- II
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
ICONOGRAPHICAL CANON AND ARTISTIC CREATIVITY
- III
ИКОНОПИСЬ ДОМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА XI-XII ВЕКОВ
КИЕВ, ВЛАДИМИР, НОВГОРОД
XIth-XIIth CENTURY ICON PAINTING (PRE-MONGOL PERIOD)
KIEV, VLADIMIR, NOVGOROD
- IV
ИКОНОПИСЬ ВРЕМЕНИ МОНГОЛЬСКОГО ИГА
ICON PAINTING OF THE PERIOD OF THE MONGOL OPPRESSION
- V
ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ВРЕМЯ
THEOPHANES THE GREEK AND HIS TIME
- VI
АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ЕГО ВРЕМЯ
ANDREI RUBLEV AND HIS TIME
- VII
ИКОНОСТАС КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ
THE ICONOSTASIS AS AN ARTISTIC ENSEMBLE
- VIII
НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ XV ВЕКА
XVth CENTURY NOVGORODIAN ICON PAINTING
- IX
ПСКОВ
PSKOV
- X
МЕСТНЫЕ ШКОЛЫ XV-XVI ВЕКОВ
XVth-XVIth CENTURY LOCAL SCHOOLS
- XI
ДИОНИСИЙ И ЕГО ВРЕМЯ
DIONYSIUS AND HIS TIME
- XII
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVI ВЕКА
FIRST HALF OF THE XVIth CENTURY
- XIII
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVI ВЕКА И XVII ВЕК
SECOND HALF XVIth-XVIIth CENTURY

«Древнерусская иконопись» М.В. Алпатова — одна из самых красивых книг автора, его совместная работа с художником А. Троянкером. Опубликована издательством «Искусство» в 1978 году. Это излюбленный М.В. Алпатовым жанр альбома с вводным текстом и развернутыми пояснениями к таблицам, в которых дана и краткая библиография памятников. Содержание текстовой части вынесено на суперобложку и отсутствует в книге, где дана только нумерация всех 13-ти глав. В сжатом виде автором

представлена вся история древнерусской иконы: от ее зарождения в XI–XII веках до зрелого XVII века. Отбор памятников и система их воспроизведения продуманы самим М.В. Алпатовым, который любил такого рода предварительную работу, и художнику оставалось лишь воплотить весь черновой материал в книжную форму. Издание изначально планировалось на двух языках (русском и английском) и А. Троянкер в высшей степени удачно воспользовался мыслью как бы зеркального отражения русского текста

в английском эквиваленте. Алый цвет переплета, форзацных листов, суперобложки и футляра напоминает читателю о характернейшем признаке русской иконописи, где широко применялись киноварь и другие столь же звучные тона: ляпис-лазурь, белый, охра, а также золото. Красочное богатство русских икон М.В. Алпатов считал величайшим творческим достижением русского искусства в целом. Он посвятил этой теме отдельную книгу: «Краски древнерусской живописи» (Москва, 1974)



М.В. Алпатов. Андрей Рублев. Москва, изд-во «Искусство», 1959. Издание вышло в канун празднования 600 летия со дня рождения художника и официального открытия Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве. Краткий текст к альбому был позже использован М.В. Алпатовым как исходная база для его книги о Рублеве 1972 года. Автор редко повторял самого себя, и поэтому издание 1959 года имеет самостоятельную научную ценность. Издательство поручило оформление книги М.В. Алпатову замечательному художнику В.В. Лазурскому, автору специальных шрифтов для издания книг по искусству, и книга получила красивую и благородную внешность. Годом позже, уже в 1960 году, вышел также большеформатный юбилейный альбом «Андрей Рублев», подготовленный В.Н. Лазаревым

ра», поскольку нет оснований ограничивать талант М.В. Алпатова только наукой. Он был чудесным преподавателем, и его живые лекции с благодарностью вспоминают его бывшие слушатели. Он был гениальным истолкователем искусства во всех его разнообразных видах и эпохах развития. Он сумел протянуть живые нити от искусства к зрителю и читателю, и не одно поколение молодых людей училось понимать великие произведения живописи и архитектуры по книгам и лекциям М.В. Алпатова. Он вошел в дружеское общение не только с учеными, но и с художниками, писателями, архитекторами и другими деятелями искусств, которые чуть ли не боготворили М.В. Алпатову за понимание их творчества и желание включить своих современников во всеобщую историю искусств. Его аудитория вышла из рамок университета и художественного института, приобрела поистине всероссийские размеры. Его прозрачный литературный язык был лишен всяких намеков на внешний эффект и был адекватным и греческой вазописи, и картинам великих итальянских художников, и творчеству Матисса, и русскому восприятию природы, искусства и литературы. Недаром его любимыми художниками были такие же ясные, открытые миру мастера, как Рублев, Дионисий, Александр Иванов, Митрохин, Кузнецов, Фаворский, Матисс, Марке. Налицо была какая-то не выразимая словами мистическая связь автора и его читателей, сливавшихся в единое явление русской культуры XX века. В этом, по-видимому, и заключается историческое значение М.В. Алпатову и его творчества в истории России не только XX века, но, я уверен, и России нового столетия.

М.В. Алпатову много и охотно переводили на иностранные языки. Литературность его текстов, неотягощенность специальной терминологией и примечаниями легко поддавалась переводу на другой язык, не теряя своей индивидуальной окраски. На итальянском вышла его монография о русской иконе, к переводу на английский готовилось большое сочинение о вкладе русского искусства в историю мировой культуры, написанное в годы войны.

Время приводит нас к мысли о необходимости доведения до публикации неизданных работ М.В. Алпатову и переиздания на родном языке автора итальянской книги об иконах. Но первоочередной задачей является, конечно, новое издание «Всеобщей истории искусств», «Итальянского искусства эпохи Данте и Джотто», «Этюд по истории западноевропейского искусства» и «Этюд по истории русского искусства» — классики отечественного искусствознания XX века.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

I. КРАТКИЕ ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ОТКРЫТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Открытие древнерусской живописи.

Дореволюционный период

Впервые опубликовано в сб.: Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация, 10 [40]. М., 1985, с. 24–39.

Комиссия по сохранению и раскрытию древней живописи в России

Ранее издано: Советское искусствознание, 1980/2. М., 1981, с. 306–330.

Центральные Государственные реставрационные мастерские

Опубликовано под названием «Центральные Государственные реставрационные мастерские и первые опыты научного обобщения новых открытий» в сб.: Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация, 19. М., 2001, с. 116–132.

II. РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА

Александр Иванович Анисимов

Ранее издано в сб.: Советское искусствознание, 1982/2 (17). М., 1984, с. 297–317 (с приложением «Списка трудов А.И. Анисимова» на с. 317–320). В настоящей публикации приложение опущено.

Григорий Осипович Чириков в оценке А.И. Анисимова

Ранее опубликовано под названием «Неизданная статья А.И. Анисимова о Г.О. Чирикове»: Вопросы искусствознания, 1994, 2–3. М., 1994, с. 405–426.

Юрий Александрович Олсуфьев

Опубликовано: Вопросы искусствознания, 1993, 4. М., 1993, с. 306–328 (с приложениями «Список печатных работ Ю.А. Олсуфьева» и «Список неизданных работ Ю.А. Олсуфьева» на с. 328–331 и 331–333). Приложения в настоящем издании опущены.

III. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И КОЛЛЕКЦИИ

Коллекционеры и реставраторы в дореволюционное время

Издано в сборнике докладов, прочитанных на международной конференции в замке Хернен (Голландия) в 1988 году в связи с тысячелетием России: Slavica Gandensia, 1991, S. 51–65.

Частное коллекционирование икон в России.

Двадцатый век

Опубликовано в кн.: И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003, с. 21–48 (в издании опущен подзаголовок).

О коллекциях, выставках и коллекционерах

Издано в каталоге: В Свете Горнем. Выставка произведений древнерусского искусства и современной иконописи из частных собраний. [Каталог]. Сост. А.В. Ренжин и Ю.А. Малофеев. М., 2003, с.4–6. Одновременно был напечатан журнальный вариант с измененным текстом в «Нашем наследии» (65, 2003).

IV. ЭТЮДЫ ОБ УЧЕНЫХ

Н.П. Кондаков в зеркале современной византистики

Опубликовано: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, Л. СПб., 1997, с. 792–797. Текст прочитан в виде вводного доклада на международной конференции 1995 года в Праге, посвященной 150-летию со дня рождения Н.П. Кондакова и 75-летию со дня его смерти.

Письма Игоря Грабаря. Автопортрет художника, ученого и общественного деятеля

Ранее издано в виде рецензии: Советское искусствознание, 83, вып. 1(18). М., 1984, с. 293–301.

О книге В.Н. Лазарева «История византийской живописи»

Опубликовано в виде послесловия в кн.: В.Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1. Текст. М., 1986, с. 269–296.

Русская художественная культура в творчестве М.В. Алпатова

Текст доклада на конференции 2002 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, посвященной столетию со дня рождения М.В. Алпатова. Публикуется в сокращенном виде.

- А**
- Абрамов Михаил Юрьевич** (род. 1963), московский коллекционер 284
- Аверкиев Павел Степанович**, с 1933 работник Центральных Государственных реставрационных мастерских 317
- Авраам** (XII век), новгородский мастер 153
- Адлер Бруно Фридрихович** (1874–1942), этнограф, географ, музейный деятель, в 1920-х профессор МГУ, арестован в 1933, выслан в Сибирь, вторично арестован в 1938, расстрелян в Омске в 1942 87, 312
- Айналов Дмитрий Власьевич** (1862–1939), историк искусства, ученик Н.П. Кондакова, член-корр. Российской Академии наук (1914) 11, 17, 26, 28, 30, 34, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 82, 88, 104, 106, 121, 123, 127, 129, 136, 156, 159, 165, 172, 175, 190, 191, 198, 202, 241, 250, 257, 292, 300, 305, 328, 330, 331, 338
- Аксаков Иван Сергеевич** (1823–1886), писатель, публицист, общественный деятель 297
- Александр II** (1818–1881), старший сын Николая I, российский император в 1855–1881 177
- Александр III** (1845–1894), второй сын Николая I, российский император в 1881–1894 163, 177, 178, 200
- Александр Свирский** (около 1448–1533), преподобный, основатель Александровского Троицкого монастыря на реке Свири (Архангельская область) 259
- Александра Федоровна**, урожд. принцесса Виктория-Бригитта-Луиза-Беатриса Гессен-Дармштадтская (1872–1918), русская императрица в 1894–1917 177
- Александрова Наталья Ивановна** (1927–2003), искусствовед, хранитель русского рисунка в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, автор каталога рисунков XVIII–XIX веков (в двух томах, 2005) 212
- Александрова-Дольник Татьяна Николаевна** (1892 – после 1934), ведущий реставратор древнерусского шитья в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (с 1919 по 1924) и в Центральных Государственных реставрационных мастерских (1924–1928) 93, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 121, 134, 183, 184
- Александровский Михаил Александрович** (1893–1978), реставратор скульптуры и прикладного искусства, с 1933 по 1978 работал в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 208
- Алексеев А.А.**, реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России 62, 64
- Алексеев Валерий Николаевич** (род. 1949), коллекционер икон, западноевропейской и русской живописи и рисунка 270
- Алексеев И.С.**, антиквар, торговец иконами и церковной утварью, совладелец фирмы с Е.И. Силиным 220
- Алексей Михайлович** (1629–1676), русский царь в 1645–1676 252
- Алексий**, митрополит Московский (1354–1378) 219
- Алпатов Михаил Владимирович** (1902–1986), искусствовед, действительный член Российской Академии художеств, мемуарист 121, 122, 123, 127, 129, 136, 149, 157, 254, 261, 275, 330, 331, 335, 343, 361–376
- Алпатова Наталья Александровна**, редактор издательства «Наука» (Москва) 308
- Ангелы**, династия византийских императоров (с 1185 по 1204) 337
- Андреев Г.А.**, студент монументального отделения Высших художественно-технических мастерских в 1920-х годах, вместе с художницей Л.И. Линно открыл цветные пигменты в Ферапонтове 259
- Андреев Николай Ефремович** (1908–1982), историк искусства, окончил Университет в Праге, активный член Семинария имени Н.П. Кондакова 235
- Андреева Лидия Владимировна** (род. 1930), искусствовед 308, 326
- Андрей Рублев** (около 1360–1430), московский художник 13, 19, 43, 48, 53, 61, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72,

73, 83, 84, 86, 88, 93, 95, 105, 114, 120, 128, 131, 143, 147, 153, 166, 171, 172, 174, 188, 189, 190, 191, 197, 207, 233, 235, 245, 254, 256, 264, 321, 323, 335, 343, 364, 366, 367, 369, 370, 373, 374

Анисимов Александр Иванович (1877–1937), искусствовед, общественный деятель, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских, затем Исторического музея в Москве, репрессирован и расстрелян 7, 26, 30, 32, 37, 38, 40, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 106, 108, 110, 112, 114, 115, 121, 123, 125, 126, 127, 130, 133, 134, 135, 139–160, 161, 162, 164, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 192, 208, 218, 228, 231, 233, 236, 239, 240, 246, 248, 249, 252, 256, 258, 259, 266, 272, 273, 275, 301, 302, 314, 315, 316, 317, 324, 330, 331, 362

Антоний (Георгадзе), в 1912–1917 епископ Гурийский, с сентября 1917 митрополит Кутаисский 207

Антоний Печерский († 1073), основатель Киево-Печерской лавры 96

Антонова Валентина Ивановна (1907–1993), специалист по древнерусской живописи, один из двух авторов каталога икон из собрания Третьяковской галереи (в двух томах, 1963) и автор описания икон из частного собрания П.Д. Корины (1967) 8, 53, 87, 135, 174, 175, 207, 220, 236, 252, 259, 265, 266, 274, 275

Антыпко Инна Васильевна (род. 1936), московский коллекционер 280

Арефьев Г.Д., в 1920-е годы сотрудник Ярославского филиала ЦГРМ 103

Арне (Агне) Туре (1879–1965), шведский археолог, специалист по русско-норманским отношениям, неоднократно посещал Россию, в 1911 участник XV Археологического съезда в Новгороде 51

Арсенишвили Давид Ильич (1905–1963), основатель Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве (1947–1960) 372

Арсений Стадницкий (1862–1936), архиепископ Новгородский с 1910 по 1917, доктор церковной истории, организатор Древлехранилища в Новгороде, с ноября 1917 митрополит, видный деятель Церкви, в 1918 один из трех кандидатов на выборах патриарха 32, 37, 258, 301

Артамонов Михаил Илларионович (1898–1972), археолог, историк, в 1951–1964 директор Эрмитажа, автор «Истории хазар» 45, 105

Артюхова, в 1920-х годах сотрудница Киевского музея русского искусства 141

Арциховский Артемий Владимирович (1902–1978), археолог, инициатор масштабных раскопок древнего Новгорода, член-корр. Академии наук СССР (1960), один из авторов «Истории русского искусства» 321

Ахматова Анна Андреевна, урожд. Горенко (1889–1966),

поэт, в 1914–1918 жена Н.С. Гумилева, в 1923–1938 жена Н.Н. Пунина 367

Б

Бабенчиков Павел Петрович (1882–?), историк, археолог, заведующий Севастопольского музея краеведения, заместитель председателя Севастопольского отделения Российского общества по изучению Крыма 151

Бабкин, реставратор Центральных Государственных реставрационных мастерских в начале 1930-х годов 317

Баженов Василий Иванович (1738–1799), архитектор 313

Байе (Bayet) Шарль (1849–1918), бельгийский историк искусства, византист, автор книги «L'art byzantin» (Paris, 1883) 30

Байдин Виктор Иванович (род. 1953), историк, профессор Уральского Государственного университета в Екатеринбурге 276

Бакланов Николай Борисович (1881–1959), художник-график, архитектор, специалист по архитектурной графике, сотрудник Исторического музея в 1921–1928 71, 312

Бакланова Наталья Аполлинарьевна, историк, научный сотрудник Исторического музея в Москве, специалист по истории промышленности и торговли XVII–XVIII веков 199

Бакушинский Анатолий Васильевич (1883–1939), теоретик искусства, художественный критик, педагог, музейный деятель, в 1917–1926 хранитель Цветковской галереи, с 1927 заведующий Отделом графики Третьяковской галереи 60, 81, 252, 259, 314, 332

Банк Алиса Владимировна (1906–1984), историк искусства, специалист по византийскому прикладному искусству, хранитель византийской коллекции Эрмитажа 107, 335

Баранов Иван Андреевич (1889–1971), художник-реставратор, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских (1918–1933), потом Третьяковской галереи 62, 70, 75, 98, 146, 317

Баранов Николай Андреевич (1896–1983), художник-реставратор, сотрудник Сергиевского филиала ЦГРМ, в 1950–1960-х годах работал в Загорском историко-художественном и архитектурном музее-заповеднике, умер в Мстере 65, 101, 116, 134, 189, 191, 193

Баранова Анна Николаевна, реставратор 266

Барановский Петр Дмитриевич (1892–1984), архитектор, исследователь и реставратор памятников древнерусской архитектуры, в 1918–1933 активный член Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины и Центральных Государственных реставрационных мастерских 36, 69, 75, 78, 90, 110, 111, 112, 170, 192, 220, 256, 317

- Бартольд Василий Владимирович** (1869–1930), востоковед, академик Российской Академии наук (1913) 312
- Барщевский Иван Федорович** (1851–1948), фотограф, специализировался на фотосъемке памятников древнерусского прикладного искусства 292
- Барышникова Анастасия Дмитриевна**, реставратор древнего шитья, в начале 1930-х работала в Центральных Государственных реставрационных мастерских 317
- Безобразов В.А.**, юрисконсульт в Центральных Государственных реставрационных мастерских (между 1924 и 1932) 103
- Беккер (Bekker) Карл-Генрих** (1876–1933), в 1925–1930 министр культуры Пруссии 316
- Белецкий Андрей Александрович** (1911–?), украинский филолог, лингвист, автор исследования о греческих надписях на мозаиках Софии Киевской (1960) 338
- Белов Григорий Дмитриевич** (1898–?), историк, археолог, сотрудник Историко-археологического музея в Херсонесе, с середины 1950-х годов сотрудник Эрмитажа 149, 151, 316
- Белова Любовь Николаевна**, историк, сотрудник Историко-археологического музея в Херсонесе, с середины 1950-х годов работала в Ленинграде 151, 316
- Бельтинг (Belting) Ханс** (род. 1935), немецкий историк искусства, культуролог, профессор Мюнхенского университета 338, 360
- Белявская Вера Фотиевна** (1900–1942), преподаватель кафедры истории искусства средних веков и нового времени Всероссийской Академии художеств, один из авторов учебника «История западноевропейского искусства» (1940) 365
- Белякова (Меркулова) Александра Дмитриевна**, специалист по реставрации древнерусского шитья, с 1924 по 1932 сотрудница Сергиевского филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских 98, 99, 100, 101, 102, 103, 134, 193
- Беляев Николай Михайлович** (1899–1930), историк искусства, в 1920 с Добровольческой армией эвакуировался в Константинополь, с 1922 в Праге, ученик Н.П. Кондакова в пражский период его жизни, окончил Карлов университет (1927), в 1925 один из основателей Семинария имени Н.П. Кондакова, редактор его изданий по искусству 135, 143, 159, 160, 213, 302
- Бенешевич Владимир Николаевич** (1874–1938), историк-византист, палеограф, археограф, общественный деятель, член-корр. Академии наук СССР (1925), репрессирован и расстрелян 175, 300
- Бенуа Александр Николаевич** (1870–1960), художник, историк искусства, художественный критик, общественный деятель, мемуарист, с 1924 жил во Франции 32, 52, 55, 156, 310, 313, 322, 323, 324, 325, 326, 361
- Бенчев Иван** (род. 1944), реставратор, эксперт, искусствовед 272
- Бергер Эрнст**, специалист по технологии живописи 258
- Бернсон (Bernson) Бернард** (1865–1959), американский историк искусства, мастер атрибуции, специалист по итальянской живописи эпохи Возрождения 130
- Билибин Иван Яковлевич** (1876–1942), художник, работал в книжной графике, театре и декоративно-прикладном искусстве, в 1920–1936 жил в Париже, вернулся в СССР, умер в блокадном Ленинграде 7, 26, 310, 311
- Блаватский Владимир Дмитриевич** (1899–1980), археолог, искусствовед, руководитель экспедиций по исследованию античных городов в Северном Причерноморье (Пантикапей, Фанагория и др.) 321
- Благов Василий Павлович**, в 1933 работник Центральных Государственных реставрационных мастерских 317
- Благовещенская Надежда Сергеевна** (1887 – до 1934), художник-реставратор древней темперной живописи, работала в 1920-х годах в Русском музее 104
- Блок Александр Александрович** (1880–1921), поэт 221
- Бове Осип Иванович** (1784–1834), архитектор 313
- Богачев Яков Терентьевич** (1881–?), в 1920-х состоял заведующим Окружным музеем в Череповце 142
- Богданов Владимир Владимирович** (1868–1949), выпускник Московского университета (историко-филологический факультет), этнограф, в 1894–1930 секретарь Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, в 1899–1916 секретарь редакции журнала «Этнографическое обозрение», в 1908–1921 хранитель Этнографического отдела Румянцевского музея, в 1919–1930 директор Московского областного музея, в 1919–1930 заведующий Московской секцией Государственной Академии истории материальной культуры 312
- Богословский Виталий Александрович** (1902 – после 1980), уроженец Чернигова, ученик и последователь Ф.И. Шмита, учился в Киеве, с 1925 в Ленинграде, теоретик искусства, историк архитектуры, участник летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Богословский Дмитрий Федорович** (1870–1939), художник-реставратор, работал в Музее Академии художеств (1904–1910), Русском музее (1910–1912), наконец в Центральных Государственных реставрационных мастерских (1921–1928) и Исторического и Государственного музея в Москве (1929–1937), в 1934 подвергался аресту по делу Центральных Государственных реставрационных мастерских 68, 99, 103, 315, 317
- Богословский Николай Гаврилович** (1824–1892), новгородский священник, создатель первого новгородского музея и автор его описания (1868) 12
- Богусевич Владимир Андреевич** (1902–1978), историк и археолог, в 1926–1929 аспирант Разряда древнерусского зодчества Государственной Академии истории материальной культуры, с 1935 заместитель директора Управления Новгородскими музеями по науч-

- ной части, после войны обосновался в Киеве, один из авторов книги «Новгород Великий» (1939, совместно с А.А. Строковым) 82, 85
- Богуславская Ирина Яковлевна** (род. 1929), специалист по народному искусству, с 1953 сотрудница Русского музея 272
- Бодуэн Поль**, автор книги по технологии древней живописи 258
- Большаков Николай Сергеевич**, из семьи известных московских антикваров, эксперт Центральных Государственных реставрационных мастерских, работал в секторе учета 124, 252, 317
- Бондаренко Виктор Александрович** (род. 1950), издатель, коллекционер, идейный руководитель художественных проектов «Мир чувственных вещей в картинках» (1997), «И по плодам узнается древо» (2003), «De-isis» (2004) и др. 66, 75, 174, 176, 183, 184, 187, 213
- Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич** (1873–1955), государственный и политический деятель, в 1918–1920 управделами Совета народных комиссаров, организатор Литературного музея в Москве 183
- Боравский А.Я.**, художник, общественный деятель 86
- Борин Василий Михеевич**, архитектор, член Общества любителей духовного просвещения 54, 55, 236
- Боровик Максим Петрович** (род. 1977), историк и искусствовед, директор Музея «Невьянская икона» в Екатеринбурге, редактор «Вестника» этого музея 276
- Боровиковский Владимир Лукич** (1757–1825), живописец 318
- Боскин Михаил Васильевич** (1875–1930), художник, член Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры в 1918–1919 183
- Боткин Михаил Петрович** (1839–1914), художник и коллекционер, вице-президент Общества поощрения художеств 368
- Боткин Петр Петрович** (1827–1885), глава Товарищества чайной торговой фирмы «Петра Боткина сыновья» 221, 247
- Бочаров Генрих Николаевич** (1933–1996), искусствовед, специалист по художественному металлу Древней Руси 266, 269, 270
- Бренк (Вренк) Беат**, историк искусства, византист 360
- Брайловский Леонид Михайлович** (1867–1937), архитектор-художник, живописец, исполнитель копий фресок в Новгороде (в частности Нередицы), в 1918 уехал за границу, с 1925 жил в Риме, основал Музей религиозного искусства в Ватикане 25
- Бриллиантов Иван Иванович** (1870–1931), выпускник С.-Петербургской Духовной академии (1894), в 1895–1906 помощник инспектора той же Академии, с 1918 жил в родовом доме на погосте Цыпино около Феропонтова, автор исторического очерка о Феропонтовом монастыре (1899), расстрелян 29, 31, 32
- Бродский Валентин Яковлевич** (1905–1981), преподаватель кафедры истории искусства средних веков и нового времени Всероссийской Академии художеств, один из авторов «Истории западноевропейского искусства» (1940) 365
- Бронштейн Соломон Самойлович** (1908–1965), историк архитектуры, один из авторов «Истории русского искусства», изданной Академией наук СССР 315
- Брунов Николай Иванович** (1898–1971), специалист по древнерусской и византийской архитектуре, профессор Московского Архитектурного института (1934–1971) 122, 123, 127, 129, 136, 331, 361, 362, 363
- Брусиловский Миша Шаевич** (род. 1931), художник, родился в Киеве, учился в Ленинграде, живет в Екатеринбурге 284
- Брюллов Карл Павлович** (1799–1852), живописец, рисовальщик и акварелист, профессор Академии художеств 318
- Брюсова (Светличная) Вера Григорьевна** (род. 1917), искусствовед, реставратор, специалист по древнерусской живописи 256, 276
- Брягин Александр Иванович** (1888–1948), художник и реставратор, работал преимущественно в Вологодском областном краеведческом музее 62, 70, 75, 109, 110, 112, 114, 116, 133, 158, 271
- Брягин Евгений Иванович** (1882–1943), художник-реставратор, поставщик древних икон в собрание И.С. Остроухова, сотрудник Центральных Государственных реставрационных мастерских 44, 53, 54, 62, 65, 77, 93, 101, 112, 114, 116, 146, 159, 174, 175, 176, 189, 228, 230, 233, 234, 236, 246, 247, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 316, 318
- Брягин Дмитрий Евгеньевич**, реставратор, специализировался по монументальной живописи, работал преимущественно в Новгороде и Пскове 256
- Брягин Николай Иванович** (1885–1933), художник-реставратор, работал в Русском музее (1912–1915), затем в Ярославском филиале Центральных Государственных реставрационных мастерских, в 1932 репрессирован, находился в Ивановской тюрьме 8, 54, 70, 74, 101, 103, 109, 111, 146, 173, 201, 202, 214, 233, 272, 273
- Брягина Ирина (Ираида) Евгеньевна** (1919–1996), реставратор по темперной живописи 266
- Бубнов Андрей Сергеевич** (1884–1938), политический деятель, в 1929–1938 нарком просвещения, репрессирован и расстрелян 93, 214
- Бубнова Варвара Дмитриевна** (1886–1983), живописец и график, в 1917–1922 сотрудник Отдела рукописей Исторического музея в Москве, активный член Московского института историко-художественных изысканий, в 1922 выехала в Японию, в 1958 вернулась в СССР 150
- Бубнова Ольга Николаевна**, сотрудник Отдела древнерусского искусства Исторического музея в Москве в 1920-е годы, жена наркома А.С. Бубнова 80, 103, 146, 159
- Будрина Агата Григорьевна** (1927–1999), искусствовед, одна из авторов книги о Н.Н. Серебрянникове (1970) 326

- Будылина Мария Васильевна**, историк архитектуры, автор книги «Архитектор Р.А. Львов» (1961) 159
- Булгаков Валентин Федорович** (1886–1966), литературовед, в 1910–1911 секретарь Л.Н. Толстого, в 1916–1923 сотрудник и заведующий Домом Л.Н. Толстого в Москве, с 1923 в эмиграции, организатор Русского культурно-исторического музея в Праге, в 1941–1945 в немецком концлагере, в 1948 вернулся в СССР, хранитель Ясной Поляны (1948–1958) 235
- Бунин Иван Алексеевич** (1870–1953), писатель, поэт, почетный член Российской Академии наук (1909), с 1920 в эмиграции (эвакуировался из Одессы вместе с Н.П. Кондаковым), лауреат Нобелевской премии (1933) 297
- Бунина Г.М.**, художница 179
- Буслаев Федор Иванович** (1818–1897), историк русского языка и русского искусства, академик Российской Академии наук (1860), мемуарист 11, 14, 23, 28, 52, 172, 241, 327
- Буткевич К.Т.**, московский антиквар в 1930–1940-х годах 261
- Бутовский Виктор Иванович** (1815–1881), директор Строгановского училища технического рисования и Художественно-промышленного музея в Петербурге 13
- Быкова Галина Захаровна** (род. 1928), художник-реставратор древнерусской темперной живописи и древнерусской и византийской рукописной книги 266, 272
- Бычков Иван Афанасьевич** (1858–1944), археограф, заведующий Отделом рукописей Публичной библиотеки в Петербурге-Ленинграде, где работал с 1881 по 1944 год, член-корр. Российской Академии наук (1903) 257
- В**
- Валк Сигизмунд Натанович** (1887–1975), историк, археограф, источниковед 235
- Ван Гог Винсент** (1853–1890), голландский живописец и рисовальщик 43
- Ванеев Анатолий Анатольевич** (1922–1985), преподаватель химии и физики, репрессирован в 1945, освобожден в 1954, находился в лагере «Абезь» (Архангельская область) в одно время с Л.П. Карсавиным, ученик Л.П. Карсавина, автор книги «Два года в Абези» (1990) 367
- Варлаам** (Денисов Василий Порфирьевич, 1804–1873), духовный писатель и историк, автор описания церковных древностей Кирилло-Белозерского монастыря (1859), умер в сане архиепископа Черниговского и Нежинского 12
- Варнава** (Покатов Николай Васильевич), бывший иеромонах Гефсиманского скита, в советское время столяр в Сергиевском музее, арестован в 1928 193
- Василенко Виктор Михайлович** (1905–1991), историк, специалист в области декоративно-прикладного искусства, автор трех поэтических сборников, в 1947–1956 находился в лагере на Воркуте 367
- Васильев Александр Александрович** (1867–1953), историк-византист, с 1920 по 1925 председатель Российской Академии истории материальной культуры, член-корр. Российской Академии наук (1923), в 1925 уехал в США, основатель американской школы византистики 312
- Васильев Аркадий Иванович** (1891–1942), историк, один из авторов книги «Древний Псков» (1929) 83
- Васильчикова Екатерина Павловна** (1906–1994), в замужестве Егорова, художница, племянница Ю.А. Олсуфьева 8, 185, 208, 211, 212, 213, 214
- Васильчиковы** 177
- Васнецов Аполлинарий Михайлович** (1856–1933), художник и теоретик искусства 18
- Васнецов Виктор Михайлович** (1848–1926), художник, коллекционер 20, 31, 144, 171, 176, 218, 220, 221, 223, 232, 235, 239, 240, 245, 246, 251, 252, 258, 259, 260, 274
- Ваулина**, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Вах Кирилл Алексеевич** (род. 1966), филолог, директор издательства «Индрик» 8
- Вахтангов Евгений Багратионович** (1883–1922), театральный режиссер, основатель популярного московского театра (1913) 71
- Вашков Сергей Иванович** (1879–1914), художник, архитектор, сотрудник журнала «Светильник» 54, 55
- Веймарн Евгений Владимирович**, крымский археолог, брат известного специалиста по искусству Средней Азии Б.В. Веймарна 151
- Великанова Сатэник Ивановна** (1900–1989), искусствовед, специалист по русскому искусству XVIII – начала XIX веков, с 1929 сотрудник Третьяковской галереи, с 1934 в Русском музее, в 1938 репрессирована, работала в Ярославле и Карабихе, в 1954 вернулась в Русский музей 135
- Величко Валериан Вадимович** (1874–1956), московский врач, коллекционер 252, 259, 260
- Веллеш (Wellesz) Эгон** (1885–?), австрийский музыковед, композитор и педагог, с 1929 профессор Венского университета, с 1938 в Англии, выдающийся исследователь византийской музыки, основатель Института по изучению византийской музыкальной культуры при Венском университете (1932), инициатор и один из авторов фундаментального издания «Monumenta Musicae Byzantinae» 114
- Верман (Wörmann) Карл** (1844–?), немецкий историк искусства, автор «Истории искусств всех времен и народов», в конце XIX века состоял директором Дрезденской картинной галереи 361
- Вернадский Владимир Иванович** (1863–1945), академик Российской Академии наук по специальности «минералогия» (1906), философ 361

- Вернадский Георгий Владимирович** (1887–1973), историк-византист, с 1913 по 1917 преподаватель в Петроградском университете, в 1918–1920 профессор Таврического университета, с 1921 в Праге, в 1925–1927 сопредседатель Семинария имени Н.П. Кондакова, в 1927 переехал в США, профессор русской истории Йельского университета 301
- Ветцольдт (Waetzoldt) Вильгельм** (1880–1945), немецкий историк искусства, в 1927–1933 генеральный директор Берлинских музеев 316
- Вздорнов Герольд Иванович** (род. 1936), историк искусства, член-корр. Российской Академии наук (1994), общественный деятель 49, 53, 87, 133, 134, 135, 136, 158, 159, 162, 164, 169, 173, 174, 175, 212, 213, 235, 236, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 334, 358
- Видонова Екатерина Сергеевна** (1888 – после 1958), художник по тканям и шитью, работала в Центральных Государственных реставрационных мастерских, с 1934 по 1958 в Историческом музее 98, 100, 101
- Викторов Алексей Егорович** (1827–1883), библиограф, палеограф, хранитель рукописей Румянцевского музея в Москве 14
- Вилинбахова Татьяна Борисовна** (род. 1947), искусствовед, специалист по древнерусской живописи, с 1980 по 2001 заведующая Отделом древнерусского искусства Русского музея 235, 244, 274
- Виндберг Нина Анатольевна**, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры, позже многолетний библиотекар Государственной Академии истории материальной культуры и Института археологии Академии наук СССР 107
- Винклер (Winkler) Мартин** (1893–1982), немецкий историк, исследователь древнерусской живописи, профессор Кенигсбергского университета, неоднократно посещал СССР в 1920-х годах 8, 135, 160, 168, 323
- Виннер Алексей Владимирович** (1901–?), специалист по технологии древней темперной и фресковой живописи, в 1930–1933 лаборант Центральных Государственных реставрационных мастерских, в 1935–1937 сотрудник Исторического музея, в 1937–1939 ученый секретарь Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, в 1948–1956 профессор Московского государственного художественного института имени В.И. Сурикова 317
- Виноградов Александр Иванович** (1834–1908), настоятель Успенского собора во Владимире, в 1882 принимал участие в открытии фресок Андрея Рублева в этом соборе 172
- Виолле-ле-Дюк (Violle-le-Duc) Эжен** (1814–1879), французский архитектор-реставратор, автор книги «Русское искусство» (1877), переведенной на русский язык 13
- Виппер Борис Робертович** (1888–1967), историк искусства (в основном итальянского и голландского), с 1918 по 1954 профессор Московского университета, в 1944–1967 заместитель директора по научной части Гос. Музея изобразительных искусств и одновременно сотрудник Института истории искусств имени А.С. Пушкина 151, 314, 361, 362
- Витюгов Е.О.**, реставратор в Мстере 165
- Вишневский Б. Н.**, казанский автор 1922 года, писал о Н.П. Лихачеве 235
- Вишневский Феликс Евгеньевич** (1902–1978), коллекционер, основатель и главный хранитель Музея В.А. Тропинина и московских художников его времени (1969) 261
- Виттковер (Wittkower) Рудольф** (1901–1971), английский историк искусства, специалист по итальянскому искусству и архитектуре XVI–XVIII веков 336
- Владимиров Алексей Петрович** (род. 1946), искусствовед, директор Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря 133, 272, 275
- Владимиров М.В.**, см. Алпатов М.В.
- Воинов Всеволод Владимирович** (1880–1945), художник-график, искусствовед и музейный работник 176
- Волошин (Кириенко) Максимилиан Александрович** (1877–1932), поэт, художественный критик и художник-акварелист 54
- Воробьев А.А.**, адресат архимандрита Варлаама (Денисова), упом. 1859 12
- Воробьев Николай Александрович** (1922–1987), художник и коллекционер, автор «Записок собирателя» (изданы в 2006) 265, 268, 269, 275, 276
- Воробьев Сергей Николаевич** (род. 1943), художник-реставратор, коллекционер 266, 270, 275
- Воронин Константин Васильевич** (род. 1966), московский коллекционер 270
- Воронин Николай Николаевич** (1904–1976), историк архитектуры, археолог, общественный деятель 16, 105, 107, 263, 264, 320, 321, 337
- Воронихин Андрей Никифорович** (1759–1814), автор Казанского собора в Петербурге (1801–1811), принимал активное участие в формировании архитектурных ансамблей в Павловске и Петергофе 369
- Воронцова Людмила Михайловна** (род. 1954), искусствовед, сотрудник Сергиево-Посадского историко-архитектурного и художественного музея 236, 274
- Востоков (Vostokov) П.**, см. Савицкий П.Н.
- Врангель Николай Николаевич** (1880–1915), барон, историк искусства, в 1906–1908 и 1910–1914 сотрудник Эрмитажа 32, 173, 212, 228, 252, 310, 313, 322
- Бронский Сергей Аркадьевич** (1923–2003), московский коллекционер 269, 270
- Врубель Михаил Александрович** (1856–1910), художник, живописец и рисовальщик 322, 358
- Вульф (Wulff) Оскар** (1864–1946), историк искусства, византист, профессор Берлинского университета, в 1895–1899 иностранный член Русского Археологичес-

кого института в Константинополе 113, 121, 123, 127, 129, 136, 331, 362

Вяземский Павел Петрович (1820–1888), князь, археолог, основатель Общества любителей древней письменности и искусства (1877–1925), коллекционер 22, 298

Г

Габричевский Александр Георгиевич (1891–1968), историк и теоретик искусства, переводчик, профессор Московского университета 154, 252, 259, 314, 361

Гагман Николай Александрович (род. 1921), художник-реставратор по темперной живописи 266

Гаев Н., малоизвестный автор заметки в «Старых годах» 212

Галасси (Galassi) Джузеппе (1890–?), историк византийского искусства и художественный критик 335, 336, 360

Гальнбек Иван Андреевич (1865–1944), технолог, историк-специалист по художественному металлу Древней Руси 108

Гарданов В.К., историк-музеевед 88

Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962), артистка балета в Большом театре, коллекционер 260

Генералова Лидия Степановна, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107

Георгиевская-Дружинина Евгения Васильевна (1894–1960), дочь В.Т. Георгиевского, историк искусства, исследователь древнерусского шитья, опубликовала неизданную рукопись отца «Памятники старинного русского искусства Суздальского музея» (1927) 79, 124, 198, 199

Георгиевский Василий Тимофеевич (1861–1923), историк искусства, архивист, церковный и общественный деятель, с 1918 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, в 1921–1923 хранитель древних тканей Оружейной палаты Московского Кремля 7, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 40, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 79, 86, 106, 146, 150, 169, 172, 176, 190, 198, 235, 239, 246, 256, 259, 274, 295, 302

Георгиевский Григорий Петрович (1866–1948), археолог, книговед, хранитель Отдела рукописей Московского Публичного и Румянцевского музеев, позже Гос. Библиотеки СССР имени В.И. Ленина 364

Георгий Михайлович, великий князь (1863–1919), управляющий Русским музеем (1895–1917), расстрелян 29/30 января 1919 в Петропавловской крепости 249

Гиацинтов Владимир Георгиевич (1858–1933), профессор Московского университета, специалист по искусству эпохи Возрождения 314

Гидулянов Павел Васильевич (1874–?), автор книги «Отделение церкви от государства» (1926) 94

Гиляров Сергей Алексеевич (1887–?), историк искусства, заместитель директора Музея искусств Всеукраинской Академии наук, профессор Киевского художественного института 176, 236

Глазунов Александр Александрович (1884–1952), художник и реставратор, в 1910 окончил Московский Археологический институт, один из основателей артели «Древняя живопись» в Палехе (1924), реставрировал иконы в храмах Москвы, Звенигорода, Вязьмы и других городов 54, 55, 252

Глазунов Илья Сергеевич (род. 1930), художник, основатель и ректор Российской Академии живописи, ваяния и зодчества (1989), коллекционер 265

Глигорович-Максимович Мирьяна, посредник в делах по переводу «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарева на сербско-хорватский язык 358

Глубоковский Николай Никанорович (1863–1937), историк-востоковед, член-корр. Российской Академии наук (1909), в 1921 эмигрировал (Прага, Белград, София) 300

Гнедич Николай Иванович (1784–1833), поэт и переводчик, автор перевода «Илиады» Гомера (1829) 369

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель и религиозный мыслитель 106

Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848–1913), граф, поэт, академик Российской Академии наук по разряду изящной словесности (1900), экспонент выставки древнерусского искусства при Всероссийском съезде художников (зима 1911–1912) 246

Голицын Владимир Михайлович (1903–1943), князь, художник-иллюстратор, умер в лагере 214

Голицын Михаил Михайлович (1675–1730), генерал-фельдмаршал и генерал-адмирал 177

Голицыны 177

Голованов Николай Семенович (1891–1953), дирижер Большого театра (1915–1953), художественный руководитель Большого симфонического оркестра Всеобщего радио (1937–1953), профессор Московской консерватории, коллекционер 260

Голубев Сергей Иванович (род. 1947), реставратор темперной живописи, с 1972 в Русском музее 87, 176, 235, 274

Голубинский Евгений Евстигнеевич (1834–1912), церковный историк, автор монументальной «Истории русской церкви» в четырех томах (1880–1917), академик Российской Академии наук (1903) 147

Голубкина Анна Семеновна (1864–1927), скульптор, ученица Родена 369

Гольдшмидт (Goldschmidt) Адольф (1863–1944), немецкий историк искусства, профессор Берлинского университета, член Берлинской Академии наук, председатель Общества историков искусства, автор публикации о русских иконах (1929), в 1939 эмигрировал в Швейцарию 135

- Гонзаго Пьетро** (1751–1831), итальянский художник-декоратор, с 1792 работал в России, принимал участие в создании дворцового ансамбля и парка в Павловске 369
- Гончарова Наталья Сергеевна** (1881–1962), художник, с 1915 работала в Париже 269
- Гончарова Нина Александровна** (род. 1952), искусствовед, сотрудник Музея изобразительных искусств в Екатеринбурге 276
- Горбачева Раиса Максимовна** (1932–1999), жена первого президента СССР М.С. Горбачева, общественный деятель, в 1986 совместно с Д.С. Лихачевым создала Советский (позже Российский) Фонд Культуры 265
- Гордеев Дмитрий Петрович** (1889–1968), историк искусств, специалист по искусству Древней Руси, Византии и Кавказа, профессор Харьковского и Тифлисского университетов 55
- Гордеев Истома** (конец XVI – начало XVII века), иконописец, человек М.Я. Строганова 259
- Гордиенко Элиса Алексеевна** (род. 1941), специалист по истории древнерусского искусства 54, 158, 173
- Горностаев Иван Иванович** (1821–1874), архитектор, профессор, организатор Музея древнерусского искусства при Академии художеств в Петербурге 15
- Горохов В.Е.**, реставратор, с 1918 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, работал во Владимире и Кириллове 64, 146
- Горчаков Михаил Константинович** (1880–1961), светлейший князь, член Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины и Комитета по восстановлению Ферапонтова монастыря 32
- Горчаковы** 177
- Горький Максим** (Пешков Алексей Максимович, 1868–1936), писатель, публицист, общественный деятель 128, 129, 247
- Горюнова Е.Н.**, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 240, 250
- Грабар Андрей Николаевич** (1896–1990), историк искусства, византинист, ученик Д.В. Айналова, с 1920 в эмиграции, преподавал в Страсбурге, потом в Париже 49, 55, 305, 335
- Грабарь Владимир Эммануилович** (1865–1956), брат И.Э. Грабаря, юрист, профессор Юрьевского и Московского университетов 42, 322
- Грабарь Игорь Эммануилович** (1871–1960), художник, историк искусства, действительный член Академии наук (1943) и Академии художеств СССР, общественный деятель 7, 23, 26, 28, 30, 32, 42, 44, 51, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 120, 121, 125, 126, 127, 129, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 145, 146, 150, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 169, 174, 175, 192, 208, 213, 222, 223, 228, 231, 235, 236, 245, 252, 256, 257, 262, 265, 275, 307–326, 330, 331, 335, 342, 343, 351, 361, 362, 367
- Гранстрем Евгения Эдуардовна** (1911–1991), палеограф, византинист, специалист по греческим рукописям, сотрудник Публичной библиотеки в Ленинграде (1934–1974) 257
- Грехнев Василий Николаевич**, директор Сольвычегодского музея в конце 1920-х и начале 1930-х 194
- Греч (Залиман) Алексей Николаевич** (1899–1938), искусствовед, краевед, специалист по архитектуре и культуре русской усадьбы, автор книги «Венок усадьбам» (1932), в 1930–1935 находился на Соловках, расстрелян в Тульской тюрьме 7 апреля 1938 122
- Григоренко Сергей Геннадьевич** (род. 1966), филолог, художественный руководитель издательства «Индрик» (Москва) 8
- Григорович-Барский Василий Григорьевич** (1701–1747), путешественник по святым местам Востока и Европы, дважды (в 1725–1726 и 1744) посетил Афон, автор сочинений в четырех томах (1885–1887) 292
- Гримм Герман Германович** (1905–1959), историк архитектуры, хранитель архитектурной графики Эрмитажа, один из авторов «Истории русского искусства», изданной Академией наук СССР 315
- Гриневиц Константин Эдуардович** (1891–1971), археолог, историк, музейный работник, в 1924–1927 директор Херсонесского музея в Крыму, репрессирован, с 1932 по 1939 в лагере, потом на спецпоселении в Сибири, преподавал в Томске и Нальчике, в 1953–1966 профессор кафедры древней истории и археологии Харьковского университета 316
- Грищенко Алексей Васильевич** (1883–1977), художник, исследователь древнерусской иконы, в 1918–1919 член Всероссийской коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, с 1919 в эмиграции, автор книги «Русская икона как искусство живописи» (1917), умер во Франции 51, 52, 53, 62, 93, 146, 175, 176, 235, 250, 252, 256, 274
- Грозевский Борис Валерианович** (1899–1955), ученик В.А. Фаворского, ксилограф, акварелист 70
- Губкин Олег Петрович** (род. 1954), искусствовед, заместитель министра культуры Свердловской области 276
- Гузанов Филипп Владирирович**, (род. 1973) художник-реставратор и искусствовед 134
- Гурьянов Василий Павлович** (1866–1920), художник-реставратор, владелец крупного иконного предприятия в Москве, поставщик императорского двора 19, 165, 166, 172, 240, 250, 252, 292, 298
- Гусев Лев Петрович**, член С.-Петербургского Археологического института, Новгородской ученой архивной комиссии и Новгородского Общества любителей древностей 75
- Гусев Петр Львович** (около 1875–1925), историк искусства, выпускник С.-Петербургского Археологического института (1897), автор многочисленных публикаций о новгородской художественной старине 51, 75, 87

- Гусева Эвелина Константиновна** (род. 1935), искусствовед, в 1956–1958 и с 1965 сотрудник Третьяковской галереи, специалист по древнерусской живописи 87
- Гушин Александр Сергеевич** (1902–1950), художник, профессор Всероссийской Академии художеств, заведующий кафедрой истории искусства средних веков и нового времени, автор книги «Происхождение искусства» (1937), один из авторов «Истории западноевропейского искусства» (1940) 365
- Гюнтер (Günther) К.**, совладелец полиграфического предприятия с Х. Шмидтом (Лейпциг) 334, 335

Д

- Давид Лев Артурович** (1914–1994), архитектор-реставратор, с 1948 сотрудник Центральной проектно-реставрационной мастерской Академии архитектуры СССР, автор восстановления собора Спасо-Андроникова монастыря 372
- Давыдов Николай Егорович** (1884–1941), реставратор древнерусской живописи, с 1925 по 1935 работал в Новгороде, с 1935 по 1941 в Русском музее, умер в блокаду 158, 203
- Данзас М. А.**, экспонент выставки древнерусского искусства при Всероссийском съезде художников (зима 1911–1912) 246
- Даниил Черный**, художник-иконописец, в 1408 работал вместе с Андреем Рублевым 53, 64, 68
- Данилина Галина Яковлевна**, автор статьи о Н.А. Баранове 134
- Данилова Ирина Евгеньевна** (род. 1922), искусствовед, музейный работник, основатель ежегодных конференций в Москве «Випперовские чтения» (1969–2006) 254, 321
- Дельвуа (Delvoye) Шарль**, французский историк искусства, византист 360
- Демина Наталья Алексеевна** (1904–1990), искусствовед, один из организаторов московского Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, автор книги о «Троице» Рублева (1963) 317, 343, 372
- Демьянов В.А.**, сотрудник Ярославского филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских 103
- Демус (Demus) Отто** (1902–1990) австрийский ученый-византист 236, 257, 262, 265, 275, 337, 339, 348, 360
- Денике Борис Петрович** (1885–1941), историк искусства, востоковед, в 1925–1929 директор созданного им в Москве Музея восточных культур, профессор МГУ 87, 314, 332
- Дервиз Владимир Дмитриевич** (1859–1937), барон, художник и музейный деятель, с 1918 член Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, в 1922–1925 директор Сергиевского историко-художественного музея 182, 190, 193, 195, 198, 199, 209, 213
- Детинев Сергей Агапович** (1880–?), художник-пейзажист, музейный деятель 66, 174
- Дикарев Михаил Иванович** (последняя треть XIX – начало XX века), иконописец, реставратор, член Общества любителей духовного просвещения 165, 166, 172, 240, 250, 298
- Диль (Diehl) Шарль** (1859–1944), французский историк-византист, автор книги «Manuel d'art byzantin» (1910), иностранный член Российской Академии наук (1925) 323
- Диомид** (Егоров Диомид Иванович), инок Троице-Сергиевой лавры, хранитель ризницы, в 1920-е годы помощник хранителя Ю.А. Олсуфьева, арестован в мае 1928, погиб в ссылке в начале 1930-х годов 193
- Дионисий** (около 1440 – после 1503), выдающийся русский художник, иконописец и монументалист, создатель фресок Ферапонтова монастыря (1502) 7, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 48, 61, 63, 100, 101, 117, 118, 120, 121, 131, 145, 155, 174, 238, 245, 254, 256, 259, 261, 321, 336, 340, 364, 374
- Дионисий Глушицкий** († 1437), преподобный, основатель Покровского монастыря на реке Глушице (1403) и Сосновецкого Предтеченского монастыря в Вологодской губернии 64, 86, 171
- Дмитрий**, в начале 1930-х сторож церкви Николая Чудотворца на Липне 204
- Дмитриев Юрий Николаевич** (1902–1961), искусствовед, специалист по древнерусскому искусству, с 1953 по 1961 главный хранитель Русского музея, долгое время руководил Отделом древнерусского искусства в музее 87, 256, 321
- Дмитриевский Алексей Афанасьевич** (1856–1929), выдающийся специалист по византийской литургии, доктор церковной истории (1896), ученый секретарь императорского Православного Палестинского общества (1907–1918), знаток истории и жизни православного Востока, член-корр. Российской Академии наук (1903) 300
- Добиаш-Рождественская Ольга Антоновна** (1874–1939), специалист по латинской палеографии и истории культуры, член-корр. Российской Академии наук (1929) 126
- Доброклонский Михаил Васильевич** (1886–1964), историк искусства, с 1919 сотрудник Эрмитажа, специалист по западноевропейскому рисунку, член-корр. Российской Академии наук (1943) 365
- Добрынина Элина Николаевна** (род. 1963), искусствовед, специалист по византийской рукописной книге 272
- Добужинский Мстислав Владимирович** (1875–1957), художник-график и живописец 32, 222, 311, 322
- Догадин И.П.**, реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России 62
- Долгоруковы** 177
- Домбровская Екатерина Александровна** (1893–1965), художник-реставратор, с 1928 по 1934 сотрудник Цент-

- ральных Государственных реставрационных мастерских 101, 109, 120, 134, 144, 201, 202, 214, 256
- Дорош Ефим Яковлевич** (1908–1972), писатель, автор сборника статей о русской литературе и живописи «Живое дерево» (1967) 243, 274
- Достоевский Федор Михайлович** (1821–1881), писатель 297
- Дудаков Валерий Александрович** (род. 1945), искусствовед, профессиональный коллекционер 276
- Дудочкин Борис Николаевич** (род. 1957), архивист и искусствовед, автор книги «Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии и творчества» (2000, переиздание 2002) 8, 270, 276, 343
- Дуки**, династия византийских императоров (с 1059 по 1078) 337
- Дульский Петр Максимилианович** (1879–1956), художник, искусствовед, педагог, организатор выставок, издатель, активный деятель в художественной жизни Казани 1920–1950-х годов 76
- Дурново Лидия Александровна** (1885–1963), художник, историк искусства, организатор и участник мастерской в Зубовском Институте истории искусств, занимавшейся копированием древних фресок, в 1933–1936 находилась в лагере, уехала в Армению, где создала еще одну копировальную мастерскую 45, 106, 108, 111, 113, 119, 124, 135, 159
- Дурылин Сергей Николаевич** (1877–1954), писатель, художественный критик, искусствовед и театровед 15, 207
- Дьяконова Екатерина Варфоломеевна**, в 1929–1932 второй директор Кирилло-Белозерского музея 142
- Дюмулен Ипполит Ипполитович** (1871–1933), архитектор 66, 174
- Дягилев Сергей Павлович** (1872–1929), художественный и театральный деятель, историк искусства, организатор Русских сезонов в Париже 270
- ## Е
- Евгений (Мерцалов)**, епископ Юрьевский, викарий Владимирской епархии (с 1907 по 1919), с 1919 епископ Олонецкий 62
- Евсеева Лиля Михайловна** (род. 1940), филолог, искусствовед, с 1964 сотрудник Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева 276
- Евсина Наталья Александровна** (род. 1929), искусствовед 135, 213, 308, 326
- Евфимий II** († 1458), архиепископ Новгородский с 1429, инициатор церковного и военного строительства в Новгороде, создания церковных росписей и развития местного летописания 191
- Евфросиния Старицкая** (Хованская Евфросиния Андреевна, † 1569), мать Старицкого князя Владимира, возглавляла лучшую в XVI веке мастерскую лицевого шитья, в 1554 пострижена в Горичский Воскресенский монастырь на Шексне, утоплена по приказанию Ивана Грозного в 1569 102, 218
- Егоров Александр Александрович (Орлов-Денисов)**, пианист, профессор Московской консерватории, муж Е.П. Васильчиковой 212
- Егоров Егор Егорович** (1863–1917), представитель московской старообрядческой купеческой семьи, видный деятель общины Преображенского кладбища, коллекционер древних рукописей, старопечатных книг и икон 17, 71, 252, 259, 266
- Екатерина II Великая**, урожд. принцесса София-Фредерика-Августа Ангальт-Цербстская (1729–1796), российская императрица с 1762 177
- Елизавета Петровна** (1709–1761), дочь Петра I, российская императрица с 1741 177
- Елисеев Сергей Григорьевич** (1889–1975), выдающийся японист, действительный член Российской Академии истории материальной культуры с момента ее учреждения (1919), профессор Петербургского университета, в 1920 нелегально бежал в Финляндию, жил в Париже, в 1932 обосновался в США (Гарвард), в 1937 вернулся в Париж 312
- Епанечников Николай Яковлевич**, из потомственной семьи реставраторов, сотрудник Центральных Государственных реставрационных мастерских 202
- Ернштедт Виктор Карлович** (1854–1902), филолог, академик Российской Академии наук (1893), специалист по греческой палеографии и текстологии сочинений античных авторов 360
- Ефремов Н. Н.**, коллекционер, поставщик икон в собрание П.Д. Корина 259
- ## Ж
- Жебелев Сергей Александрович** (1867–1941), историк античности, филолог-классик, историк искусств, историк науки, академик Российской Академии наук (1927), умер в блокадном Ленинграде 297, 300, 305
- Жидков Герман Васильевич** (1903–1953), искусствовед, специалист по изучению древнерусской и византийской живописи, в 1930–1950-х годах опубликовал ряд ценных работ по русскому искусству XVIII века 87, 88, 100, 121, 122, 123, 134, 150, 156, 157, 363
- Жилярди Доменико** (Дементий Иванович, 1785–1845), архитектор, с 1796 по 1832 в России, работал в Москве и Подмосковье, похоронен в Монтаньоле около Милана 313
- Жуков Алексей Александрович**, любитель русской старины, член Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины, издатель книги Н.Е. Макаренко «Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Белозерский край» (1914) 226
- Жуков Максим Георгиевич** (род. 1943), художник книги, в настоящее время живет в Нью-Йорке 7

Жуков Николай Константинович (1874–1945), гражданский архитектор, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, участник экспедиции Комиссии 1919 года 66, 174

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852), поэт и прозаик, переводчик, автор перевода «Одиссеи» Гомера (1849), академик Российской Академии наук (1841) 369

З

Забелин Иван Егорович (1820–1908), историк, один из организаторов Исторического музея в Москве, почетный член Российской Академии наук (1907) 15

Задорожный Николай Васильевич, (род. 1947) московский коллекционер 270

Залеская Зинаида Евгеньевна, урожд. Гарут (род. 1928), по специальности химик-керамист, с 1979 председатель Общества «Икона» в Париже 53, 136, 235

Заозерская Елизавета Ивановна (1894–?), историк, выпускница Ленинградского университета, специалист по истории фабрично-заводской промышленности 107

Заппе (Zappe), профессор истории искусств (Берлин), приехал в СССР в 1925 199

Засыпкин Борис Николаевич (1891–1955), архитектор-реставратор, с 1924 заведующий архитектурной секцией Централных Государственных реставрационных мастерских, в 1934 подвергался аресту, выслан в Вельск (Архангельская область) 103, 202, 316, 317

Захаров Алексей Алексеевич (1884–1937), археолог, историк Древнего мира, выпускник и профессор Московского университета, арестован в 1934, сослан в Алма-Ату, расстрелян 314

Збарский Феликс Борисович (род. 1931), художник-график, с 1972 в эмиграции (Израиль, США) 7, 263

Згура Владимир Васильевич (1903–1927), искусствовед, историк и краевед, основатель Общества по изучению русской усадьбы (1922) 122

Зеленин Дмитрий Константинович (1878–1954), этнограф, член-корр. Российской Академии наук (1925) 129

Зильберштейн Илья Самойлович (1905–1988), искусствовед, литературовед, организатор серии «Литературное наследство» (издается с 1931), коллекционер, инициатор создания Музея частных коллекций в Москве 235

Золотарев Давид Алексеевич (1885–1935), этнограф, в 1920-е годы заведующий Этнографическим отделением Русского музея, профессор антропологии и музееведения Центрального Географического музея в Ленинграде, в 1930 арестован по «делу краеведов», в 1933 вторично арестован, выслан в Сибирь, где и умер 352

Зонова Зинаида Тихоновна (1901–1966), сотрудница Третьяковской галереи, принимала участие в реэкспозиции произведений древнерусской живописи и искусства XVIII века 135

Зоя (1042), императрица из династии македонских императоров 336

Зубалов Лев Константинович (1853–1914), московский банкир, нефтепромышленник, коллекционер 236, 247, 252, 266

Зубов Валентин Платонович (1884–1969), граф, основатель Института истории искусств в Петербурге (1912) и его первый директор (1912–1925), умер в эмиграции 30, 32, 106, 108, 124

Зубов Василий Павлович (1899–1968), историк искусства и культуры, специалист по архитектуре Античного мира, переводчик архитектурных трактатов 361

Зубовы 177

И

Иван IV Грозный 102

Иваненко Борис, автор «Указателя руководящих материалов в области музейного дела и охраны памятников» (1929) 94

Иванов Александр Андреевич (1806–1858), художник, автор картины «Явление Христа народу» (1837–1857) 259, 367, 368, 369, 374

Иванов Владимир Николаевич (1905–1991), музейный деятель, специалист по деревянной архитектуре и охране памятников 332

Иванова Ирина Александровна (1924–2005), искусствовед, с 1953 сотрудница Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева 133, 372

Иванчин-Писарев Николай Дмитриевич (1794–1849), писатель, поэт, археолог 44, 237

Израсцов А.И. († 1920), реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России 62

Иларионов В., см. **Георгиевский В.Т.**

Ильин Алексей Алексеевич (1858–1942), нумизмат, член-корр. Российской Академии наук (1928), старший научный сотрудник Отдела нумизматики Эрмитажа, погиб в блокаду 312

Ильин Михаил Андреевич (1903–1981), историк искусства, специалист по архитектуре и декоративно-прикладному искусству, профессор Московского университета (1947–1978) 321

Иоасаф, епископ Ростовский (Оболенский Иван Никитич, † 1513), на ростовской кафедре в 1481–1489, с 1489 по 1513 на покое в Ферапонтовом монастыре, вероятный заказчик каменного собора и росписей Дионисия в Ферапонтове 32, 33

Иордан Федор Иванович (1800–1883), художник, гравер и рисовальщик, ректор Академии художеств по отделению живописи и ваяния (1871), автор «Записок» 368

Иосиф (Петровых), епископ Угличский, с 1920 архиепископ Ростовский, викарий Ярославской епархии, церковный историк 54

Ипатий (Малютини Игнатий Андреевич), бывший монах Троице-Сергиевой лавры, в 1918–1928 музейный сторож 193

Исаак Комнин, византийский император (1057–1061) 337

Истомин Назарий, см. **Савин Н.И.**

Йонас (Jonas) Ханс (1903–?), генеральный секретарь Общества «Восточная Европа» в Германии, редактор журнала, издававшегося этим Обществом («Ost-Europa»), доктор философии и истории религий, в 1933 эмигрировал в Англию, в 1935 в Палестину, профессор университетов в Монреале, Оттаве и Нью-Йорке 135, 160, 213, 316

К

Каверзнев И.П., историк архитектуры 317

Каждан Александр Петрович (1922–1997), историк-византист, в 1978 эмигрировал в США 360

Каждан Татьяна Павловна (род. 1918), искусствовед 56, 135, 213, 308, 326

Казаков Матвей Федорович (1738–1812), архитектор, глава московской архитектурной школы 313

Каликин Федор Антонович (1876–1971), иконописец, реставратор, фотограф, собиратель русской церковной старины, коллекционер, в 1931–1945 сотрудник Эрмитажа 174, 269

Калинин Николай Иванович (род. 1937), художник, книжный дизайнер 368

Калинина Елена Васильевна (1883–1942), художник, архитектор, искусствовед, детская писательница, ученица Д.В. Айналова, работала в Институте истории искусств в Ленинграде, специализировалась по технике древнерусского шитья, с 1926 по 1942 работала в Публичной библиотеке, умерла в блокаду 124, 198

Калитинский Александр Петрович (1880–1946), археолог, историк искусства, с 1920 в эмиграции, один из основателей Семинария имени Н.П. Кондакова в Праге, умер в Париже 143

Кальфа Мария Васильевна (1890–1964), историк, археолог, библиограф, художник, в 1925 и 1927 копировала фрески Ферапонтова монастыря, с 1925 по 1956 библиограф Публичной библиотеки в Ленинграде 199

Каменский Юрий Аркадьевич (род. 1941), журналист, правнук о. Исаака Носова 8

Камерон Чарльз (1730-е – 1812), архитектор, с 1779 работал в России (Царское Село, Павловск) 313, 369

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), художник-авангардист, с 1907 по 1914 и с 1921 жил за границей, умер в Германии 269

Каптерев Павел Николаевич (1889–1955), в 1918–1919 член Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, в 1933 репрессирован, после освобождения работал в Ивановском педагогическом институте 183, 184

Капустин Михаил Яковлевич (1847–1920), врач, общественный деятель, депутат Государственной Думы 2-го и 3-го созывов, один из лидеров «Союза 17 октября», профессор 300

Капцов Б., художник-оформитель, около 1950 работал по заказам издательства «Искусство» 257

Карабинов Иван Алексеевич (1878–1937), выпускник С.-Петербургской Духовной академии, окончил также Археологический институт, магистр богословия, заместитель Н.В. Покровского по кафедре церковной археологии и литургики, в 1920-х годах состоял сотрудником Разряда русской живописи ГАИМК 53

Карамзин Николай Михайлович (1766–1826), историк и писатель 369

Каргер Михаил Константинович (1903–1976), археолог, историк искусства, профессор Ленинградского университета 108, 321

Карелин Андрей Осипович (1837–1906), нижегородский фотограф, мастер художественной фотографии 26

Карпов Павел Иванович, психолог, в 1920-х сотрудник Исторического музея в Москве 147

Карпова Юлия Степановна, реставратор древнерусского шитья, окончила Строгановское художественно-промышленное училище, сотрудница Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 98, 102, 103, 134, 193, 199, 317

Карсавин Лев Платонович (1882–1952), религиозный философ, историк-медиевист, в 1922 выслан за границу, в 1946 в Вильнюсе арестован, умер в лагере «Абезь» (Воркута) 361, 367

Карский Евфимий Федорович (1860–1931), филолог-славист, палеограф, академик Российской Академии наук (1916) 129, 175, 235

Качалова Ирина Яковлевна, (род. 1937) искусствовед, сотрудница Музеев Московского Кремля 173

Кваренги Джакомо (1744–1817), итальянский архитектор и рисовальщик, с 1780 работал в России 313

Квашонкин Василий Алексеевич (1885–1941), коренной новгородец, в дореволюционное время антиквар, с 1918 сотрудник новгородского Губернского музея по экспертизе и охране памятников искусства и старины 124, 125

Кевалик (Кускемаа) Юрий, искусствовед, составитель каталога икон из частного собрания Н.И. Кормашова 276

Келлер Алексей Павлович (1888–1970), художник, ученик А.Н. Бенуа, в 1918–1933 сотрудник Эрмитажа, в 1918–1919 в Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, в 1920–1929 эксперт Музейного фонда в Ленинграде, с 1933 по 1943 находился в тюрьмах и лагерях, умер в Тбилиси 71

Кеменов Владимир Семенович (1908–1988), вице-президент Академии художеств СССР, автор двух монументальных книг о В.И. Сурикове, член редколлегии академической «Истории русского искусства» 210

- Кемпфер (Kämpfer) Франк**, историк-славист 8
- Кившенко Алексей Данилович** (1851–1895), живописец и рисовальщик, участник экспедиции Н.П. Кондакова в Сирию и Палестину (1891–1892) 292
- Кипренский Орест Адамович** (1782–1836), живописец и рисовальщик, мастер портретного искусства 368
- Кириков Василий Осипович** (1900–1978), художник-реставратор, с 1918 по 1934 в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 62, 68, 71, 93, 95, 96, 97, 99, 103, 112, 114, 116, 133, 146, 256, 266, 273
- Кирилл Белозерский** (1337–1427), основатель одноименного монастыря в конце XIV века, преподобный 12, 64, 159, 161, 162, 171
- Кириллов Аверкий**, царский дьяк, строитель каменных палат на Берсеневской набережной (1657), где с 1924 года помещались ЦГРМ 89, 92, 133, 190
- Кирпичников Александр Иванович** (1845–1903), филолог, литературовед, член-корр. Российской Академии наук (1894) 11, 241
- Киселевская Софья Павловна**, сотрудница Русского музея, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Кишилов Николай Николаевич** (1934–1973), художник-реставратор, искусствовед, умер в эмиграции (Париж) 266, 275
- Клейн Владимир Карлович** (1883–1935), археолог, историк искусства, специалист по истории художественного текстиля, в 1922–1929 заведующий Отделом тканей в московском Историческом музее, репрессирован, скончался в тюрьме 104, 199, 240
- Клейн В.Ф.**, в 1920-х реставратор Русского музея по металлу и ювелирному делу 104
- Климанов Лев Григорьевич** (род. 1940), историк 175, 235
- Климов Григорий Евгеньевич** (род. 1940), инженер-энергетик, искусствовед, коллекционер 213
- Клыков Иван Николаевич**, художник-реставратор, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 62
- Клыков Николай Николаевич** (1892 – после 1969), художник-реставратор, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 62, 71
- Кнатц Екатерина Эммануиловна**, художница-копиист (из мастерской Л.А. Дурново), специалист по древнерусскому шитью, член Исторического общества при Петербургском университете, действительный член Института истории искусств в Петрограде-Ленинграде, принимала участие в изданном институтом сборнике «Изобразительное искусство» (1927) 124
- Кнебель Иосиф Николаевич** (1854–1926), московский издатель и книготорговец, инициатор издания «Истории русского искусства» Игоря Грабаря 311, 313
- Князев Иван Иванович** (1896–?), архитектор-реставратор и музейный работник, с 1920 сотрудник Ярославского филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских 103
- Коваленская Наталья Николаевна** (1892–1969), искусствовед, музейный работник, специалист по искусству XVIII века 135
- Кожин Николай Александрович** (1893–1983), историк искусства и архитектуры, заместитель директора Центральных Государственных реставрационных мастерских по научной части 200, 317
- Кожина Ю.А.**, см. **Лебедева Ю.А.**
- Козловский**, участник летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Козловский Михаил Иванович** (1753–1802), скульптор и рисовальщик, представитель классицизма 369
- Колесников Иван Филиппович** (1872–1952), палеограф, специалист по вспомогательным историческим дисциплинам 19, 240
- Комаровская Антонина Владимировна** (1916–2002), графиня, дочь художника В.А. Комаровского 212
- Комаровские** 177, 185
- Комаровский Василий Алексеевич** (1880–1914), поэт, художник, брат Владимира Алексеевича Комаровского 212
- Комаровский Владимир Алексеевич** (1883–1937), художник и иконописец, с 1923 по 1925 художник Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, в 1925–1928 сослан на Урал, в 1930-х годах неоднократно подвергался арестам, расстрелян 31, 178, 179, 185, 212
- Комнины**, династия византийских императоров (с 1081 по 1185) 337
- Комовская Елена Федоровна**, в 1926–1933 сотрудница Центральных Государственных реставрационных мастерских, секретарь Архитектурной секции 99
- Конашевич Владимир Михайлович** (1888–1963), художник-график, иллюстратор, долгое время жил в Павловске 369
- Кондаков Никодим Павлович** (1844–1925), историк искусства, византист, академик Российской Академии наук (1898), с 1920 в эмиграции, умер в Праге 11, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 37, 38, 39, 40, 48, 49, 52, 55, 84, 121, 136, 143, 149, 156, 157, 165, 171, 172, 223, 235, 241, 252, 259, 274, 291–306, 310, 328, 330, 334, 338
- Кондаков Сергей Никодимович** (1878–1940), историк искусства, библиограф, старший приемный сын Н.П. Кондакова, уехал в эмиграцию в 1921 (София, Прага, Париж) 300, 305

- Коненков Самуил Федорович** (1918–2002), художник-реставратор темперной живописи, постоянный участник эрмитажных экспедиций по Русскому Северу 269
- Коненков Сергей Тимофеевич** (1874–1971), скульптор 171
- Кони Анатолий Федорович** (1844–1927), юрист, писатель, общественный деятель 32
- Конкордин Анатолий Иванович** (1860–1920), новгородский краевед, церковный и музейный деятель, с 1913 по 1920 председатель Новгородского церковно-археологического общества 36, 37
- Коноплев Александр Борисович** (род. 1943), художник-график, преподаватель искусства книги и книжного оформления, профессор Полиграфического института 7, 352
- Константин IX Мономах**, византийский император (1042–1055) 336
- Конуэй (Conway) Мартин**, английский путешественник, коллекционер, член парламента, в 1924 посетил СССР, в 1929–1930 куратор выставки русских икон в Лондоне 114, 115, 135, 160
- Константин Константинович (Романов)**, великий князь (1858–1915), поэт и переводчик, председатель Русского Археологического общества и других Обществ и Комитетов, в 1889–1915 президент Российской Академии наук 31, 292, 294
- Корзухина Галина Федоровна** (1906–1974), археолог, аспирантка Гос. Академии истории материальной культуры (1927–1930), историк древнерусского декоративно-прикладного искусства, автор книги «Русские клады X–XIII веков» (1954) 107
- Корин Павел Дмитриевич** (1892–1967), художник-реставратор, коллекционер 234, 237, 252, 253, 258, 259, 260, 266, 273
- Корина Прасковья Тихоновна** (1900–1992), реставратор, жена П.Д. Корина 252
- Кормашов Николай Иванович** (1929–?), реставратор, художник, коллекционер 268, 269, 270, 276
- Корнилов Петр Евгеньевич** (1896–1981), историк искусства, долгое время жил в Казани, с 1932 по 1954 заведующий Отделом графики в Русском музее, с 1954 в научно-исследовательском музее Академии художеств 79, 213
- Корнилов Кирил Владимировна** (1917–1973), искусствовед, многолетний преподаватель истории искусства в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской Академии художеств (Ленинград) 264
- Коротков Константин Николаевич**, студент Высших художественно-технических мастерских, технолог, специализировался по технологии исполнения древней фресковой живописи, профессор Белорусского отделения Всесоюзного научного инженерно-технического общества лесной промышленности и лесного хозяйства 258
- Костаки Георгий Дионисиевич** (1913–1990), коллекционер русского авангарда, мемуарист 260, 265, 269, 275, 276
- Косточкин Владимир Владимирович** (1920–1992), историк архитектуры, доктор исторических наук, специализировался на изучении оборонного зодчества Древней Руси 321
- Котковаара (Kotkovaaga) Кари-Хенрик** (род. 1954), финский исследователь русской иконописи Нового времени, автор монографии «Progeny of the Icon» (1999) 53
- Косцова Александра Семеновна** (род. 1920), с 1949 в Отделе истории русской культуры Эрмитажа, специалист по древнерусскому изобразительному искусству, организатор экспедиционной работы отдела в 1950–1970-е годы 172, 269, 276
- Котов Григорий Иванович** (1859–1942), архитектор, с 1905 профессор Академии художеств 300, 301
- Кочетков Игорь Александрович** (род. 1935), искусствовед, специалист по древнерусской живописи, автор-составитель «Словаря русских иконописцев XI–XVII веков» (2003) 172, 269, 270
- Крайнев Дмитрий Константинович** (1872–1949), художник и фотограф, учился и преподавал в Одесской рисовальной школе, участник экспедиции Н.П. Кондакова в Македонию (1900) 294
- Крачковский Игнатий Юлианович** (1883–1951), академик, востоковед, автор книги «Над арабскими рукописями» (1945, 2-е издание 1946) 312
- Крашенинников Н.Н.**, реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России 70
- Крестинский Николай Николаевич** (1883–1938), политический деятель, с 1921 по 1930 полпред СССР в Германии, с 1930 заместитель наркома иностранных дел, репрессирован, расстрелян 316
- Крушинников Н.Н.**, коллекционер и торговец старинными вещами 261
- Крылов Иван Андреевич** (1769–1844), писатель, баснописец, издатель 369
- Кудрявцев Александр Иванович** (1873–1942), живописец, копиист 74, 119
- Кудрявцев Михаил Петрович** (1938–1993), архитектор, коллекционер 266, 269, 275
- Кузнецов Павел Варфоломеевич** (1878–1968), художник, живописец, график и монументалист 367, 369, 374
- Кузьмин Евгений Михайлович** (1871–?), украинский историк искусства, один из авторов «Истории русского искусства» Игоря Грабаря 42, 275
- Кузьмин Николай Васильевич** (1890–1987), художник-график, коллекционер 176, 260, 261, 268, 276
- Купреянов Николай Николаевич** (1894–1933), художник книги, выдающийся мастер станковой графики 57
- Курилко Михаил Иванович** (1880–1969), театральный художник, живописец и график, коллекционер 260

Кусевицкий Сергей Алексеевич (1874–1951), дирижер, член Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины (1912–1916), возглавлял Гос. симфонический оркестр в Петрограде (1917–1920), с 1920 жил за границей, умер в Бостоне 32

Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927), художник, живописец и график, портретист 139, 258

Кызласова Ирина Леонидовна (род. 1951), искусствовед, с 1979 года в Историческом музее, специалист по истории науки 53, 133, 135, 158, 160, 162, 172, 274, 275, 305, 306, 325

Л

Лавров Петр Алексеевич (1856–1929), историк-славяновед, специалист по южнославянской палеографии, участник экспедиции Н.П. Кондакова в Македонию (1900), академик Российской Академии наук (1923) 294

Лаговский Михаил Сергеевич (1898 – после 1981), с 1926 научный сотрудник Централных Государственных реставрационных мастерских, в 1931 арестован, выслан в Котлас, затем в Сольвычегодск, возвращен в 1934, во время войны попал в плен, остался на Западе, жил и работал переводчиком в Лондоне 8, 99, 103, 115, 135, 144, 162, 192, 317

Ладыженский Геннадий Александрович (1853–1916), художник, организатор Рисовальной школы в Одессе, автор двух портретов Н.П. Кондакова (1888 и 1912) 303

Лазарев Виктор Никитич (1897–1976), автор «Истории византийской живописи», специалист по византийской, итальянской и западноевропейской живописи, профессор Московского университета, член-корр. Российской Академии наук (1944) 45, 46, 122, 127, 134, 136, 149, 156, 157, 175, 214, 236, 254, 255, 257, 262, 265, 275, 303, 315, 320, 321, 326, 327–360, 361, 363, 367, 372, 374

Лазурский Вадим Владимирович (1909–1994), художник книги и шрифта, автор именной гарнитуры (1984) 7, 374

Ланговой Алексей Петрович (1857–1939), врач, гласный Московской Городской Думы, член Совета Третьяковской галереи, коллекционер 322

Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946), художник-график, живописец 7, 32, 33, 310, 322

Латышев Василий Васильевич (1855–1921), филолог, историк, эпиграфист, академик Российской Академии наук (1883), создатель «Известий имп. Археологической комиссии» (1900) 312

Лаурина Вера Константиновна (1917–1988), искусствовед, специалист по древнерусскому искусству, заведующая Отделом древнерусского искусства в Русском музее (1962–1980) 176, 235, 274, 275

Лебедева Сарра Дмитриевна (1892–1967), скульптор 369

Лебедева (Кожина) Юлия Андреевна (1893–1962), искусствовед, с 1944 по 1948 ученый секретарь Загорского историко-художественного и архитектурного музея, с 1948 по 1962 заведующая Отделом древнерусского искусства в Русском музее, автор двух книг об Андрее Рублеве (1959, 1962) 124, 264, 367

Левинсон Николай Рудольфович (1888–1966), музеевед, историк искусства, специалист по русскому декоративно-прикладному искусству, многолетний сотрудник Исторического музея в Москве 87, 154

Левицкая В.И., автор приложения «О палитре Михайловских мозаек» к книге В.Н. Лазарева «Михайловские мозаики» 339

Левицкий Дмитрий Григорьевич (около 1735–1822), живописец, мастер парадного портрета 122, 318

Лелекова Ольга Владимировна (род. 1932), художник-реставратор, искусствовед, организатор реставрационных работ в Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом монастырях-музеях 8, 53, 86, 136, 231, 235, 236, 266, 272

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924), политический деятель, публицист, основатель РСФСР и СССР 183, 309

Леняшин Владимир Алексеевич (род. 1940), искусствовед, в 1985–1988 директор Русского музея, исследователь творчества В.А. Серова 211

Леонов Алексей Иванович (1898–1979), искусствовед, автор книжки о Симоне Ушакове (1945), в послевоенное время главный редактор издательства «Искусство», редактор первого издания «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарева (1947), «Русского декоративного искусства» в трех томах (1962–1965) 254

Лесков Николай Семенович (1851–1895), писатель, публицист, общественный деятель 297

Лесючевская Елена, жена В.И. Лесючевского, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107

Лесючевский Владимир Иванович (1898–1942), искусствовед, художник, этнограф, многолетний сотрудник Русского музея, погиб в блокаду 107

Лещинская Лидия Николаевна, из аппарата Наркомата просвещения СССР, в 1930–1932 временный директор Централных Государственных реставрационных мастерских 208

Либерман Макс (1847–1935), немецкий художник 316

Ливанов Александр, московский коллекционер 270

Лидак Ян Геневич, в 1932–1934 директор Централных Государственных реставрационных мастерских 112, 208, 214, 317

Линно Лидия Ивановна (1893–1962), художница, училась на монументальном отделении Высших художественно-технических мастерских, копировала древние фрески, в 1924 совместно с Г.А. Андреевым обнаружила красящие свойства цветных глин и галек в Ферапонтове 95, 259

Липницкий Александр Давыдович (род. 1952), искусствовед, музыкант, коллекционер 270

Липскеров Константин Абрамович (1889–1954), поэт, живописец, переводчик 144, 316

Липшиц Елена Эммануиловна (1901–1990), историк-византист 343, 360

Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906–1999), выдающийся ученый и общественный деятель, литературовед, академик Российской Академии наук (1970), в 1988–1991 председатель Советского Фонда Культуры 184, 255, 265, 275

Лихачев Николай Петрович (1862–1936), выдающийся ученый и коллекционер, академик Российской Академии наук (1925) 11, 13, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 37, 38, 52, 54, 68, 81, 161, 170, 175, 176, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 235, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 252, 255, 256, 273, 274, 275, 299, 312, 356

Ло Гатто (Lo Gatto) Этторе (1890–1983), итальянский литературовед-славист, автор монументального исследования «Итальянские художники и архитекторы в России» (в четырех томах, 1990–1991), автор воспоминаний «Мои встречи с Россией» (1976, русское издание 1992) 319, 323

Лобанов Андрей Андреевич, ленинградский коллекционер, автор «Записок коллекционера» (2001) 276

Лобус Степан Георгиевич (первая треть XX века), сотрудник Русского музея 39

Логвиненко Владимир Алексеевич (род. 1966), предприниматель и коллекционер 270

Логинова Алина Сергеевна (род. 1934), искусствовед, организатор выставки икон из частных собраний в Москве (1974) 275, 276

Лопухин Виктор Александрович, новгородский губернатор в 1911–1912, вологодский губернатор в 1913–1915 32

Лосев Алексей Федорович (1893–1988), филолог-классик, философ, автор монументальной «Истории античной эстетики» в восьми томах (1963–1994) 361

Лукомский Георгий Крескентьевич (Лукашка, 1884–1952), художник-график, музейный деятель, с 1919 директор Киевского музея западного и восточного искусства, с 1920 в эмиграции, автор многочисленных путеводителей по старым русским и западноевропейским городам 176, 236

Лукьянов Сергей Сергеевич (1889–не ранее 1921), филолог-классик, действительный член Российской Академии истории материальной культуры 312

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), государственный деятель, в 1917–1929 нарком просвещения РСФСР 59, 93, 99, 108, 114, 116, 135

Люмьер Луи-Жан (1864–1948), французский изобретатель в области фотографии и кинематографии 26

Лядов Александр Владимирович († около 1930), фотограф графа А.А. Бобринского, с 1918 фотограф Комис-

сии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 62, 70, 71, 141, 174, 316

М

Маврина Татьяна Алексеевна (1902–1996), живописец, акварелист, художник книги, коллекционер 176, 260, 261, 257, 268, 275, 276

Магидс Виктор Ефимович (1927–1995), инженер, коллекционер, организатор выставки русских икон на Майорке (1994) 260, 270

Макаренко Николай Емельянович (1877–1938), археолог, искусствовед, в 1902–1919 помощник заведующего Античным отделом Эрмитажа, с 1919 в Киеве, в 1920–1924 директор Археологического музея в Киеве, в 1934 репрессирован, 4 января 1938 расстрелян 55, 176, 226, 236

Макарий (Мирослобод Николай Кириллович, 1817–1894), церковный историк, автор «Археологического описания церковных древностей в Новгороде и его окрестностях» в двух томах (1860), умер в сане архиепископа Донского и Новочеркасского 12

Македонская династия, византийские императоры с 866 по 1078 345, 346

Маковский Сергей Константинович (1877–1962), поэт, художественный критик, мемуарист, редактор журналов «Аполлон» и «Русская икона», с 1920 в эмиграции, умер в Париже 40, 145, 158, 275

Максим, митрополит Киевский (1283–1305), в 1299 перенес кафедру из Киева во Владимир 219

Максимилиан (Марченко Михаил Григорьевич), бывший монах Троице-Сергиевой лавры, в советское время музейный сторож, репрессирован в 1928 193

Максимов Петр Николаевич (1903–1972), доктор архитектуры, главный редактор периодического издания «Архитектурное наследство», автор книги «Творческие методы древнерусских зодчих» (1976) 321

Малевиц Казимир Северинович (1878–1935), выдающийся художник-авангардист, основоположник супрематизма, автор «Черного квадрата» 269

Малицкий Георгий Леонидович (1886–1953), историк литературы и искусства, в 1912–1916 помощник хранителя Исторического музея в Москве, с 1918 заведующий Отделом музееведения в этом музее 125

Малицкий Николай Владимирович (1881–1938), византист, историк русского и византийского искусства, в 1920-х годах сотрудник Отдела древнерусского искусства в Русском музее, арестован в 1933, сослан в Вологду, умер в лагере 108, 301

Малкин Михаил Георгиевич (род. 1940), реставратор, искусствовед, сотрудник Русского музея 8

Малков Юрий Григорьевич (род. 1941), искусствовед, специалист по древнерусской живописи, поэт, церковный историк, агиограф, публицист 136, 214 236

- Малофеев Юрий Алексеевич** (род. 1940), московский коллекционер 280
- Мальмберг Владимир Константинович** (1860–1921), историк искусства, профессор Московского университета, директор Музея изящных искусств в Москве (1913–1921) 312, 362
- Малютин Сергей Васильевич** (1859–1937), художник-живописец, график, иллюстратор, декоратор 303
- Мамонтова Елизавета Григорьевна** (1847–1908), жена С.И. Мамонтова, коллекционер предметов крестьянского искусства и быта, организатор кустарной столярной мастерской в Абрамцево 223
- Мамуровский Владимир Антонович** (1890–1974), в 1918–1920 сотрудник Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, ответственный за сохранность памятников искусства и культуры в бывших усадьбах и дворцах 317
- Мансуров Сергей Павлович** (1890–1929), в 1918–1921 сотрудник Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, с 1926 священник Дубровского женского монастыря около Вереи, похоронен в Верее 182, 184, 186, 213
- Мансурова Мария Федоровна**, урожд. Самарина (1883–1976), жена С.П. Мансурова, чертежница, вышивальщица, неоднократно арестовывалась, умерла в Москве, похоронена в Верее 186
- Мараева Анна Васильевна** (1845–1928), владелица ситценабивной фабрики в Серпухове, коллекционер, собирала западноевропейское, древнерусское и русское искусство, ее коллекции послужили основой созданного в 1918 Серпуховского историко-художественного музея 17, 259, 266
- Мараева Анна Мефодьевна** (1876–1965), дочь А.В. и М.В. Мараевых, наследница их имущества 252, 259, 266
- Мария Федоровна**, урожд. Мария-София-Фредерика-Дагмара Датская (1847–1928), императрица, в браке с императором Александром III, в 1919 эмигрировала в Данию 177
- Марке Альбер** (1875–1947), французский художник-пейзажист 374
- Маркевич Борис Анисимович** (1925–2002), художник книги и станковой графики 368, 370
- Маркин Юрий Александрович**, художник, работал по заказам издательства «Искусство» 7
- Марков Алексей Константинович** (1858–1920), хранитель Отделения нумизматики Эрмитажа 312
- Марковников Николай Владимирович** (1869–1941), архитектор-художник, окончил Академию художеств по указанной специальности 66
- Март Николай Яковлевич** (1864/1865–1934), филолог, языковед, археолог и этнограф, академик Российской Академии наук (1909) 292, 312
- Марти Юлий Юльевич** (1874–?), директор Керченского историко-археологического музея, археолог-эпиграфист 148
- Мартос Иван Петрович** (1754–1835), скульптор, автор памятника Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве (1804–1818) 369
- Масарик Томаш** (1850–1937), президент Чехословакии в 1918–1935, инициатор помощи русским беженцам в годы революции и Гражданской войны 121, 274, 302
- Матвеев Александр Терентьевич** (1878–1960), скульптор, член объединений «Мир искусства» и «Голубая роза» 369
- Матвеева Анна Борисовна** (род. 1927), искусствовед, коллекционер 265, 266, 269, 270
- Матвиевский Сергей Константинович**, гимназический учитель, художник, в 1920-е годы сотрудник Новгородского Губернского музея 124, 125
- Матисс Анри** (1869–1954), французский художник 374
- Мацулевич Леонид Антонович** (1886–1959), историк искусства, опубликовал фрески Успенской церкви на Волотовом поле (1912), издал монументальный труд о византийском серебре в Эрмитаже (1929) 24, 25, 28, 34, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 54, 55, 74, 104, 106, 156, 175, 236, 250, 274, 331
- Машков Иван Павлович** (1867–1945), архитектор и реставратор, председатель Комиссии по изучению и сохранению памятников истории и архитектуры Московского Археологического общества (1895–1923) 218
- Машковцев Николай Георгиевич** (1887–1962), историк искусства, художественный критик, музейный работник 76, 87, 111, 125
- Медведев Игорь Павлович** (род. 1935), историк-византист, член-корр. Российской Академии наук (1997), издатель материалов из архивов русских византистов XIX–XX веков в трех томах (1995, 1999 и 2004) 235
- Медведева Екатерина Сергеевна**, автор диссертации по иконографии Покрова Богородицы 135
- Меденица Владимир**, белградский издатель, инициатор перевода «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарева на сербско-хорватский язык (2004) 358
- Мейендорфы** 177
- Мелания**, монахиня (Мария Палеологина, XIII век), дочь императора Михаила VIII Палеолога 337
- Мещанинов Иван Иванович** (1883–1967), языковед, специалист по мертвым языкам Кавказа, археолог, академик Российской Академии наук (1932) 312
- Мещерина Валентина Михайловна** (1892–1959), жена И.Э. Грабаря, адресат его писем 322
- Милле (Millet) Габриэль** (1867–1953), французский историк искусства, принимал участие в экспедиции Н.П. Кондакова на Афон (1898), автор монументального исследования «Recherches sur l'iconographie dans l'Évangile» (1916) 292, 323, 328, 330, 351
- Миллер Александр Александрович** (1875–1935), археолог, этнограф, музейный деятель, с 1918 член Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, в 1918–1921 директор Русского музея, репрессирован в 1933, умер в лагере 312

- Милюков Павел Николаевич** (1859–1943), историк, публицист, общественный деятель, участник экспедиции Н.П. Кондакова в Македонию (1900), с 1920 в эмиграции, постоянно жил в Париже 294
- Миннс (Minns) Эллис** (1873–1953), английский историк и археолог, профессор Кембриджского университета, переводчик 114, 135, 213, 323
- Митов Борис** (1891–1963), болгарский художник, автор портрета Н.П. Кондакова (1920) 303
- Митрохин Дмитрий Исидорович** (1883–1973), художник-график, член объединения «Мир искусства» 7, 368, 369, 374
- Михаил IV**, византийский император из Македонской династии (1034–1041) 336
- Михаил Александрович**, великий князь (1878–1918), убит около Перми 178
- Михаил Федорович** (1596–1645), первый русский царь из династии Романовых в 1613–1645 годах 35, 42
- Михайлов А.П.**, с 1918 реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России 62
- Михайлов Владимир Павлович**, реставратор Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, принимал участие в работах московской реставрационной мастерской в Новгороде и Владимире (1918–1919) 71
- Михайлов И. М.**, экспонент выставки икон на Всероссийском съезде художников в Петербурге (зима 1911–1912) 246
- Михайловский Борис Васильевич** (1899–1965), литературовед, один из авторов «Очерков истории древнерусской монументальной живописи» (1941) 121, 128, 129, 136, 342
- Мишуков Федор Яковлевич** (1881–1966), московский ювелир, владелец собственного предприятия, в 1918–1935 хранитель Оружейной палаты Московского Кремля, в 1935–1939 реставратор Исторического музея 39, 184
- Мнев Евгений Николаевич** (род. 1923), контр-адмирал, доктор технических наук, внук Е.И. Силина 8
- Мнева Надежда Евгеньевна** (1902–1968), искусствовед, один из авторов двухтомного каталога икон Третьяковской галереи (1963) 53, 87, 174, 175, 207, 220, 236, 265, 266, 275, 321
- Модоров Федор Андреевич** (1890–1967), художник-реставратор, позже ректор Художественного института имени В.И. Сурикова 62, 70
- Мозалевский Иван Иванович** (1890–1975), художник-график, книжный оформитель, с 1917 по 1947 жил за границей 127
- Моисеев Сергей Валентинович** (род. 1964), историк, архивист, заместитель директора Новгородского областного исторического архива 54
- Моисеева Тамара Васильевна** (1927–2004), искусствовед, редактор издательства «Искусство» 352
- Мокрецова Инна Павловна** (род. 1935), искусствовед, специалист по французской миниатюре 272
- Моле (Molé) Воислав** (1886 – после 1966), словенский историк искусства, художественный критик, в 1925–1960 профессор Ягеллонского университета в Кракове, автор нескольких работ о византийском и древнерусском искусстве 335
- Молок Юрий Александрович** (1929–2000), искусствовед, редактор издательства «Искусство», автор книги о В.М. Конашевиче (1969), составитель книги о Владимире Фаворском (1967), «Слова о полку Игореве в гравюрах В.А. Фаворского» (1987), ответственный редактор многих изданий М.В. Алпатова, в том числе его «Этюдов о русском искусстве» (1967) 368
- Момот Вячеслав Михайлович** (род. 1943), реставратор, коллекционер 269, 270
- Моргунов Николай Сергеевич**, искусствовед, музейный работник, автор нескольких книг о русских художниках XIX–XX веков 88
- Морозов Алексей Викулович** (1857–1934), из московской старообрядческой семьи, коллекционер фарфора, гравированных портретов и икон 17, 51, 81, 161, 171, 175, 176, 218, 228, 230, 236, 249, 250, 255, 266, 273
- Морозов Иван Абрамович** (1871–1921), фабрикант, коллекционер, меценат, с 1917 в эмиграции 246
- Музическу (Musicescu) Мария-Анна** († 1978), румынский историк искусства 339, 360
- Муравьев Андрей Николаевич** (1806–1874), писатель, автор описаний путешествий по святым местам Православного Востока и России 53
- Муравьев Михаил Валерьянович** (1867– после 1927), в 1908–1914 председатель Новгородского Общества любителей древности, владелец родовой дворянской усадьбы «Малые Теребоки», в 1911 один из организаторов выставки новгородских церковных древностей, приуроченной к открытию XV Археологического съезда, автор путеводителя «Новгород Великий» (1927) 82
- Муратов Павел Павлович** (1881–1950), искусствовед, писатель, публицист, военный историк, автор первой научной монографии о древнерусской живописи в «Истории русского искусства» Игоря Грабаря (1914) и «Образов Италии» в трех томах (1924), с 1922 в эмиграции, умер в Ирландии 7, 23, 28, 29, 38, 40, 41, 42, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 86, 87, 93, 100, 101, 121, 123, 127, 130, 131, 132, 136, 140, 145, 146, 156, 157, 158, 174, 175, 223, 231, 234, 235, 239, 240, 247, 249, 252, 256, 258, 274, 275, 310, 313, 351, 360, 361, 362
- Муратова Елена Павловна** (1885– ?), в начале 1920-х годов работала в Историческом музее в Москве, участник экспедиций Н.Н. Померанцева на Русский Север 77, 150, 159
- Муратова Ксения Михайловна** (род. 1940), искусствовед, живет в Париже, профессор Сорбонны 8

Мурьянов Михаил Федорович (1928–1995), историк и филолог, в области интересов которого была и художественная культура домонгольской Руси, в частности живопись Нередицы 45

Мусин-Пушкин Алексей Александрович (или Алексеевич), граф, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 246

Мутер (Muther) Рихард (1860–1909), автор известной «Истории живописи» в пяти томах (1900–1902) 361

Мухановы 177

Мухина Вера Игнатьевна (1889–1953), скульптор, автор композиции «Рабочий и колхозница» для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1935–1937) 368

Мясников Александр Леонидович (1899–1965), врач-терапевт, основатель научной школы, академик Академии медицинских наук (1948), директор Института кардиологии (1948), коллекционер 259

Мясоедов Владимир Константинович (1885–1916), историк искусства, ученик Д.В. Айналова, исследователь фресок Нередицы 44, 45, 46, 47, 49, 51, 75, 104, 156

Н

Набоков Владимир Дмитриевич (1869–1922), юрист, публицист, видный деятель партии кадетов, с 1917 управляющий делами Временного правительства, убит в Берлине 32

Нарбеков Василий Андреевич, (1862–после 1911), профессор Казанской Духовной академии, историк, доктор церковного права 158

Недович Дмитрий Саввич (1889–1947), историк античного искусства, сотрудник Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 314

Недошвин Герман Александрович (1910–1983), историк и теоретик искусства, художественный критик 254, 335, 367

Некрасов Алексей Иванович (1885–1950), искусствовед, специалист по искусству и архитектуре Древней Руси, по русскому искусству XVIII века, репрессирован в 1938, умер в ссылке в селе Венгерово Новосибирской области 121, 124, 127, 128, 129, 136, 153, 154, 200, 210, 314, 332, 362

Некрасов Константин Федорович (1873–1940), издатель, коллекционер 140, 230, 234, 239, 247, 249, 252, 258, 275

Некрасова Екатерина Алексеевна (1905–1989), искусствовед, переводчик, специалист по английскому и русскому искусству XVIII–XIX веков, профессор Московского университета 234, 260

Нерадовский Петр Иванович (1875–1962), историк искусства, музейный деятель, заведующий Художественным отделом Русского музея в 1912–1929, организатор Отдела древнерусского искусства в этом музее, репрессирован, умер в Москве 20, 32, 39, 40, 49, 54, 68, 74,

106, 111, 162, 173, 175, 176, 178, 179, 212, 227, 229, 233, 235, 236, 256, 322, 323

Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942), художник 259, 274

Нечаев Владимир Иванович (1874–?), историк, искусствовед, автор статей по древнерусскому искусству, с 1924 сотрудник Зубовского Института истории искусств в Ленинграде 30, 124

Нечаева Софья Федоровна (1927–2001), искусствовед, работала в Тульском областном музее изобразительных искусств 212

Никита, архиепископ Новгородский († 1108), управлял епархией с 1097, канонизирован в 1558 12

Никита Павловец (Ерофеев Никита, † 1677), иконописец из села Павлово Нижегородского уезда, работал в Москве 19, 218

Никифоровский Анатолий Васильевич (1875–1937), иподиакон Софийского собора в Новгороде, хранитель Церковно-археологического древлехранилища, автор первого каталога этого музея 36, 37, 53, 124, 125, 158

Никодим, архимандрит Антониево-Сийского монастыря в 1692–1721, составитель «Сийского иконописного подлинника» 18

Николаева Татьяна Васильевна (1921–1984), историк-искусствовед, археолог, музейный деятель, с 1947 сотрудник Загорского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника, в 1966 перешла в Институт археологии Академии наук СССР 50, 64, 134, 187, 213

Николай II (1868–1918), сын Александра III, российский император в 1894–1917, расстрелян в Екатеринбурге в 1918 31, 163, 177, 178, 231, 249, 291

Никольский Виктор Александрович (1876–1934), историк искусства, автор многочисленных работ о древнерусском искусстве и русской живописи XIX века 127

Никольский Леонид Дмитриевич, фотограф, специалист по технологии монументальной живописи, участник трех экспедиций на Афон 31, 295

Никольский Николай Константинович (1863–1936), историк церкви, археограф, источниковед, автор монументального исследования по истории Кирилло-Белозерского монастыря, академик (1916), директор Библиотеки Российской Академии наук (1921–1925) 312

Новиков Аркадий Иванович, московский коллекционер, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 17, 174, 266

Новиков Иван Иванович, московский коллекционер, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 17, 174, 266

Новомлинский, служитель Русского музея в 1910-х годах 39

Носов Исаак Павлович (1847–1940), старообрядческий священник, коллекционер и торговец иконами и другой церковной стариной 8, 17, 165, 166, 169, 172, 174, 218, 225, 232, 240, 244, 245, 249, 250, 252, 259

Носова Елизавета Исааковна, дочь о. Исаака Носова 165
Носова Пелагея Исааковна, в замужестве Волкова, дочь о. Исаака Носова 165

О

Оболенская Ольга Алексеевна, княгиня, с 1910 член Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины (Петербург), член Комитета по восстановлению Ферапонтова монастыря (1912) 32

Оболенский Алексей Васильевич, князь, с 1910 член Совета Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины (Петербург), председатель Комитета по восстановлению Ферапонтова монастыря (1912) 32, 33

Оболенский Сергей Васильевич, князь, с 1910 член Совета и казначей Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины (Петербург), казначей Комитета по восстановлению Ферапонтова монастыря (1912) 32

Овсянникова С.А., историк 175

Овчинников Адольф Николаевич (род. 1931), художник-реставратор, копиист, искусствовед 266, 275

Овчинников Василий Никифорович (1886–?), иконописец из Мстеры, реставратор, в 1918–1919 работал в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России 62

Овчинников Иван Васильевич, реставратор, работал в конце войны и после войны в Новгороде 256

Овчинникова Екатерина Сергеевна (1904–1987), искусствовед, в 1956–1976 заведующая Отделом древнерусской живописи Исторического музея в Москве 210, 214

Одоевский Владимир Федорович (1804–1869), князь, писатель, критик и музыкант 14

Околович Николай Андреевич (1867–1928), художник, реставратор, музейный деятель, участник экспедиции Н.П. Кондакова в Сирию и Палестину (1891–1892), с 1923 заведующий реставрационным отделом Русского музея 39, 74, 113, 292

Окунев Николай Львович (1886–1949), ученик Д.В. Айналова, изучал древнерусское и византийское искусство, в 1920 эмигрировал, профессор Пражского университета 34, 44, 47, 49, 55, 156, 300, 305

Олесницкий Аким Алексеевич (1842–1907), историк-византист, исследователь Палестины, профессор Киевской Духовной академии, участник экспедиции Н.П. Кондакова в 1891–1892 в Сирию и Палестину 292

Олсуфьев Адам Васильевич (1721–1784), граф, статс-секретарь при Екатерине II, почетный член Российской Академии художеств, коллекционер 177

Олсуфьев Александр Васильевич (1843–1907), граф, отец Ю.А. Олсуфьева, флигель-адъютант Александра III, генерал-адъютант Николая II 177

Олсуфьев Василий Дмитриевич (1796–1858), граф, в 1838–1840 московский губернатор, гофмаршал 177

Олсуфьев Дмитрий Адамович (1769–1808), граф, полковник, московский губернский предводитель дворянства 32, 213

Олсуфьев Михаил Юрьевич (1903–1984), граф, сын Ю.А. и С.В. Олсуфьевых, архитектор, умер в эмиграции 181, 207, 211, 212

Олсуфьев Юрий Александрович (1878–1938), граф, ученый и реставратор, с 1918 по 1928 работал в Сергиевском музее, в 1928–1934 в Центральном Государственных реставрационных мастерских и в 1934–1938 в Третьяковской галерее, репрессирован и расстрелян 7, 31, 32, 57, 90, 96, 101, 114, 115, 120, 133, 134, 135, 136, 177–214, 249, 256, 257, 258, 317

Олсуфьева Екатерина Львовна, урожд. Соллогуб (1847–1902), мать Ю.А. Олсуфьева 177

Олсуфьева Софья Владимировна, урожд. Глебова (1884–1943), графиня, жена Ю.А. Олсуфьева, художник и реставратор 31, 120, 178, 179, 181, 187, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 214

Олсуфьевы 178, 179, 181, 185, 186, 205, 211

Ольга Александровна (1882–1960), великая княжна, дочь Александра III, в первом браке за принцем Петром Александровичем Ольденбургским, во втором – за Н.А. Куликовским 178, 211

Ольденбург Сергей Федорович (1863–1934), востоковед, академик Российской Академии наук (1900), активный деятель в области музейного дела, организатор краеведения в 1920-х годах 78, 312

Ольман Агриппина, заведующая библиотекой Центральном Государственных реставрационных мастерских 317

Омон (Omont) Анри (1857–1940), французский палеограф-византист, хранитель греческих рукописей в Национальной библиотеке в Париже 330, 359

Орбели Иосиф Абгарович (1887–1961), востоковед, историк культуры, академик Российской Академии наук (1935), первый президент Армянской Академии наук (1943–1947), в 1934–1951 директор Эрмитажа 312

Орешников Алексей Васильевич (1855–1933), нумизмат, с 1887 по 1933 хранитель Нумизматического отдела Исторического музея в Москве 199

Орлов Станислав Петрович (1929–?), реставратор, постоянный участник эрмитажных экспедиций по сбору произведений древнерусской живописи 269

Остащенко Елена Яковлевна (род. 1941), искусствовед, специалист по древнерусскому искусству, хранитель Успенского собора Московского Кремля 343

Острогорский Георгий Александрович (1902–1976), историк-византист, автор «Истории Византийской империи» (1952) 360

Остроухов Илья Семенович (1858–1929), художник, коллекционер, общественный деятель, попечитель Третьяковской галереи 13, 17, 20, 23, 42, 43, 44, 51,

53, 54, 68, 81, 93, 111, 131, 135, 144, 161, 170, 173, 175, 176, 218, 221, 223, 225, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 266, 310, 313, 318, 322, 324

П

- Павлов Всеволод Владимирович** (1898–1972), искусствовед, египтолог, профессор Московского университета, многолетний сотрудник Гос. Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (1929–1972) 234
- Павлова Фаина Ивановна** (род. 1934), искусствовед, сотрудник Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 8
- Павлович Анатолий Николаевич** († 1941?), фотограф, в дореволюционное время работал для Общины св. Евгении и Музея этнографии (Петербург), с 1919 обосновался в Новгороде 124, 125, 201
- Павлуцкий Григорий Григорьевич** (1861–1924), искусствовед, профессор Киевского университета св. Владимира 38, 56, 147, 159, 310
- Падалицын Николай Иванович** (1893–1930), художник-ксилограф, ученик В.А. Фаворского, репрессирован и расстрелян 303
- Панселин**, легендарный греческий художник, автор руководства по живописи 31
- Пантелич Антонина**, переводчик «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарева на сербско-хорватский язык (2004) 358
- Первуша** (конец XVI – первая четверть XVII века), художник-иконописец строгановской школы, ученик Прокопия Чирина 259
- Перетц Владимир Николаевич** (1870–1935), литературовед, академик Российской Академии наук (1914) и Украинской Академии наук (1919), репрессирован в 1934, умер в Саратове 175
- Перцев Николай Васильевич** (1902–1981), художник-реставратор, с 1954 сотрудник Русского музея 103, 266, 272
- Перцов Петр Петрович** (1868–1947), художественный и литературный критик, публицист, мемуарист, автор нескольких путеводителей по музеям Москвы и Подмосковья, а также книги «Венеция» (1905) 222
- Першин Дмитрий Николаевич**, по-видимому, лицо из известной семьи Першиных из Коврова Владимирской области (собирателей древнерусской старины) 252, 259
- Першины**, семья коллекционеров в городе Коврове Владимирской области 207
- Петерс Яков Христофорович** (1886–1938), политический деятель, заместитель председателя ВЧК, председатель Ревтрибунала, расстрелян 112
- Петр**, митрополит Московский (1308–1326) 219
- Петр I Великий** (1672–1725), российский царь с 1682, император с 1721, преобразователь России 362
- Петров Анатолий Николаевич** (1906–?), искусствовед, специалист по древнерусской архитектуре XVIII – начала XIX веков, с 1945 старший научный сотрудник Государственной инспекции по охране памятников архитектуры в Ленинграде 315
- Петров Юрий Александрович** (род. 1955), историк, автор книги «Династия Рябушинских» (1997) 235
- Пивоварова Надежда Валерьевна** (род. 1964), искусствовед, сотрудница Русского музея, автор монографии о фресках Нередицы (2002) 45
- Пиотровский Борис Борисович** (1908–1990), археолог, востоковед, академик Российской Академии наук (1970) и Армянской Академии наук (1968), в 1964–1990 директор Эрмитажа 7
- Писарев С.**, автор публикации произведений древнерусского шитья в журнале «Светильник» (1913) 54
- Пискунова Лидия Сергеевна** († 1989), сотрудник Историко-бытового отдела Русского музея, позже работала в Эрмитаже 107
- Платонов Сергей Федорович** (1860–1933), историк, академик Российской Академии наук (1920), председатель Археографической комиссии (1918–1929) 175, 235
- Плеханов Николай Иванович**, с 1924 по 1933 реставратор Центральных Государственных реставрационных мастерских 99, 103
- Плотников Владимир Александрович** (1866–1918), художник-пейзажист, автор редкой книжки о путешествии на Русский Север, экспонент выставки икон на Всероссийском съезде художников в Петербурге (зима 1911–1912) 26, 246, 300
- Плугин Владимир Александрович** (1937–2003), автор монографий «Мировоззрение Андрея Рублева» (1974) и «Мастер Святой Троицы» (2001) 343
- Плюшкин Федор Михайлович** (1837–1911), псковский коллекционер 228
- Побединская Августа Геннадьевна** (род. 1930), с 1957 в Отделе русской культуры Эрмитажа, специалист по русскому искусству XIX–XX веков 172
- Погодин Михаил Петрович** (1800–1875), историк, издатель журнала «Москвитянин», коллекционер 11
- Подвигина Наталия Львовна** (род. 1938), археолог, историк 8
- Подключников Николай Иванович** (1813–1877), художник и реставратор, коллекционер 53
- Подобедова Ольга Ильинична** (1912–1999), искусствовед, с 1966 заведующая Сектором древнерусского искусства в Институте истории искусств в Москве 86, 87, 174, 323, 325, 326
- Покровская Мария Павловна** (1883–?), реставратор древнерусского шитья, работала в Русском музее в 1920-х годах 104
- Покровский Александр Николаевич** (1900 – около 1920), младший сын Н.В. Покровского, офицер, погиб в Сибири в армии Колчака 16

- Покровский Василий** (около 1820–1892), священник, отец Н.В. Покровского 16
- Покровский Глеб Александрович**, московский врач, коллекционер 260
- Покровский Николай Васильевич** (1848–1917), выдающийся специалист по христианской иконографии, историк искусства, профессор С.-Петербургской Духовной академии, директор Археологического института 11, 13, 14, 16, 18, 23, 28, 32, 35, 40, 45, 54, 157
- Покровский Федор Иванович** (1871 – после 1933), археолог, историк, помощник Н.П. Кондакова, хранитель рукописей Библиотеки Российской Академии наук, редактор, арестован в 1929, осужден на десять лет лагерей, освобожден в 1933 300
- Покрышкин Петр Петрович** (1870–1922), историк и реставратор архитектуры, видный деятель Археологической комиссии и Музейного отдела Наркомпроса РСФСР в 1918–1922 годах 27, 28, 29, 32, 45, 71, 72, 74, 88, 166, 169, 173, 256, 294, 312
- Полиевктов Михаил Александрович** (1877–1942), историк, специалист по внешней политике России и русско-грузинским отношениям, близкий знакомый А.И. Анисимова 140
- Поликарпова Галина Александровна** (род. 1933), искусствовед, с 1958 по 1974 работала в Перми, с 1974 по 1989 главный хранитель Русского музея, с 1989 заведующая фототекой музея, одна из авторов книги о Н.Н. Серебрянникове (1970) 326
- Половинкина Л.И.**, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов и аспирантов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Померанцев Николай Николаевич** (1891–1986), искусствовед, с 1918 по 1933 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральным Государственным реставрационным мастерских, в послевоенное время сотрудник реставрационных мастерских в Москве 8, 36, 66, 68, 75, 77, 78, 87, 96, 112, 174, 200, 256, 260, 317, 321
- Попов Валентин Сергеевич** (1912–1989), историк, художник, музейный деятель, литературовед, коллекционер 8, 92, 133, 135, 194, 212, 214, 317
- Попов Андрей Николаевич** (1890–?), заведующий Архангельским Губернским музеем в 1920-х годах 78
- Попов Геннадий Викторович** (род. 1940), искусствовед, специалист по древнерусской живописи, с 1994 директор Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева 87, 134
- Попов М.А.**, московский коллекционер 268
- Попов Николай Петрович**, заведующий Синодальным собранием рукописей и старопечатных книг 37
- Попова Тамара Васильевна** (род. 1933), искусствовед, сотрудник Тульского областного музея изобразительных искусств 212
- Порфиридов Николай Григорьевич** (1893–1980), искусствовед, директор Новгородских музеев (1921–1933), после войны сотрудник Русского музея в Ленинграде (1945–1962), оставил ценные воспоминания о Новгороде и новгородских деятелях культуры (1987) 8, 72, 79, 84, 87, 88, 101, 124, 125, 158, 202
- Порше (Porchet) Жан** (1892–1966), французский историк искусства, хранитель рукописей Национальной библиотеки в Париже 359
- Постников Николай Михайлович** (около 1827 – около 1897), собиратель икон и старинной церковной утвари, существует «Каталог» его собрания (1888) 252, 266
- Постникова-Лосева Марина Михайловна** (1901–1985), искусствовед, специалист по драгоценным металлам и ювелирному делу, в 1919–1931 в Оружейной палате Московского Кремля, с 1931 по 1985 в Историческом музее, автор ценных справочников по русскому художественному серебру 64, 321
- Потапов, о. Анатолий** (1885–1922), иеромонах, старец Оптиной пустыни 181
- Прахов Адриан Викторович** (1846–1916), художник, историк искусства, профессор Академии художеств, редактор журнала «Художественные сокровища России» (1903–1907) 14, 15, 37, 310, 338
- Прахов Николай Адрианович** (1873–1957), художник, сын А.В. Прахова 15
- Привато Наталья Михайловна** (род. 1934), внучка М.И. Тюлина 8
- Прокудин-Горский Сергей Михайлович** (1863–1944), выдающийся русский фотограф, разработал новую технологию цветной съемки, в 1918 выехал за границу, умер во Франции, его личная фотоколлекция поступила в Библиотеку Конгресса США 26
- Протасов Николай Дмитриевич** (1886–1940), окончил Московскую Духовную академию, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральным Государственным реставрационным мастерских (1918–1928), с 1921 заведующий Отделом византийских памятников Исторического музея в Москве, в 1929–1930 ученый секретарь музея 40, 55, 56, 62, 64, 65, 66, 70, 71, 75, 83, 86, 87, 101, 123, 146, 150, 159, 174, 183, 314
- Протопопов Б.Н.**, московский коллекционер, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 240, 250
- Прохор с Городца**, московский художник конца XIV – начала XV века, в 1405 вместе с Феофаном Греком и Андреем Рублевым расписывал Благовещенский собор в Московском Кремле 65, 73
- Прохоров Василий Александрович** (1818–1882), археолог, художник, реставратор, издатель, организатор и хранитель Музея древнерусского искусства при Академии художеств в Петербурге, автор каталога этого музея (1870) 15, 45, 95

- Прохоров С.М.**, из семьи российских предпринимателей-текстильщиков, экспонент выставки древнерусского искусства 1913 года в Москве 54
- Прыгунов Лев Георгиевич** (род. 1939), киноактер, художник, коллекционер 270
- Прянишников Григорий Матвеевич** (1859–1915), городецкий купец, собиратель икон и другой церковной старины 170, 174
- Пунин Николай Николаевич** (1888–1953), искусствовед, один из организаторов музейного дела в РСФСР, с 1913 по 1937 сотрудник Русского музея, специалист по новейшим художественным течениям, профессор Академии художеств и Ленинградского университета, репрессирован, умер в лагере «Абезь» около Воркуты 38, 40, 54, 156, 175, 235, 250, 274, 365, 367
- Пуришев Борис Иванович** (1903–1989), литературовед, германист, профессор Московского университета и Московского педагогического института имени В.И. Ленина, один из авторов «Очерков истории древнерусской монументальной живописи» (1941), автор «Воспоминаний старого москвича» (1998) 121, 128, 129, 136, 342
- Пустовалова Лариса Николаевна**, историк 235
- Пятницкая Ирина Александровна**, сотрудник Вологодского областного историко-художественного музея-заповедника 8
- Пятницкий Юрий Александрович** (род. 1954), искусствовед, сотрудник Эрмитажа, специалист по истории художественных коллекций (византийских и поствизантийских икон) 235, 244
- ## Р
- Раевский Н.А.** 312
- Райкова Елизавета Алексеевна**, в 1921–1923 сотрудник Историко-бытового отдела Русского музея, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов и аспирантов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры 107
- Растрелли Франческо Бартоломео** (1700–1771), итальянский архитектор, с 1716 работал в России, строитель Зимнего дворца в Петербурге, дворца в Царском Селе, собора Смольного монастыря и других зданий 313
- Рафаэль Санти** (1483–1520), художник 315
- Рахманов Георгий Карпович** (1872–1931), представитель известной старообрядческой купеческой семьи, профессор Московского университета, основатель издательства «Научное слово», собиратель икон 17, 230, 255, 266
- Рахманов Иван Карпович**, из московской старообрядческой семьи, собиратель икон 17, 240, 250, 252, 266
- Рахманов Сергей Карпович**, представитель московского старообрядческого купеческого рода, коллекционер, экспонент выставки 1913 года в Москве 240, 250
- Редин Егор Кузьмич** (1863–1908), историк византийского искусства, ученик Н.П. Кондакова 11, 292, 305, 338
- Редслоб (Redslob) Е.**, автор публикации о древнерусской живописи в журнале «Ost-Europa» (1928–1929) 135, 160
- Ренжин Александр Васильевич** (род. 1957), художник-реставратор, искусствовед, основатель иконописной мастерской «Канон» (Москва) 8, 270, 280
- Рео (Reo) Луи** (1881–1961), французский искусствовед, организатор и директор Французского института в Петербурге (до 1914), автор книги «L'art russe des origines à Pierre le Grand» (1921) 127
- Репин Илья Ефимович** (1844–1930), художник и мемуарист 307, 322
- Репников Николай Иванович** (1882–1940), археолог, историк, коллекционер, реставратор 32, 51, 80, 88, 94, 95, 96, 121, 148, 151, 174, 176, 252, 259, 269
- Рерберг Иван Федорович** (1892–1957), художник-график, оформитель книг 7, 325, 330, 364, 369
- Рерих Николай Константинович** (1874–1947), художник, археолог, путешественник, общественный деятель 28, 32, 37
- Реформатская Мария Александровна** (род. 1938), искусствовед, преподаватель Московского университета, автор книги о «северных письмах» (1968) 267, 268, 276
- Ровинский Дмитрий Александрович** (1824–1895), государственный деятель, юрист, историк искусства, коллекционер, издатель, автор монументальных книг «Русские народные картинки» и «Гравюры Рембрандта», почетный член Российской Академии наук (1883) 11, 15, 44
- Рогинская Фрида Соломоновна** (1898–1963), искусствовед, художественный критик, автор газетной травли А.И. Анисимова 153
- Рождественская Мария Николаевна**, монахиня-золотошвейка из Вознесенского монастыря в Московском Кремле, с 1924 в Центральных Государственных реставрационных мастерских, одна из ведущих мастериц по реставрации лицевого шитья 98, 100, 101, 102, 103, 134
- Розанов Василий Васильевич** (1856–1919), писатель, публицист, философ 187
- Розанова Мария Васильевна** (род. 1930), литературовед, издатель, общественный деятель, жена А.Д. Сивявского, с 1972 в эмиграции 266, 268
- Розанова Надежда Всеволодовна** (род. 1924), сотрудник Третьяковской галереи, специалист по древнерусской живописи 275
- Розанова Татьяна Васильевна** (1895–1975), дочь В.В. Розанова, в 1918–1924 сотрудник Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, автор воспоминаний о П.А. Флоренском, Ю.А. Олсуфьеве и С.П. Мансурове 187, 190, 213
- Роземунд (Roosmund-van Ginhoven Н.Ж.)**, голландский антиквар, владелец галереи в Гааге 276

Розены 177

Розов Николай Николаевич (1912–1993), сотрудник Отдела рукописей Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, автор нескольких монографий по истории рукописной книги Древней Руси 257

Ройзман Евгений Вадимович (род. 1963), предприниматель, коллекционер, основатель Музея «Невьянская икона» и Музея уральских художников в Екатеринбурге, общественный деятель 273, 276

Романов Константин Константинович (1882–1942), историк искусства, архитектор-реставратор, один из авторов восстановления древних зданий Ферапонтова монастыря, умер в блокаду 27, 28, 29, 32, 51, 169, 256, 301, 312

Романов Николай Ильич (1867–1948), специалист по западноевропейской живописи, один из основоположников музейного дела в России, с 1923 по 1928 директор Музея изобразительных искусств в Москве 151, 314, 328, 362

Романовы 34, 35, 144, 173

Рославский Виктор Михайлович (род.), автор книги «Становление учреждений охраны и реставрации памятников искусства и старины в РСФСР. 1917–1921 гг. Игорь Грабарь и реставрация» (2004) 86, 87

Росси Карл Иванович (1775–1849), архитектор 313, 319

Ростовцев Михаил Иванович (1870–1952), выдающийся историк, археолог, общественный деятель, академик Российской Академии наук (1925), с 1918 в эмиграции 300, 328, 343

Ростовцева Софья Михайловна, урожд. Кульчицкая (1878–1963), жена М.И. Ростовцева 300

Ротенберг Евсей Иосифович (род. 1920), искусствовед, специалист по западноевропейской живописи 361

Рудченко Виталий Михайлович (род. 1949), искусствовед, фотограф, коллекционер 8

Рузавин Юрий Александрович (род. 1934), художник-реставратор 266

Русаков Юрий Александрович (1926–1995), с 1955 сотрудник Эрмитажа, специалист по русскому и западноевропейскому искусству начала XX века 235

Рыбаков Борис Александрович (1908–2001), историк, археолог, автор книги «Ремесло Древней Руси» (1948), профессор Московского университета, академик Российской Академии наук (1958), в 1956–1988 директор Института археологии АН СССР 321

Рыльский Иван Васильевич (1876–1953), архитектор, реставратор памятников архитектуры, в 1928–1936 вел реставрацию стен и башен Московского Кремля 63, 66, 69, 75, 174

Рындина Анна Вадимовна (род. 1937), специалист по древнерусскому искусству 87

Рябушинский Степан Павлович (1874–1943), коллекционер, устроитель выставки 1913 года в Москве, умер в эмиграции 13, 17, 20, 34, 51, 53, 54, 71, 81,

86, 88, 131, 144, 170, 174, 175, 218, 221, 225, 228, 230, 233, 235, 236, 239, 240, 246, 247, 248, 252, 253, 255, 266, 269, 273, 274

Рязановский В.А., историк, сотрудник Юридического факультета в Харбине 53

С

Сабашников Михаил Васильевич (1871–1943), владелец частного издательства, существовавшего с 1891 по 1930 152, 159, 222

Сабашников Сергей Васильевич (1873–1909), владелец частного издательства, существовавшего с 1891 по 1930 159, 222

Савва (Тихомиров Иван Михайлович, 1819–1896), синодальный ризничий в Москве (1850–1859), позже архиепископ Тверской и Кашинский 11, 12

Савельев И.И., химик-технолог 210

Савин Истома (упом. 1595–1629), иконописец строгановской школы 259

Савин Назарий Истомин (упом. 1620–1632), московский иконописец 259

Савин Никифор Истомин (первая половина XVII века), иконописец строгановской школы 259

Савинов Алексей Николаевич (1906–1976), искусствовед, специалист по русскому искусству XVIII–XIX веков, преподавал в Академии художеств и Ленинградском университете, опубликовал воспоминания П.И. Нерадовского «Из жизни художника» (1965) 176, 229

Савицкий Петр Николаевич (1895–1968), историк и географ, один из идеологов евразийства, профессор Политехнического института в Петрограде, эмигрировал в 1922, преподавал в русских учебных заведениях в Праге, член правления Института имени Н.П. Кондакова, с 1945 по 1956 в советских лагерях, вернулся в Чехословакию, публиковался под псевдонимом П. Востоков 133

Садовская Юлия Никитична (род. 1975), сотрудник отдела рукописей Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря 158, 235

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889), писатель и публицист 297

Салтыковы 177

Самков Владимир Алексеевич (1924–1983), юрист-международник, сотрудник И.С. Зильберштейна при издании двух монументальных научных книг («Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников» в двух томах, 1971, и «Сергей Дягилев и русское искусство» в двух томах, 1982) 235

Сапунов Борис Викторович (род. 1922), сотрудник Отдела истории русской культуры Эрмитажа, участник экспедиций Отдела на Русский Север, специалист по русской рукописной и печатной книге 269

- Сарабьянов Владимир Дмитриевич** (род. 1958), искусствовед, реставратор, специалист по древнерусской живописи 214, 340
- Сафонов Николай Михайлович**, реставратор-подрядчик, владелец иконной мастерской в Москве 82, 166, 172
- Сахаров Иван Петрович** (1807–1863), археолог, этнограф, фольклорист 44, 237
- Сачавец-Федорович Евгения Петровна** (1885–?), художник, копиист, ученица Л.А. Дурново 119, 124
- Светличная В.Г.**, см. **Брюсова В.Г.**
- Свири́н Алексе́й Николаевич** (1886–1976), историк искусства, в 1925–1929 директор Сергиевского музея, с 1929 в Третьяковской галерее, автор двух книг о русской книжной миниатюре (1950 и 1964) 8, 49, 86, 135, 182, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 209, 257
- Свойский М.Л.**, историк 235
- Сезанн Поль** (1839–1906), французский художник 246
- Семечкин Павел Андреевич**, (род. 1972), архивист и искусствовед 86
- Серафима** (Сулимова Елизавета Николаевна, 1859–1918), в 1905–1918 игуменья Ферапонтова монастыря, расстреляна череповецкими карателями 32
- Сергеев Валерий Николаевич** (род. 1940), искусствовед, писатель, автор книги об Андрее Рублеве (1981) и очерков «Дорогами старых мастеров» (1982) 243, 270, 274, 372
- Сергий**, архиепископ (Голубцов Павел Александрович, 1906–1982), художник-реставратор, участник Отечественной войны, в 1950 принял монашество, в 1955–1967 архиепископ Новгородский и Старорусский, умер и погребен в Троице-Сергиевой лавре 161
- Сергий Радонежский** (около 1321–1391), основатель Троице-Сергиевой лавры 187, 191, 207, 213
- Серебрянников Николай Николаевич** (1900–1966), сотрудник Пермского областного музея, собиратель деревянной скульптуры, автор книги «Пермская деревянная скульптура» (1928) 324, 325, 326
- Серегин Иван Николаевич**, московский коллекционер 270
- Серов Валентин Александрович** (1865–1911), живописец и график 181, 200, 207, 208, 211, 322
- Серов С.И.**, художник 184
- Сидамон-Эристова Варвара Петровна**, урожд. Шабельская, специалист по народному шитью, вместе с сестрой (Н.П. Шабельской) еще до революции основала мастерскую шитья с целью распространения русского национального стиля 86
- Сидоров Алексей Алексеевич** (1891–1978), специалист по русской и западноевропейской графике, книговед, художественный критик, член-корр. Российской Академии наук (1946), автор книги «Записки собирателя» (1969) 60, 94, 153, 159, 276, 314, 321, 361
- Сидорова Антонина Васильевна** (1912–1998), с 1936 технический и художественный редактор издательства «Искусство» 352, 368
- Сидорова Татьяна Андреевна**, сотрудник Отдела древнерусского искусства Исторического музея в Москве 8, 80, 95, 114, 135, 143, 146, 152, 159
- Силантьева Лидия Федоровна**, в конце 1920 – начале 1930-х годов сотрудник секции причерноморских городов Античного отдела Эрмитажа 107
- Силин Дмитрий Иванович** (1855–1913), московский антиквар, собиратель древних икон, брат Е.И. Силина 170, 174, 246, 252, 255, 259
- Силин Евгений Иванович** (1877–1928), антиквар, эксперт, сотрудник Музейного отдела Наркомпроса РСФСР, создатель Музея в соборе Василия Блаженного в Москве 36, 77, 78, 80, 81, 94, 96, 114, 124, 135, 146, 159, 170, 174, 188, 191, 192, 220, 221, 222, 240, 250, 258, 266
- Силин Иван Лукич**, московский антиквар 246
- Симони Павел Константинович** (1859–1939), палеограф, историк литературы, источниковед, действительный член Российской Академии истории материальной культуры (1919), член-корр. Российской Академии наук (1921) 18, 312
- Синявский Андрей Донатович** (1925–1997), писатель, литературовед, с 1973 в Париже 266, 268
- Скворцов Александр Митрофанович** (1884–1948), историк искусства, в 1916–1930 сотрудник Третьяковской галереи, хранитель и заведующий Отделом древнерусского искусства (1929) 40, 54, 249
- Скворцов Николай Алексеевич** (1861–1917), священник, церковный историк, знаток московской церковной старины, участник «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, автор монографии «Археология и топография Москвы», посвященной Московскому Кремлю (1913) 310
- Смирнов Алексей Петрович** (1889–1930), историк-византист, сотрудник Отдела древнерусского искусства Русского музея, автор путеводителя «Памятники византийской живописи» (1928), репрессирован в 1929, умер на Соловках 108
- Смирнов Николай Александрович**, родственник Я.И. Смирнова, морской офицер, преподаватель минных классов в Кронштадте, член «Свободной Академии» Н.П. Кондакова 300
- Смирнов Сергей Михайлович** (1892–1992), директор Новгородского Исторического музея в 1920-х годах, автор воспоминаний 124, 125
- Смирнов Яков Иванович** (1869–1918), византист, востоковед, археолог, ученик Н.П. Кондакова, с 1899 хранитель Отделения средних веков и Возрождения в Эрмитаже, академик Российской Академии наук (1917) 292, 300, 305
- Смирнова Энгелина Сергеевна** (род. 1932), искусствовед, профессор Московского университета, специалист по древнерусской живописи 175, 263, 268, 275, 276
- Снегирев Иван Михайлович** (1793–1868), историк, профессор Московского университета 44, 237

- Соболев Николай Николаевич** (1874–1966), историк искусства, профессор, автор книг «Очерки по истории украшения тканей» (1934), «Русская народная резьба по дереву» (1934) и др. 102
- Соболевский Алексей Иванович** (1856–1929), филолог, историк русского языка, академик Российской Академии наук (1900) 39, 40, 54, 172, 175, 235, 240, 250, 274
- Сойкин Петр Петрович** (1862–1938), издатель, типограф, после национализации в 1918 издательство возобновило свою деятельность в 1922 104, 126
- Соколов Владимир Иванович** (1908–1946), художник, жил в Сергиевом Посаде 195
- Соколов Владимир Петрович** (публиковался под псевдонимом Сокол), казанский музейный деятель 88
- Соколов Глеб Иванович** (1924–2000), искусствовед, специалист по античному искусству, археолог, преподаватель Московского университета 356
- Соколов Николай Борисович**, искусствовед, автор книги об архитекторе А.В. Щусеве (1952) 212
- Соколов Стефан** (1681– после 1742), иконописец из Великого Устюга 218
- Соколова Е.Н.**, см. **Федышина Е.Н.**
- Солдатенков А.К.**, представитель известной московской купеческой семьи, собиратель старинных икон 266
- Солдатенков Козьма Терентьевич** (1818–1901), издатель, коллекционер, владелец художественной галереи (по завещанию она перешла в Румянцевский музей) 266
- Соллогуб Мария Николаевна**, урожд. княжна Россети-Рознавано, бабушка Ю.А. Олсуфьева 207, 212
- Солнцев Федор Григорьевич** (1801–1892), художник, археолог, реставратор 49
- Соловьев Юрий Павлович**, составитель сборника избранных работ П.П. Муратова «Ночные мысли» (2000) и вводной статьи к этому сборнику «Очерк жизни и творчества Павла Павловича Муратова» 158
- Солоухин Владимир Алексеевич** (1924–1994), писатель, автор «Писем из Русского музея» (1966) и «Черных досок» (1969), коллекционер 243, 265, 269, 274
- Сомов Константин Андреевич** (1869–1939), художник, живописец и график, член объединения «Мир искусства», с 1923 в эмиграции 322
- Сорокатый Виктор Михайлович** (1945–2005), реставратор, искусствовед, эксперт, сотрудник Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева 276
- Сорокин Тихон Иванович** (1879–1959), историк искусства, литературовед, друг М.А. Волошина и А.Г. Габричевского, родственник И.Г. Эренбурга 110
- Сосновцева Ирина Владимировна** (род. 1956), искусствовед, сотрудница Русского музея, специалист по древнерусскому искусству 291
- Спасский Иван Георгиевич** (1904–1990) выдающийся нумизмат, сотрудник Эрмитажа, репрессирован в 1933, вернулся в 1938 7, 107
- Сперанский Михаил Несторович** (1863–1938), филолог, литературовед, академик Российской Академии наук (1921), подвергался аресту в 1933–1934 153
- Спиридов Алексей Григорьевич** (1753–1828), адмирал, Ревельский генерал-губернатор 177
- Спиридов Григорий Андреевич** (1713–1790), адмирал, герой Чесменского сражения с турецким флотом 177
- Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович** (1878–1953), политический и государственный деятель 320
- Стальнов Леонид Иоакимович** († 1919), новгородский купец, инженер-технолог, член Новгородского общества любителей древности, финансировал реставрацию фресок в церкви Феодора Стратилата 155, 166, 173
- Старицкие**, князья, родственники Ивана Грозного 93, 95, 218
- Старчеус Александр Сергеевич** (род. 1983), художник-дизайнер, сотрудник издательства «Индрик» 8
- Стасов Владимир Васильевич** (1824–1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства, общественный деятель 297
- Стеллецкий Дмитрий Семенович** (1875–1947), художник, график, иконописец, с 1914 жил во Франции 31, 32, 178, 179, 181, 212, 258
- Степанов Алексей Алексеевич** († 1941 / 1942), сотрудник Историко-бытового отдела Русского музея, умер в блокаду 107
- Степанова Е.В.**, историк 235
- Стржелецкий Станислав Францевич** († 1972), севастьяпольский археолог и музейный деятель, сотрудник Историко-археологического музея в Херсонесе 151
- Стржиговский (Strzīgowsky) Йозеф** (1862–1941), австрийский ученый-византист, профессор Венского университета 114, 351, 353
- Строков Александр Александрович** (1907–1987), с 1935 директор Управления Новгородскими государственными музеями, позже историк военного искусства, генерал-майор, с 1953 по 1987 заведующий кафедрой военного искусства Военно-политической академии 82
- Суворин Алексей Сергеевич** (1834–1912), журналист, издатель, публицист 15
- Суворова Александра Николаевна** (1885–1942), реставратор, в 1920-х годах работала в Русском музее, умерла в блокадном Ленинграде 104
- Султанов Николай Владимирович** (1850–1908), архитектор, реставратор, переводчик книги Э. Виолле-ле-Дюка о русском искусстве (1879) 13
- Сунцов М.Е.**, архитектор-художник, помощник П.П. Покрышкина по обмерам архитектурных памятников в Феррапонтове (совместно с К.К. Романовым) 27, 28
- Сурбаран Франсиско** (1598–1664), испанский художник 246
- Суслов Владимир Васильевич** (1857–1924), архитектор, реставратор, ученый 14, 24, 25, 26, 45, 55, 310
- Суслов Иван Иванович** (1879–1947), художник-реставратор, работал в Комиссии по сохранению и

раскрытию древней живописи в России и Централь-
ных Государственных реставрационных мастерских
(1918–1933) 62, 65, 68, 69, 97, 98, 99, 101, 103,
189, 256, 317

Суслова Анна Владимировна, филолог, дочь В.В. Сусло-
ва, автор книги «Владимир Суслов» (1978, совместно с
Т.А. Славиной) 7

Сухов Дмитрий Петрович (1867–1958), архитектор-рес-
тавратор, художник, археолог, в 1923–1933 главный
архитектор Московского Кремля, один из основателей
Академии архитектуры СССР 101, 201, 202

Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934), глава издатель-
ской фирмы 51

Сычев Николай Петрович (1883–1964), историк искус-
ства, художник, в 1922–1925 директор Русского музея,
в 1926–1932 заведующий Отделом древнерусского ис-
кусства, репрессирован в 1933 (Соловки, Пермская об-
ласть), реабилитирован посмертно 30, 34, 37, 40, 44,
47, 49, 51, 54, 55, 74, 76, 101, 104, 107, 108, 111, 113,
126, 156, 175, 201, 202, 235

Т

Талбот-Райс (Talbot-Rice) Дэвид (1903–1972), англий-
ский историк искусства, византист 360

Тарасов Олег Юрьевич (род. 1954), искусствовед, специ-
алист по русской иконописи XVIII–XIX веков 53

Тарасов С.Н., художник, оформитель академического из-
дания «Истории русского искусства» 320

Таисия (Солопова, 1841–1915), игуменья Леушинского
монастыря, возобновительница Ферапонтова монасты-
ря (1904), духовный поэт 32

Талепоровский Владимир Николаевич (1884–1958),
архитектор, художник-график, в 1918 был приглас-
шен в Павловск в качестве дворцового архитектора
и хранителя дворца-музея, опубликовал книгу «Пав-
ловский парк» с собственными рисунками (1923),
автор монографий о Камероне (1939) и Кваренги
(1953) 369

Тарыгин Василий Кузьмич, художник-реставратор из
Палеаха, с 1918 работал в Комиссии по сохранению
и раскрытию памятников древней живописи в Рос-
сии 62, 65, 101

Ташин Н., тверской историк-краевед 86

Терещенко Михаил Иванович (1886–1956), промыш-
ленник-сахарозаводчик, министр финансов, а затем
министр иностранных дел Временного правительства
(1917), с 1918 в эмиграции 141, 274, 302

Тихомиров Илларион Александрович (1861–1933),
ярославский музейный деятель, реставратор, археолог
и археограф 103, 114, 135, 272

Тихон (в миру Белавин Василий Иванович, 1865–1925), в
1918–1925 патриарх Московский и Всея Руси 61, 184

Тихонов Николай Петрович (1882–1942), специалист
по фотокинотехнике и реставрации документов, в

1920-х годах был ведущей фигурой в Институте ар-
хеологических технологий ГАИМК, в 1927 директор
научно-экспериментального кабинета фотографии в
Академии художеств, умер в блокадном Ленингра-
де 101, 201, 202

Толстой Дмитрий Иванович (1860–1941), граф, в 1901–
1909 управляющий Русским музеем, в 1909–1918 дирек-
тор Эрмитажа, с 1918 в эмиграции, умер в Париже 32

Толстой Иван Иванович (1858–1916), граф, выдающий-
ся ученый-нумизмат, коллекционер, общественный де-
ятель, мемуарист, соавтор Н.П. Кондакова по изданию
«Русских древностей» (1888–1898), почетный член
Российской Академии наук (1897) 297, 312

Толстой Лев Николаевич (1829–1910), писатель, публи-
цист, общественный деятель 297

Толстые 177

Тома де Томон Жан (1760–1813), архитектор, с 1799
работал в России, автор Биржи и других зданий в
Петербурге 313, 369

Торопов Сергей Александрович (1882–1964), архи-
тектор, сотрудник Центральных Государственных
реставрационных мастерских, заведующий Химико-
технологической лабораторией в Третьяковской га-
лерее 210, 317

Тоэска (Toeska) Пьетро (1877–1962), итальянский ис-
торик искусства, специалист по искусству Средних ве-
ков и эпохи Возрождения 336

Трапезников Трифон Георгиевич (1882–1926), искус-
ствовед, музейный работник 66, 174

Тренев Дмитрий Капитонович, историк искусства, ав-
тор статей об охране древних икон в России, член Мос-
ковского Археологического общества и Общества лю-
бителей духовного просвещения 19, 25, 88, 295

Третьяков Павел Михайлович (1832–1898), предприни-
матель, меценат, коллекционер, основатель Третьяков-
ской галереи 220, 221, 222, 223, 318

Третьякова Вера Николаевна, уржд. Мамонтова
(1844–1899), жена П.М. Третьякова 221

Троицкий Василий Иванович, сотрудник Оружейной
палаты Московского Кремля, специалист по русскому
художественному серебру, в 1923 сотрудник Церков-
ной комиссии Наркомпроса РСФСР 240

Троицкий Николай Иванович (1851–1920), историк, ар-
хеолог, преподаватель Тульской Духовной семинарии,
основатель Исторического музея в Туле 40, 53, 54, 172

Тройницкий Сергей Николаевич (1882–1948), историк
искусства, в 1908–1931 хранитель Отделения Средних
веков и Возрождения в Эрмитаже, основатель и руко-
водитель типографии «Сириус» (1908–1917), один из
основателей журнала «Старые годы» (1907–1916), в
1935 арестован и сослан в Уфу 312

Тропинин Василий Андреевич (1776–1857), живопи-
сец-портретист и рисовальщик 368

Троцкая (Седова) Наталья Ивановна (1882–1962),
вторая жена Л.Д. Троцкого, с 1918 заведующая От-

делом по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, выслана вместе с Л.Д. Троцким в 1927 в Казахстан, а в 1929 за границу 76, 88, 93

Троянкер Аркадий Товьевич (род. 1937), художник книги и графического дизайна 7, 341, 373

Трубачев Александр Сергеевич (род. 1952), историк, внук П.А. Флоренского 8, 161, 179

Трубачев Сергей Зосимович (1919–1995), композитор и дирижер, церковный деятель, мемуарист 179

Трубачева Мария Сергеевна (род. 1951), искусствовед, реставратор, внучка П.А. Флоренского 8, 134, 181, 179, 212, 213

Трубецкие 177

Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920), князь, религиозный философ, общественный деятель, автор трех очерков о русской иконе (1916, 1918) 29, 50, 53, 55, 156, 365

Трубецкой Сергей Николаевич (1862–1905), князь, религиозный философ, в 1905 ректор Московского университета 139, 157

Трутовский Владимир Константинович (1862–1932), археолог, хранитель Оружейной палаты, секретарь Московского Археологического общества 310

Тугендхольд Яков Александрович (1882–1928), историк искусства, художественный критик, основатель Музея нового западного искусства в Москве, автор многочисленных работ о новейших художниках Европы и Америки 151

Тункина Ирина Владимировна (род. 1960), историк, заведующая архивом Российской Академии наук (Санкт-Петербург) 291

Тураев Борис Александрович (1868–1920), филолог, историк-востоковед, академик Российской Академии наук (1918) 300, 312

Тюлин Александр Алексеевич (1883–1920), реставратор, работал в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 53, 62, 65, 146, 175, 233, 240, 246, 247, 256

Тюлин Александр Яковлевич († около 1904), реставратор, исполнял прориси для издания «Лицевого подлинника» Н.П. Кондакова 246, 298

Тюлин Алексей Васильевич († 1918), реставратор, работал в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских 53, 62, 146, 165, 170, 175, 233, 240, 246, 247, 256

Тюлин Валерий Карпович (род. 1929), художник-реставратор, коллекционер 265, 266, 269, 270

Тюлин Василий Алексеевич, реставратор древнерусской живописи 65, 101, 105, 189

Тюлин Михаил Иванович (1876–1965), реставратор и коллекционер 38, 62, 93, 97, 99, 103, 105, 133, 168, 174, 228, 233, 240, 246, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 269

У

Уваров Алексей Сергеевич (1825–1884), граф, один из основателей Русского Археологического общества (1846) и Российского Исторического музея (1872), археолог, историк, коллекционер, почетный член Российской Академии наук (1857) 11, 14, 217, 218, 266

Уварова Прасковья Сергеевна (1840–1924), графиня, археолог, организатор Археологических съездов, с 1884 председатель Московского Археологического общества, почетный член Российской Академии наук (1894) 14, 17, 89, 218, 266

Уиттимор (Whittemore) Томас (1871–1959), американский историк-византист, в 1927, 1928 и 1937 посещал СССР, инициатор расчистки древних мозаик в Софии Константинопольской 323

Ульянов Николай Павлович (1875–1949), художник, живописец и график 7, 40, 41, 247

Успенский Александр Иванович (1873–1938), историк, архивист, один из авторов «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, директор Московского Археологического института, коллекционер 11, 19, 42, 55, 172, 252, 269, 275, 310

Успенский Михаил Иванович, инспектор учебных заведений Санкт-Петербургской губернии, собиратель икон, коллекция поступила в конце 1930-х годов в Эрмитаж 269

Уткин Яков Иванович, в 1920-х годах реставратор Русского музея 104

Уханова Анастасия Васильевна (1885–1973), художник-реставратор, специалист по консервации и реставрации древних тканей, с 1924 сотрудник реставрационной мастерской Русского музея 104

Уханова Ирина Николаевна (род. 1927), искусствовед, доктор исторических наук, специалист по древнерусскому декоративно-прикладному искусству, автор фундаментальных книг о русской резной кости 172, 269

Ухова Татьяна Борисовна (1928–2000), искусствовед, многолетний сотрудник Отдела рукописей Российской Государственной библиотеки, позже работала в Музеях Московского Кремля 257

Ушаков Дмитрий Алексеевич, архитектор-консультант Центральных Государственных реставрационных мастерских, друг П.Д. Барановского 317

Ушаков Симон Федорович (1626–1686), художник-иконописец, автор трактата о живописи, реформатор живописных приемов 14, 19, 42, 124, 254, 321

Ф

Фаворский Владимир Андреевич (1886–1964), художник, гравер и рисовальщик 303, 367, 368, 371, 374

Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958), художник, живописец и рисовальщик 369

- Фарбман (Farbmann) Майкл**, депутат парламента, куратор выставки русских икон в Лондоне, издатель книги о Русской иконе 115, 213
- Фармаковский Борис Владимирович** (1870–1928), археолог, специалист по античному искусству, член-корр. Российской Академии наук (1914) 300, 312
- Фармаковский Мстислав Владимирович** (1873–1946), археолог, художник, музейный деятель, специалист по реставрации и консервации музейных ценностей, с 1918 по 1931 работал в Русском музее, принимал участие в подготовке материалов к монументальному изданию М.И. Ростовцева «Античная декоративная живопись на юге России» (1913) 312, 343
- Федор Андреевич Кошка**, заказчик Евангелия в драгоценном окладе 1392 года для Троице-Сергиева монастыря 198
- Федоров С.М.**, сотрудник Ярославского филиала Центральных Государственных реставрационных мастерских 103
- Федоров-Давыдов Алексей Александрович** (1900–1969), искусствовед, профессор Московского университета (1944–1967), специалист по русскому искусству XVIII–XIX веков 125, 332
- Федотов А.С.**, историк 53, 275
- Федуев Николай Зиновьевич** († 1941), сотрудник Археологического музея в Херсонесе под Севастополем, расстрелян немцами 151
- Федышин Иван Васильевич** (1885–1941), художник, организатор Художественного отдела в Вологодском областном краеведческом музее 85, 110, 120, 121, 135, 158, 159, 192, 213, 271
- Федышин Иван Николаевич** (род. 1956), реставратор Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника 271
- Федышин Николай Иванович** (1925–2005), реставратор Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, сын И.В. Федышина, историк, эксперт 8, 109, 120, 121, 266, 271
- Федышин Николай Николаевич** (род. 1963), реставратор Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника 271
- Федышина Екатерина Николаевна** (1895–1962), хранитель древнерусского искусства в Вологодском областном краеведческом музее 121, 271
- Феогност**, митрополит Киевский и Московский (1328–1353) 123, 219
- Феодосий Печерский** (около 1036–1074), один из основателей Киево-Печерского монастыря, его игумен с 1062 96
- Феофан Грек** (около 1350 – после 1405), византийский живописец, с 1378 работал в России 49, 63, 65, 71, 74, 75, 81, 83, 84, 91, 100, 105, 131, 147, 150, 153, 154, 166, 173, 208, 245, 256, 313, 321, 323, 330, 335, 342, 346, 356, 367
- Филарет** (в миру Дроздов Василий Михайлович, 1782–1867), церковный деятель, с 1826 митрополит Московский 291
- Филатов Виктор Васильевич** (род. 1918), реставратор, искусствовед, специалист по технике живописи и фрески 8
- Филимонов Георгий Дмитриевич** (1828–1898), историк искусства, археолог, коллекционер 11, 14, 18
- Фиораванти Аристотель** (между 1415 и 1420 – около 1489), итальянский архитектор, с 1475 работал в России, строитель Успенского собора Московского Кремля (1485–1489) 321
- Фишер Карл**, владелец фотографического ателье в Москве, издатель 163
- Флоренские**, семья о. Павла Флоренского и его детей (Сергиев Посад и Москва) 213
- Флоренский Павел Александрович** (о. Павел, 1882–1937), религиозный философ, ученый-энциклопедист 29, 101, 156, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 195, 207, 213
- Флоренский Павел Васильевич** (род. 1936), геолог, внук П.А. Флоренского 184
- Фомин Иван Александрович** (1872–1936), архитектор 32
- Фомина Ираида Ивановна** (1906–1964), художник книги, работала в издательствах «Искусство» и «Изобразительное искусство» 7, 257
- Фомичев О.И.**, мастерский иконописец, один из учителей Г.О. Чирикова 165
- Фомичева Ксения Александровна**, заведующая фототемой ЦГРМ (1924–1934) 200, 202, 317
- Фосийон (Focillon) Анри** (1881–1943), французский историк искусства 336
- Фоссати (Fossati) Джильдо**, итальянский переводчик «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарева (1966) 337
- Францев Владимир Андреевич** (1867–1942), филолог, историк-славист, академик Российской Академии наук (1921), находился в эмиграции, профессор Карлова университета в Праге (1919–1937) 301
- Фрай (Fry) Роджер-Элиот** (1866–1934), художник и художественный критик, в 1929 принимал участие в выставке древних русских икон в Лондоне 115, 160

Х

- Хабаров Игорь Петрович** († около 2000), художник-реставратор, московский коллекционер 266
- Халле (Halle) Фанни** (1881–1963), австрийская исследовательница древнерусского искусства, позже социолог, ученица М. Дворжака и Й. Стржиговского, неоднократно бывала в России 54, 114, 127, 129, 323
- Хаман (Hamann) Рихард** (1879–1961), немецкий историк искусства, автор «Всеобщей истории искусств» (1933) 153, 361

- Ханенко Варвара Николаевна** (1857–1922), жена Б.И. Ханенко, коллекционер 141, 171, 175, 176, 218, 225, 228, 233, 242, 246, 249, 250, 252, 255
- Ханенко Богдан Иванович** (1850–1917), предприниматель, коллекционер, основатель Музея западного и восточного искусства в Киеве 32, 141, 176, 228, 242
- Харитоненко Вера Андреевна**, урожд. Бакеева, жена П.И. Харитоненко, коллекционер 20, 170, 176, 239, 242, 246, 249
- Харитоненко Павел Иванович** (1852–1914), украинский сахарозаводчик-миллионер, коллекционер 17, 20, 32, 141, 170, 176, 218, 230, 233, 234, 236, 239, 242, 243, 246, 249
- Хаузер (Hauser) Арнольд** (1892–1978), венгерский историк искусства, специализировался на культурологических и социально-теоретических проблемах науки об искусстве 336
- Хаханов А.С.**, участник экспедиции Н.П. Кондакова на Афон 292
- Хитрово А.З.**, экспонент выставки икон при Всероссийском съезде художников в Петербурге (зима 1911–1912) 246
- Хитрово Богдан Матвеевич** (около 1615–1680), московский боярин, хранитель Оружейной палаты при царе Феодоре Алексеевиче, вкладчик Евангелия с миниатюрами Андрея Рублева в Троице-Сергиев монастырь («Евангелие Хитрово») 198
- Холмовский Александр Александрович** (1897–?), в 1924–1929 первый директор Кирилло-Белозерского музея 142
- Холройд-Рис (Holroyd-Reese) Дж.**, американский издатель, владелец издательства «Pantheon» 333, 334, 359
- Хрущев Никита Сергеевич** (1894–1971), политический и государственный деятель, в 1958–1964 первый секретарь ЦК КПСС и председатель Совета министров СССР 261, 263

Ц

- Цвейг Стефан** (1881–1942), австрийский писатель 114
- Цветков Иван Евменьевич** (1845–1917), коллекционер, основатель частной картинной галереи, принесенной им в 1909 в дар городу Москве, в 1926 собрание вошло в состав Третьяковской галереи 223
- Цепков А.И.**, иконописец-реставратор в Мстере, учитель П.И. Юкина 171, 174
- Цепков Павел (?) Иванович** (1860–?), владелец иконописной мастерской в Мстере 62, 165, 172
- Цепква Екатерина (?) Павловна**, экспонент выставки 1913 года в Москве 250
- Цунтц (Zuntz) Дора**, помощник хранителя Отдела христианских древностей в Кайзер-Фридрих-Музеум (Берлин) 135, 316
- Церетели Григорий Филимонович** (1870–1939 или 1940), филолог-классик, переводчик, палеограф, член-корр. Российской Академии наук (1917), неоднократно подвергался арестам (1931, 1938), погиб в заключении 300

Ч

- Чаянов Александр Васильевич** (1888–1937), экономист, литератор, историк искусства, репрессирован и расстрелян 125
- Челноков Иван Яковлевич** (1885–?), реставратор древней темперной живописи в Русском музее (1923–1935) 104
- Чепелев Владимир Николаевич** (1905–1944), севастьяпольский краевед, с 1925 аспирант Московского университета, с 1928 сотрудник Музея восточных культур в Москве, умер в эвакуации в Ташкенте 151, 332
- Черногубов Николай Николаевич** (1873–1941), коллекционер, хранитель Третьяковской галереи, в 1930-х годах сотрудник Киевского музея русского искусства, погиб в период немецкой оккупации Киева 249
- Чернозубов Федор Григорьевич** (1863–1919), генерал, командующий корпусом на русско-турецком фронте в 1915–1917 207
- Чернышев Николай Михайлович** (1885–1973), художник, искусствовед, исследователь красочных пигментов, автор книги «Искусство фрески Древней Руси» (1954) 258, 259
- Чертков Михаил Федорович**, отец С.М. Чертковой (Олсуфьевой) 207
- Черткова Александра Николаевна**, урожд. кн. Трубецкая, мать С.М. Чертковой (Олсуфьевой) 207
- Черткова Роксандра Николаевна**, в замужестве Бригант 207
- Черткова Софья Михайловна**, в замужестве графиня Олсуфьева, жена М.Ю. Олсуфьева 207
- Чижова Ирина**, автор статьи о коллекционере В.М. Голод в журнале «Наше наследие» (1990) 276
- Чириков Григорий Осипович** (1882–1936), ведущий реставратор в 1910–1920-х годах, с 1918 по 1931 в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских, с 1931 по 1934 выслан в Северный край 37, 44, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 80, 81, 86, 87, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 101, 103, 105, 112, 114, 116, 133, 143, 146, 148, 161–176, 189, 208, 220, 227, 228, 231, 233, 235, 240, 246, 249, 250, 256, 258, 259, 266, 298, 302, 315, 317, 335
- Чириков И.И.** († 1920), реставратор в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, умер в Москве от тифа 62
- Чириков Михаил Осипович** († 1917), брат Г.О. Чирикова, реставратор, историк, исследователь старины, член Общества любителей духовного просвещения 165, 166, 167, 172, 173, 235, 240, 246, 249, 250, 255

Чириков Осип Семенович († 1903), мастерский иконописец, отец Г.О. и М.О. Чириковых 164, 168, 172

Чирин Прокопий Иванов (упом. 1593–1627), московский иконописец, работал по царским заказам и заказам Строгановых 259

Чистяков Иван Федорович (1865–1935), фотограф имп. Археологической комиссии 45

Чуванов Михаил Иванович (1890–1988), председатель московской Преображенской старообрядческой общины федосеевского согласия, коллекционер, собрание старопечатных книг и рукописей по его желанию перешло в Российскую Государственную библиотеку, а собрание икон XV–XVIII веков было завещано Музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 260

Чураков Михаил Михайлович (1881–1939), художник-реставратор ЦГРМ (1924–1934) 317

Чураков Сергей Сергеевич (1908–1964), художник-реставратор, копиист, штатный реставратор темперной живописи в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве 266

Ш

Шабельская Наталья Петровна († после 1939), специалист по древнерусскому художественному шитью, с конца 1918 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, недолгое время работала в Оружейной палате Московского Кремля, с 1924 в Центральных Государственных реставрационных мастерских, в 1926 уехала во Францию 93, 98, 121, 150

Шавельский Георгий Иванович (1871–1951), протопресвитер военного и морского духовенства, церковный деятель, участник Белого движения 32

Шанявский Адольф Леонович (1837–1905), генерал, золотопромышленник, основатель Свободного университета в Москве (1908–1919) 151

Шарая Наталья Михайловна, участница летней экскурсии 1926 года в Новгород студентов Ленинградского университета и Государственной Академии истории материальной культуры, позже работала в Эрмитаже 107

Шаромазов Михаил Николаевич (род. 1958), искусствовед, хранитель Музея фресок Дионисия в Феррапонтове 8

Шастель (Chastel) Андре (1912–1990), французский историк искусства, специалист по Франции и Италии 336

Шахматов Алексей Александрович (1864–1920), славист, лингвист, текстолог, литературовед, организатор научных исследований, академик Российской Академии наук (1894) 312

Швайнфурт (Schweinfurth) Филипп (1887–?), немецкий историк искусства, автор книги «Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter» (1930) 123, 126, 127, 129, 136, 323

Шевырев Степан Петрович (1806–1864), писатель, художественный критик, литературовед, профессор Московского университета 237

Шевяков Борис Владимирович (1908–1938), музейный работник, автор книжки «Нередица» (1931), репрессирован в 1935, погиб на Соловках 202, 203

Шейнкман Кирилл Руфинович (род. 1935), художник-реставратор 266

Шереметев Борис Сергеевич (1822–1906), граф, главный смотритель Странноприимного дома графа Н.П. Шереметева, адресат Н.В. Султанова 13

Шереметев Павел Сергеевич (1871–1943), граф, историк, художник, музейный работник 32, 239, 246

Шереметев Сергей Дмитриевич (1844–1918), граф, государственный и общественный деятель, издатель, мемуарист, владелец Останкина, Кускова, Остафьева, Михайловского 19, 22, 30, 31, 32, 291, 295, 298

Шероцкий Константин Витальевич (1886–1919), ученик Д.В. Айналова по Петроградскому университету, автор одного из лучших путеводителей по достопримечательным местам Киева (1917), погиб или умер в Киеве 49

Шеффер Петр Николаевич (1868–1942), литератор, археолог, секретарь Общества любителей древней письменности, профессор Петроградского университета, сотрудник Русского музея, с 1907 хранитель его Памятного отдела, в 1917 член Комиссии Временного правительства по созданию отдельного ведомства по делам искусств, в 1919–1941 директор Театрального музея в Ленинграде 39

Шехтель Федор Осипович (1859–1926), архитектор, яркий выразитель стиля «модерн», строитель дома С.П. Рябушинского в Москве (1900) 246, 247

Шибанов Михаил († после 1789), из крепостных, художник, живописец 122

Шибанов Павел Петрович (1864–1935), букинист, участник выставки 1913 года в Москве 240, 266

Шик Михаил Владимирович (о. Михаил, 1887–1937), с 1919 сотрудник Комиссии по охране и изучению памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, подвергался арестам в 1925 и 1937, расстрелян 182, 184

Шилейко Владимир Казимирович (1891–1930), востоковед, филолог, поэт, переводчик, с 1919 член Российской Академии истории материальной культуры, с 1924 в Москве, заведующий Отделом Востока Государственного музея изобразительных искусств 312

Ширинский-Шихматов Алексей Александрович (1862–1930), князь, государственный и общественный деятель, член многих исторических и археологических обществ, член Комиссии по ремонту Большого Успенского собора в Московском Кремле в 1894–1896, основатель Общества возрождения художественной Руси (1915), с 1918 в эмиграции 37, 54, 163

- Шишова Клавдия Николаевна** (1882–1966), специалист по реставрации и изучению древних тканей и шитья, с 1921 сотрудник Исторического музея, принимала участие в работах Центральных Государственных реставрационных мастерских 98, 103
- Шкурко Александр Иванович** (род. 1937), археолог, историк, с 1992 директор Исторического музея в Москве 212
- Шмидт (Schmidt) Ханс**, специалист по технологии живописи, автор книги «Техника античной фрески и энкастики» (русский перевод 1934) 258
- Шмидт (Schmidt) Ханс**, немецкий издатель, совладелец полиграфического предприятия с А. Гюнтером (Лейпциг) 334, 335
- Шмидт-Отто (Schmidt-Otto) Фр.**, председатель Общества «Восточная Европа» в Берлине 316
- Шмит Павла Федоровна**, дочь Ф.И. Шмита, автор его жизнеописания 360
- Шмит Федор Иванович** (1877–1937), историк искусства, византист, теоретик искусства, один из первых исследователей психологии детского творчества, с 1925 по 1930 директор Зубовского Института истории искусств в Ленинграде, в 1933 репрессирован, сослан в Казахстан, расстрелян 40, 54, 55, 82, 106, 107, 108, 113, 118, 124, 125, 126, 134, 135, 160, 306, 331, 338, 360
- Шокальский Юлий Михайлович** (1856–1940), географ, геофизик, в 1922–1925 активный деятель Центрального Бюро краеведения в Петрограде, член-корр. Российской Академии наук (1923) 312
- Шпенглер Освальд** (1880–1936), немецкий философ, автор книги «Закат Европы» (в двух томах, 1918–1922) 328, 330
- Шпет Густав Густавович** (1879–1937), русский философ, заместитель президента Государственной Академии художественных наук, профессор эстетики, репрессирован и расстрелян 314
- Штендер Григорий Михайлович** (1927–1992), архитектор-реставратор, исследователь древнерусской архитектуры 45
- Штиглиц Александр Людвигович** (1814–1884), барон, основатель Училища технического рисования, открыто в 1879 (ныне Художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомой), с 1874 почетный член Российской Академии художеств 226
- Штихель Райнер** (род. 1942), немецкий историк-византист, профессор Мюнстерского университета, директор Византийского института в Мюнстере (Вестфалия) 8
- Шубин Федот Иванович** (1740–1805), скульптор-портретист 122
- Шувалова Варвара Федоровна** (1898–1967), искусствовед, специалист по древнерусскому искусству, автор копий фресок в Киеве, Чернигове и Новгороде, сотрудник Русского музея в 1945–1948 и 1952–1953, автор «Каталога собрания копий древнерусских стенописей» (1948) 119
- Шуляк Любовь Михайловна** (1896–1996), реставратор, археолог, искусствовед, долгие годы работала и умерла в Новгороде 256
- Шустер Соломон Абрамович** († 1996), ленинградский коллекционер русской живописи начала XX века 276

Щ

- Щедринский**, участник съезда ученых по учреждению Российской Академии истории материальной культуры (1919) 312
- Щекотов Николай Михайлович** (1883–1945), искусствовед, художественный критик, с 1918 член Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, в 1921–1925 директор Российского Исторического музея 23, 28, 40, 41, 44, 53, 54, 55, 62, 81, 101, 111, 127, 150, 156, 157, 175, 223, 230, 231, 234, 235, 236, 247, 249, 250, 252, 255, 256, 274, 275
- Щенникова Людмила Александровна** (род. 1946), искусствовед, специалист по древнерусскому искусству 136, 274
- Щепкин Вячеслав Николаевич** (1863–1920), филолог, палеограф, создатель Отдела рукописей и книг старой печати Исторического музея (1912–1920), член-корр. Российской Академии наук (1913) 150, 241
- Щербаков Николай Арсеньевич** (1884–1933), историк античного искусства, с 1911 по 1933 работал в московском Музее изобразительных искусств 190, 191
- Щербатов Николай Сергеевич** (1853–1929), князь, в 1909–1921 директор Исторического музея в Москве, брат П.С. Уваровой 17
- Щербатов Сергей Александрович** (1875–1962), князь, художник, меценат, коллекционер, в 1918 выехал во Францию, автор ценных воспоминаний «Художник в ушедшей России» (1955, русское издание 2000), умер в Риме 162, 175, 176, 236, 255, 266, 324
- Щербатов Сергей Борисович** (1870–1916), князь, художник, отец Т.С. Щербатовой-Шевяковой 112
- Щербатова-Шевякова Татьяна Сергеевна** (1905–2000), художник, искусствовед, ученица Л.А. Дурново, в 1935 выехала в Грузию, автор книги «Монументальная живопись раннего средневековья Грузии» (1983) и монументального издания «Нередица» (2000) 45, 112
- Шукин Дмитрий Иванович** (1855–1932), коллекционер старой западноевропейской живописи 219
- Шукин Петр Иванович** (1853–1912), коллекционер, создатель частного музея, в 1905 переданного в дар московскому Историческому музею 219, 266
- Шукин Сергей Иванович** (1854–1936), коллекционер новейшей французской живописи 219
- Щусев Алексей Викторович** (1873–1949), архитектор, коллекционер 32, 37, 39, 176, 242, 252, 259, 260

Э

- Эвенбах Евгения Константиновна** (1889–1981), ученица К.С. Петрова-Водкина, график, копиист 119
- фон Эдинг Борис Николаевич** (1889–1919), историк искусства, автор книги о Ростове Великом и Угличе (1913), коллекционер 40, 56, 151, 249
- фон Эдинг Дмитрий Николаевич** (1887–1946), историк, археолог, сотрудник Исторического музея в Москве (1918–1946) 152
- Эйнауди (Einaudi) Джулио**, итальянский издатель 333, 336, 337, 338, 340, 348, 360
- Энгельгардты** 177
- Эндервуд (Underwood) Пол-Аткинс** (1902–1968), американский историк искусства, архитектор по образованию, директор Византийского института в Стамбуле, исследователь мозаик X–XI веков в Софии Константинопольской, руководитель реставрации мозаик и фресок Кахрие джами, автор их фундаментального издания в трех томах (1966) 333, 343, 360
- Эренбург Илья Григорьевич** (1891–1967), писатель, мемуарист 110
- Эрнст Федор Людвигович** (1891–1949), историк украинского искусства, заведующий Художественным отделом Украинской Академии наук, профессор Киевского университета, репрессирован в 1933 141
- Эттингер Павел Давыдович** (1866–1948), художественный критик, коллекционер, в 1918–1921 специалист-консультант Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины 76, 328
- Эфрос Абрам Маркович** (1888–1954), искусствовед, литературный и художественный критик, переводчик 125, 158, 312, 361

Ю

- Юдин Геннадий Васильевич (1840–1912)**, красноярский промышленник, создатель одной из лучших частных библиотек в России, в 1907 библиотека продана правительству США и помещена в Библиотеку Конгресса 132
- Юкин Валентин Павлович** (род. 1924), сын П.И. Юкина 8, 155, 156
- Юкин Павел Иванович** (1885–1945), художник-реставратор, в 1918–1931 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских, специализировался на монументальной живописи, в 1931 арестован по делу мастеровских, сослан на Север, в 1936 возвращен в Москву 37, 44, 62, 64, 67, 68, 69, 71, 74, 75, 80, 87, 91, 97, 98, 100, 112, 114, 116, 120, 130, 133, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 155, 156, 157, 160, 162, 166, 169, 171, 173, 174, 231, 233, 249, 252, 256, 258, 259, 316, 317
- Юкина Екатерина Ивановна** (1898–1975), жена П.И. Юкина 155, 156

- Юкина Маргарита Павловна** (род. 1929), дочь П.И. Юкина 8, 156
- Юкина Нина Павловна** (1922–2006), дочь П.И. Юкина 8, 155, 156
- Юликов Александр Михайлович** (род. 1943), художник книги, живописец 7
- Юстиниан I**, византийский император (527–565) 333, 336, 341

Я

- Яблоков Александр Павлович** (род. 1949), художник и реставратор 284
- Якобсон Анатолий Леопольдович** (1906–1984), археолог, специалист по средневековым памятникам Крыма 7, 151, 360
- Яковлев Василий Николаевич** (1894–1953), в 1924–1926 художник-реставратор Центральных Государственных реставрационных мастерских, в 1926–1932 реставратор Музея изобразительных искусств, автор книги «Художники, реставраторы, антиквары» (1966) 165
- Яковлев Михаил Николаевич** (1880–1942), художник, в 1917–1919 член Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России и Центральных Государственных реставрационных мастерских, с 1923 по 1937 в эмиграции 131
- Ямщиков Савелий Васильевич** (род. 1938), реставратор, искусствовед, публицист, общественный деятель 126, 243, 265, 267, 270, 274, 276
- Янин Валентин Лаврентьевич** (род. 1929), историк, археолог, общественный деятель, академик Российской Академии наук (1990) 235
- Янсон Август Карлович** (1885–1931), директор Псковского музея в послереволюционное время (1924–1931), один из авторов путеводителя «Древний Псков» (1929) 83
- Яремич Степан Петрович** (1869–1939), художник, музейный деятель, коллекционер 310, 311, 312, 322
- Ярослав Владимирович**, в 1181–1184, 1187–1196 и 1197–1199 новгородский князь, строитель церкви Спаса на Нередице 45
- Ярославцев Иннокентий Петрович** (род. 1925), художник-реставратор 266
- Ярославцева Нина Александровна** (род. 1950), искусствовед, директор Дома-музея В.М. Васнецова в Москве 235
- Ярыгина Ирма Васильевна** (род. 1929), реставратор древнерусской живописи, с 1957 по 1983 в Русском музее, с 1983 заведующая Реставрационным отделением ленинградского Художественного училища имени В.А. Серова 266
- Яшвиль Наталья Григорьевна** (1862–1939), княгиня, художник, видный деятель Семинария имени Н.П. Кондакова, умерла в Праге 303
- Яскинен (Jääskinen) Ауне**, финская исследовательница русской иконописи XVI–XVII веков 173

Имя доктора искусствоведения Герольда Ивановича Вздорнова известно всем, кто в той или иной степени причастен к изучению древнерусской художественной культуры, к охране памятников, музейному делу и реставрации. Его многочисленные труды, посвященные средневековому искусству, отличают живое отношение к национальному прошлому, утверждение его непреходящих ценностей. К чему бы ни обращался исследователь за свою долгую творческую жизнь, будь то иконы или фрески, архитектура или прикладное искусство, рукописи или книги старой печати, он всегда умеет найти главное в любом памятнике, вводя его в научный оборот так, что с этого момента он становится неотъемлемой частью нашего наследия.

Г.И. Вздорнов родился 17 ноября 1936 года в селе Байкалово Свердловской области. Еще в школе наметился его интерес к изобразительному искусству. Выбирая будущую профессию, в 1954 году он обратился за советом к известному историку искусства и художнику, академику И.Э. Грабарю, который поддержал его стремление поступать в Московский Государственный университет на Отделение истории и теории искусства. В 1959 году Г.И. Вздорнов окончил Исторический факультет МГУ, а в 1961 году поступил в аспирантуру Института истории искусств Академии наук СССР.

Его научным руководителем в институте стал выдающийся ученый Виктор Никитич Лазарев, под руководством которого в течение пяти лет готовилась кандидатская диссертация по искусству рукописной книги Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков, успешно защищенная в 1967 году. Изданная тринадцать лет спустя, она до сих пор остается образцом фундаментальной исследовательской работы.

Г.И. Вздорнова всегда интересовали наиболее яркие явления русской средневековой культуры. Им были исследованы и опубликованы произведения Андрея Рублева и Феофана Грека, фресковые ансамбли новгородских церквей Спаса Преображения на Ильинской улице и Успения на Волотовом поле, домонгольские иконы, многочисленные рукописи и архивные документы. Особое место в кругу его интересов заняла история отечественной науки о русском средневековом искусстве. Им написаны статьи о таких выдающихся ученых, как Н.П. Кондаков, И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев. Он извлекал из государственных и частных архивов работы незаслуженно забытых специалистов, издавал их, сопровождая публикации обстоятельными биографическими статьями.

Так появились его очерки об А.И. Анисимове, Ю.А. Олсуфьеве, Н.Л. Окунева, В.С. Попове, И.И. Бриллиантове, И.В. Федышине, Г.О. Чирикове, С.С. Подъяпольском.

Продолжила эту тему вышедшая в 1986 году книга «История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век», сразу ставшая научным бестселлером и одновременно библиографической редкостью. Сотни имен иконописцев, первых реставраторов, коллекционеров извлечены из небытия. Изучена деятельность десятков различных обществ, способствовавших исследованию древней национальной культуры.

По окончании аспирантуры в 1964 году Г.И. Вздорнов начал работать во Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ныне Государственный научно-исследовательский институт реставрации). В это время одна за другой выходят его статьи, рецензии, монографии, сборники документальных материалов. В широком спектре жанров, которые осваивал Г.И. Вздорнов, ему наиболее близок жанр большого обобщающего очерка. Таков очерк о русском изобразительном искусстве XIII–XV веков, который был переведен на основные европейские языки.

Личная ответственность за любой сообщаемый факт, желание доискаться до смысла вещей, освоение литературной формы были причинами сравнительно поздней защиты Г.И. Вздорновым докторской диссертации. Она состоялась весной 1985 года и была посвящена великому художнику Феофану Греку.

Герольду Ивановичу присуще стремление донести свои знания и свое понимание вещей и ситуаций до более широких кругов общности. Ученого отличает живой интерес к самым разным явлениям общественной и научной жизни, воплотившийся, в частности, в серии острых полемических статей в защиту памятников нашей культуры, музеев и музейных ценностей.

За сорок пять лет творческой деятельности Г.И. Вздорнов опубликовал более 200 работ. В списке его публикаций мы находим двенадцать монографий, в числе которых монументальное исследование о Киевской Псалтири 1397 года (1978), две монографии о Феофане Греке (1976 и 1983), капитальное исследование о рукописных книгах XII–XV веков (1980), дважды изданная антология о «Троице» Андрея Рублева (1981 и 1988), монография о фресках церкви Успения на Волотовом поле (1989), «Общество „Икона“ в Париже» (2000). Книга о фресках Волотова явилась совершенно новой исследовательской формой, где реконструкция

разрушенной во время войны стенописи дана по детально разработанной научной документации каждой отдельно взятой фигуры или композиции. Выработанная здесь методика представляется наиболее плодотворной для изучения и публикации других погибших фресковых ансамблей в Новгороде: Спаса на Нередице, Николы на Липне и Спаса на Ковалеве.

Говоря о Герольде Ивановиче Вздорнове как исследователе, трудно не заметить его особого пристрастия к художественной культуре Русского Севера. Он написал книгу о Вологде как об одном из неповторимых центров национального архитектурного и художественного наследия (1972 и 1978). Его интересуют проблемы «северных писем», Национального парка «Русский Север». Он одним из первых обратился к истории северных экспедиций Централных государственных реставрационных мастерских, открывших миру множество памятников русской средневековой культуры. Он приложил немало усилий для возвращения в Кирилловский музей коллекции икон, долгое время находившихся в Музее имени Андрея Рублева в Москве. Его, наконец, волнует судьба исторических ландшафтов Новгорода и Ферапонтова.

Последнему он просто отдал часть своей жизни. В качестве многолетнего руководителя работ по консервации стенописей Дионисия в Ферапонтовом монастыре, проводимых Институтом реставрации, он развернул ширококомасштабную деятельность по созданию в стенах древнего монастыря полноценного музея-заповедника. По его инициативе многократно увеличились фонды музея, появились новые коллекции живописи и графики, прикладного и народного искусства, ныне в большей своей части представленные в экспозициях. Здесь сформирована многотысячная научная библиотека и создан первоклассный фонд старопечатных книг и рукописей, в котором хранятся ценнейшие издания от XV до начала XX века. На базе Ферапонтова возник музей совершенно нового типа. В девяностые годы ушедшего века при почти полном отсутствии финансирования в Ферапонтове удалось создать музей, являющийся образцом для других региональных историко-художественных музеев. По инициативе Г.И. Вздорнова музей стал с завидной регулярностью выпускать «Ферапонтовские сборники», в которых охотно публикуют свои работы ученые из Вологды, Кириллова, Ферапонтова, Ростова, Ярославля, Калуги, Екатеринбургa, Москвы и Петербурга. Материалы, полученные в результате многочисленных этнографических экспедиций по различным районам Вологодской области, сообщили музею новую окраску. Наряду с такими мировыми художественными ценностями, как фрески Дионисия, здесь ныне экспонируется искусство крестьянского населения Русского Севера.

Герольд Иванович сумел привлечь к Ферапонтову внимание множества частных лиц, издательств и других официальных организаций. Тем самым была преодолена «самодостаточность» Ферапонтовского музея, ставшего составной частью общероссийской музейной и художественной жизни. В 2000 году Ферапонтов монастырь включен в регистр памятников культуры, находящихся под охраной ЮНЕСКО как особо ценный объект мирового художественного наследия.

Трудно представить себе Герольда Ивановича, замкнувшегося в своем кабинете среди книг по древнерусскому искусству. Его отличает способность быть открытым миру в самых разнообразных проявлениях. Он член редколлегий таких разных журналов, как «Наше наследие», «Вопросы искусствознания», «Традиционная культура», «Вестник истории, литературы и искусства». Он входит в состав ученых советов Московского университета, Института реставрации, Государственного музея изобразитель-



ных искусств имени А.С. Пушкина, Государственных музеев Московского Кремля, Центрального музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Он, наконец, член президиума Высшей аттестационной комиссии и Научно-методического совета Министерства культуры Российской Федерации, член Совета по изучению и охране культурного и природного наследия при Президиуме Российской Академии наук, сопредседатель Научного совета по историко-теоретическим проблемам искусствознания при Историко-филологическом отделении Российской Академии наук.

Многогранная деятельность Г.И. Вздорнова не осталась незамеченной обществом. Ему присвоено звание лауреата Государственной премии СССР за изданные Московским университетом «Очерки русской культуры XIII–XV веков» (1980) и звание лауреата Государственной премии Российской Федерации за сохранение, изучение и реставрацию фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1999). В 1994 году он был избран в члены-корреспонденты Российской Академии наук.

Г.И. Вздорнов счастливо соединил в себе классический тип академического ученого с чертами неординарной и живой личности. Все, кто общался с ним за многие годы совместной работы, хорошо знают прочную связь творчества Герольда Ивановича с традиционной историей искусства, его тяготение к синтезу, присущую ему широту интересов и общественный темперамент.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»

Научное издание

ГЕРОЛЬД ИВАНОВИЧ ВЗДОРНОВ

РЕСТАВРАЦИЯ И НАУКА

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ОТКРЫТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

Оригинал-макет *А.С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

Исключительное право оптовой реализации книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: (495) 959-21-03

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications may be ordered by
e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: +7 495 959-21-03

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 1/8. Гарнитура «Quant Antiqua». Печать офсетная.
51,5 п. л. Тираж 800 экз. Заказ №

